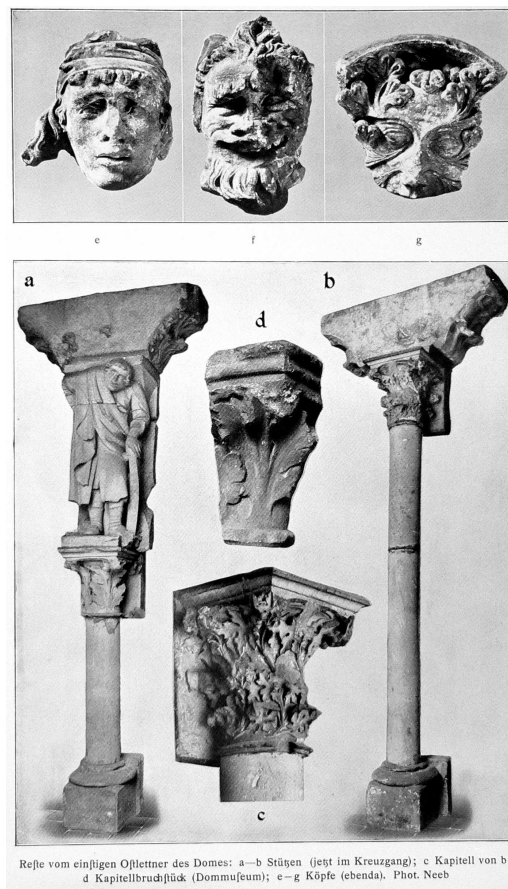


Gerhard Straehle

Der Naumburger Meister  
in der deutschen Kunstgeschichte

Einhundert Jahre deutsche Kunstgeschichtsschreibung 1886-1989

Dokument 4 - Seite 283-350  
1919 - 1925



Georg Dehio - Rudolf Kautzsch

Die Durchsetzung des Namens *Naumburger Meister* in der kunsthistorischen Forschung

Erwin Panofsky, Hans Jantzen

Kritische Kunstgeschichte

ISBN 978-3-936275-01-8

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

---

 IX. STANDORTBESTIMMUNG ZUR NAUMBURG-FORSCHUNG 1919
 

---

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
 

---

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 Ostlettners 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 Westlettnersreliefs 342 - Die Meisterfrage - 345 - Das Verhältnis des Naumburger Meisters zur französischen Skulptur 347	

*Kopf mit der Binde, Teufelskopf, Atlant vom Ostchor und andere Fragmente aus dem Mainzer Dom (Aus: Kautzsch/Neeb 1919, Tafel 35)*

d'épouvanté“).<sup>730</sup>

In einer weiteren aktualisierenden Apostrophe versicherte Mâle mit beißender Ironie, die *Deutschen* könnten dieses eine Mal beruhigt feiern, *diese* Statuen werde ihnen gewiss niemand nehmen („les Allemands peuvent les célébrer sans crainte: elles sont bien à eux“).<sup>731</sup> Mâle spielte auf Deutungen deutscher Kunsthistoriker an, welche die Stifterfiguren unter dem Gesichtspunkt des ‚rein Menschlichen‘ (*purement humain*) bewunderten und wandte diese Charakterisierung ins Negative. Er kontrastierte die *Individualität* der Stifterfiguren mit der großen *idealistischen Kunst* Frankreichs im 13. Jahrhundert, die einer *rein menschlichen* Auffassung erst später zugänglich geworden sei. In Naumburg aber habe der deutsche Künstler, zum ersten Mal auf sich allein gestellt, die große Kunst Frankreichs auf die Erde herabgezogen („L'artiste allemand, abandonné à lui-même pour la première fois, ramène ce grand art sur la terre“).<sup>732</sup>

## IX. Standortbestimmungen der *Naumburg-Forschung* 1919

### 1. Georg Dehio (1919)<sup>733</sup>

Zur gleichen Zeit als Émile Mâle unter dem Eindruck der Kriegsgeschehnisse im Sommer und Herbst 1916 seine *Studien zur deutschen Kunst* in der *Revue de Paris* erscheinen ließ, hatte Georg Dehio in Straßburg zum selben Thema ein umfangreiches Manuskript abgeschlossen und zum Druck gegeben, dessen Herausgabe unter dem Titel ‚*Geschichte der deutschen Kunst*‘ sich freilich bis nach Beendigung des Krieges verzögerte. Als Georg Dehio am 31. Oktober 1918 ein Postskript zu seinem 1915 verfassten Vorwort niederschrieb, ließ er nach eigenem Bekunden die Zeilen aus den Kriegsjahren unverändert stehen; sie hatten, so scheint es, für ihn noch jetzt ihre Gültigkeit bewahrt.<sup>734</sup>

730 *Ebd.*

731 *Ebd.* - Mâle (1917b)1923, S. 204.

732 *Ebd.*

733 Zu Georg Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst, Band I, Berlin/Leipzig 1919*, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Jantzen 1925, S. 258 / Pinder 1925, S. 17 / Schmitt 1932, S. 3f. / Giesau 1936, S. 54 / Weise 1948, S. 10 / Schlesinger 1952, S. 10 (n.2) / Stange/Fries 1955, S. 11 / Reinhardt 1966, S. 225 / Sauerländer 1979, S. 174f. / Niehr 1992, S. 33 / Brush 1993, S. 113 / Ullrich 1998, S. 118 / Jung 2002, S. 122 / Betthausen 2004, S. 144, 311 / Gebhardt 2004, S. 19f. / Caesar 2006 (Diss./Manuskript), S. 60-69.

734 Das Postskript, mit dem berühmten Satz von den *ewig deutsch redenden Steinen des Straßburger Münsterbaus*, das Georg Dehio seinem 1915 geschriebenen Vorwort anfügte (und

Wie Émile Mâles *Studien zur deutschen Kunst* war Georg Dehios Darstellung nicht an einen engen Kreis von Fachgelehrten, sondern an ein breites nationales Publikum gerichtet - „mein wahrer Held ist das deutsche Volk“ schrieb Dehio im Vorwort -, und so erschienen seine Ausführungen wie Antworten auf die Thesen des französischen Gelehrten, auch wenn er bei Niederschrift seines Buches von dessen *Studien* noch keine Kenntnis gehabt haben konnte.<sup>735</sup>

Ihm gehe es in der Beschäftigung mit der deutschen Kunst um *Selbsterkenntnis* des deutschen Volkes, um „Kontakt mit dem Seelenleben unserer Vorfahren“, worin für Dehio freilich nicht nur positive Errungenschaften der deutschen Kunst eingeschlossen waren, sondern auch *Versäumtes* und *Verluste* zur Sprache kommen mussten.<sup>736</sup>

#### *Die Verarbeitung fremder Anregungen*

„Zu allen Zeiten“ sei es das Schicksal des deutschen Volkes gewesen, „älteren und reiferen Kulturen gegenüberzustehen. Diese Kulturen ‚aufzunehmen und weiterzubilden‘ (...), das war seine Aufgabe“, weshalb ein Hauptthema seines Buches „das Verhältnis zur Überlieferung und den umwohnenden Völkern“ sein müsse. Dieses Verhältnis setze sich aber - so Dehio - einem doppelten Angriff und Missverständnis aus: auf der einen Seite einem falschen Originalitätsbegriff und „Trugbilder(n) der Deutschtümelei von einer urdeutschen Kunst“, auf der anderen Seite Angriffen aus dem Ausland, „welche die Geschichte der deutschen Kunst als ein einziges Plagiat, denunzieren.“<sup>737</sup>

---

welches er auch bei den folgenden Auflagen des Buches wieder abdrucken ließ) hat folgenden Wortlaut:

„(.....). Bis zu dieser Stelle war das Vorwort 1915 niedergeschrieben. Die Drucklegung des beim Ausbruch des Krieges fast vollendeten Bandes hat sich dann von Jahr zu Jahr verzögert. Wie hat seitdem das Antlitz der Welt und unseres Vaterlandes sich verändert. Finsternis liegt über dem Heute und Dunkelheit über dem Morgen. Aber niemals dürfen wir uns den geistigen Zusammenhang mit unserer Vergangenheit zerreißen lassen! Heute noch darf ich diese letzten Zeilen des Buches an dem Ort schreiben, an dem es - nicht zufällig - entstanden ist, im Angesicht des Münsterbaues, dessen Steine in Ewigkeit deutsch reden werden, auch dann noch, wenn bei den Menschen um ihn her der letzte deutsche Laut verklungen sein wird, abgeschworen und vergessen. Straßburg, den 31. Oktober 1918. *Der Verfasser.*“ (Dehio 1919, I, S. 6.)

735 Vgl. Dehio 1919, I, S. 5.

736 Ebd.

737 Dehio 1919, I, S. 6. - Dehio kritisiert wiederholt eine *völkische* Leugnung fremder Einflüsse auf die deutsche Kunst und betont deren notwendiges Schülerverhältnis zu auswärtigen Lehrmeistern, was nicht zuletzt für die Skulptur des 13. Jahrhunderts gelte:

„Es gibt Freunde unserer alten Kunst, deren volkliches Selbstbewußtsein mehr empfindlich als fest und klar ist und deshalb zu sehr verkehrten Urteilen führt. Sie sind

Ein solcher Angriff war zuletzt am entschiedensten von Émile Mâle in seinen *Studien zur deutschen Kunst* 1916/17 vorgetragen worden, welcher sich dabei explizit auf Georg Dehios Aufsatz von 1890 zu den *Bamberger Domsulpturen* berufen und diesem unterstellt hatte, er habe die dortigen Figuren der Elisabeth und Maria als *Kopien* französischer Vorbilder in Reims dargelegt. An eben diesen Figuren entwickelte Dehio nun die Selbständigkeit der deutschen Skulptur im 13. Jahrhundert. Die Bamberger Elisabeth, deren Identifizierung Dehio selbst erst anhand des Vergleichs mit dem Reimser Vorbild gelungen war, bezeichnete er dem Charakter nach als eine *Prophetin*.<sup>738</sup> Vom französischen Vorbild habe der Bamberger Bildhauer die „formalen Werte seiner Kunst, in gotisch-antiker Doppelgestalt“ übernommen, während sein eigener Beitrag im *seelisch-expressiven* Ausdruck liege. Unter Aufgabe früherer Vorbehalte gegen eine Verwendung des Begriffes *gotisch* für die deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts<sup>739</sup> meinte Dehio jetzt, dass diese, je mehr sie die von Reims entlehnten *antiken Formeln* abgestreift, um so mehr *gotischen* Charakter angenommen habe.<sup>740</sup>

#### *Die Naumburger Stifterfiguren*

Während der Bamberger Bildhauer noch nicht vollständig auf eine *ideale Nuance* in der Bildung seiner Skulpturen habe verzichten wollen, habe der Bildhauer im Naumburger Dom das Ziel einer *realistischen* Darstellung als *Abbild der Gegenwart* in

---

immer geneigt (...), am liebsten den fremden Einfluß zu leugnen, oder, wenn sie dies nicht können, ihn für eine Minderung des nationalen Wesens und somit ein Unglück zu erklären. Die deutsche Bildhauerkunst des 13. Jahrhunderts hat es aber glänzend bewiesen, daß im rechten Sinne von Fremden lernen die eigenen Kräfte befreien und erhöhen heißt.“ (Dehio 1919, I, S. 311.)

738 „Die Mutter des Täufers wird selbst zur *Prophetin* gestempelt, eine hochaufgerichtete heroische Gestalt, der Kopf auf dem sehnigen Hals scharf herumgedreht, die hageren Wangen gefurcht, der gespannte Blick seherhaft in die Ferne gerichtet. Hier ist *im Vergleich mit dem französischen Original selbständig* ein neuer Charakter geschaffen, großartiger und pathetischer, und dementsprechend das plastische Motiv nicht unerheblich umgedigert.“ (Dehio 1919, I, S. 331; *Herv.*, G.S.)

Mâle hatte in seinem Aufsatz *La cathédrale de Reims* von 1914 die Bamberger Elisabeth als *hochmütige Sibylle* und Sinnbild der *Nemesis Deutschlands* bezeichnet, und dabei gleichfalls auf den ganz anderen Charakter dieser Figur im Vergleich zum Reimser Vorbild abgehoben (vgl. *Revue de Paris* 21, T.6 (1914) S. 310 u. Fußnote 633).

739 Vgl. Dehio 1902 (Rez.), S. 463 und Kap. III. 6.

740 „Wir können (...) das Ergebnis der französischen Erziehung unseres Meisters [*sc. des Bildhauers der Bamberger Elisabeth und Maria*] so zusammenfassen: von ihr hat er die *formalen Werte* seiner Kunst, in gotisch-antiker Doppelgestalt; von sich selbst die *seelisch-expressiven*. Je mehr er im Fortgang seines Werkes auf die letzteren den Akzent legt, um so mehr wendet er sich von den antiken Formeln ab, um so »gotischer« wird er. Darin nimmt er die bald allgemein werdende Wendung der deutschen Bildhauerkunst voraus.“ (Dehio 1919, I, S. 333; *Herv.*, G.S.)

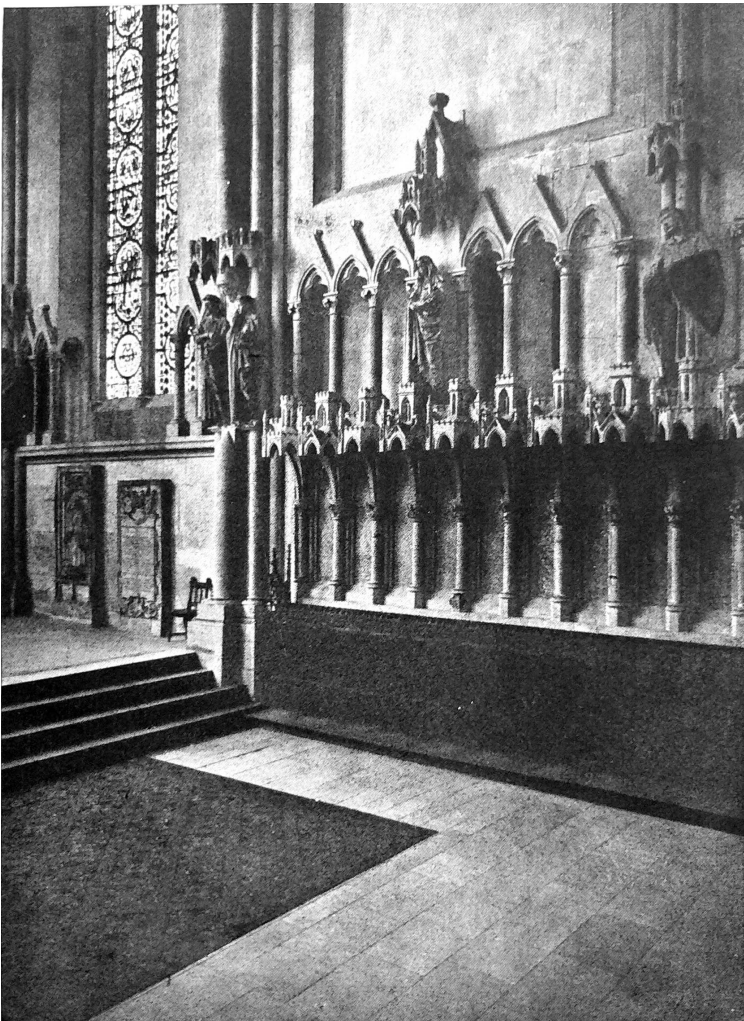


Abb. 72

Dom zu Naumburg. Wandarkatur am Westchor. Darunter ehemals die Sitze der Chorherren. Um 1260-1270 (Aus: Dehio 1919 I, Abb. 465)

der christlichen Kirche nicht sind“, sondern „Stifter und Wohltäter des Doms, zur einen Hälfte aus dem erloschenen Geschlecht der Eckardiner, zur andern aus dem noch blühenden der Wettiner, dem der Bischof Dietrich, der Erbauer des Westchors, angehörte“, suchte Dehio den Schlüssel zum Verständnis des Stifterzyklus im *Abnenkultus* des 13. Jahrhunderts. Dehio stellte zum ersten Mal einen *inhaltlichen* Bezug zwischen *Stifterstatue* und *Stiftergrabmal* her, insofern beide sich dem gleichen Motiv des *Abnenkultus* verdanken würden. Die *Idee* von Stifterstatue und Stiftergrabmal sei *dieselbe* und nur die *Form verschieden*. Mit einem Wort, Dehio stellte die These auf, dass *die Naumburger Stifterfiguren der Idee nach Stiftergrabmäler* seien.<sup>743</sup>

Gestalt der Stifterfiguren verwirklicht.<sup>741</sup>

Dehio besprach den Westchor des Naumburger Doms unter dem Begriff *Lettnerchor*, und meinte damit eine vom Langhaus abgetrennte, quasi eigenständige Kirche („gleichsam an der Kirche eine Kirche für sich“). Die Zweiteilung und Gliederung des Westchors biete in Naumburg den Rahmen für eine *rhythmische* und *isolierende Anordnung* der Stifterfiguren, die von den *dichtgedrängten, unrhythmischen Reihen an den französischen Fassaden* entschieden abweiche und damit dem *Wesensprinzip der Plastik* in weit höherem Maße als in Frankreich gerecht werde.<sup>742</sup>

Ausgehend von der Beobachtung, dass die zwölf Statuen im Westchor „offenbar Heilige

741 Dehio 1919, I, S. 332.

742 Dehio 1919, I, S. 339f.

743 „Der *Abnenkultus* durch die Kunst war in der Gesinnung des 13. Jahrhunderts



Abb. 73

Dom zu Naumburg. Stifterstatuen im Westchor  
(Aus: Dehio 1919 I, Abb. 466-468)

starker Erdgeruch schwebt um diese Gestalten.“),<sup>744</sup> die an die Beschreibungen Schmarsows und Bergners, daneben auch an die Charakterisierung des französischen Kollegen Émile Mâle erinnern konnten.<sup>745</sup> Dagegen ließ sich Dehios

---

ein bezeichnender Zug. Regelmäßig nahm er die *Form des posthumer Stiftergrabes* an. Zuweilen wurden ganze *Reihen von Grabmälern* auf einmal errichtet; (...). Wenn also *nicht in der Idee*, so doch in der Form, war die Naumburger Unternehmung *etwas Neues* und mußte den Zeitgenossen um so *außerordentlich* erscheinen, je fester seit langem die sachlichen Inhalte der kirchlichen Kunst sich fixiert hatten.“ (Dehio 1919, I, S. 340; *Herv.*, G.S.)

Indem Dehio ganz auf die *Neuheit der Form* abhebt, welche die Zeitgenossen wohl in Erstaunen gesetzt hätte, betont er gleichzeitig das *Traditionelle der Idee*. Indem Dehio explizit eine *Neuheit der Idee ausschließt* („*nicht in der Idee ... etwas Neues*“ - sie ist für Dehio vielmehr *traditionell*: es ist die Idee der *Stiftergrabmäler*), stellt er, ohne dass er dies explizit tun würde bereits eine *These* auf, welche man so wiedergeben könnte: Vor dem Hintergrund einer ausgebildeten Tradition des Stiftergrabmals *trennen sich* in den Stifterfiguren *Form* und *Idee*. Die traditionelle Idee - das ist das *Stiftergrabmal* - verbindet sich mit einer neuen Form - das ist die *Stifterstatue* - zu einer *außerordentlichen* Einheit.

<sup>744</sup> Dehio 1919, I, S. 341.

<sup>745</sup> Vgl. noch einmal die entsprechenden Charakterisierungen der Stifterfiguren bei Schmarsow (1892, S. 33: „Wer nur etwas sich hineingesehen, glaubt die Gewissheit zu fühlen, dass der Meister uns die wahren Abbilder von Zeitgenossen gegeben“) und Bergner (1903, S. 99: „Am wunderbarsten ist sein [*sc. des Naumburger Bildhauers*] starkes, fast prosaisches Lebensgefühl. Sein einziges Studium war der Mensch, der deutsche Ritter, der Bürger und Soldat, der Priester und der Jude, die edle Frau und die kokette Magd.“), aber auch an die Beschreibung Émile Mâles, der in den Stifterfiguren eine *rein menschliche Kunst* („*un art ,purement humain*“) sieht, und sie nach ihren natürlichen, menschlichen Regungen beschreibt: „Une noble dame, un pan de sa robe relevé, semble rire aux éclats, une autre paraît mélancolique et cache une partie de son visage sous son manteau, un chevalier, les mains appuyées sur le pommeau de l'épée, est une image de la force sûre d'elle-même, un autre se dissimule derrière son bouclier.“ (*Revue de Paris* 23, T.6 (1916), S. 523.)

Beschreibung der Stifterfiguren mit der Einfluss-Theorie der Schule um Adolph Goldschmidt nicht in Einklang bringen, welche im Rahmen der *Denkmälerkommission* des *Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* noch vor dem Krieg durch Hermann Giesau die These einer vollständigen Abhängigkeit der Naumburger Figuren von der Reimser Skulptur als Untersuchungsprogramm aufgestellt hatte.<sup>746</sup>



Abb. 74  
„Typischer Franzosenkopf von  
der Kathedrale von Reims“  
(Aus: Dehio 1919 I,  
Abb. 470a)

Dehio unterstellte dem Naumburger Bildhauer eine bewusst gegen die höfisch-kultivierten Vorbilder an der Kathedrale von Reims konzipierte Gestaltung des Stifterzyklus,<sup>747</sup> wobei Dehios kontrastierende Gegenüberstellung der Naumburger Figur des Ekkehard mit seinem *schwerfälligem Herrenbewusstsein* und der Reimser Figur des Joseph mit seiner *geschmeidigen Eleganz des Franzosen*<sup>748</sup> ebenso auf die ältere Literatur zurückverwies wie sie späteren Rezipienten als Kennzeichen einer ganzen Epoche der Naumburg-Forschung unter nationalem Vorzeichen erscheinen konnte.<sup>749</sup>

Was die eigentliche Leistung des Naumburger Bildhauers ausmache und diesen als großen Künstler auszeichne, sei dessen Fähigkeit einer Verbindung individueller Charakterisierung und monumentaler Darstellung der Figuren.<sup>750</sup> Die Wirkung der Monumentalität sah Dehio einerseits durch eine bewusste Zurückhaltung in der Formulierung des Standmotivs, andererseits durch eine Geschlossenheit des Kon-

746 Vgl. Giesau 1914, S. 36 und Kap. VII. 1.

747 „(..) dem international zurechtgemachten romantischen Ideal der Ritterlichkeit, das wir aus der höfischen Dichtung kennen, wird hier ein echterer, der deutschen Wirklichkeit gemäßerer, viel schlichterer, in dieser Schlichtheit aber doch bezwingend vornehmer Habitus gegenübergestellt. Vergleichen wir dazu noch die *Charakteristik des typischen Franzosen an der Kathedrale von Reims*. Unser Meister hat sie gekannt; es ist, als ob er *bewußt den Gegensatz* habe herauskehren wollen.“ (Dehio 1919, S. 341; *Herv.*, G.S.)

748 „Der Franzose elegant, geschmeidig, verwegen, mit spöttischen Augen und kecker Figur. Der Deutsche schwerfällig, tüchtig, gar nicht auf Repräsentation bedacht, aber sicher in seinem Herrenbewusstsein.“ (ebd.)

749 Für die ältere Literatur vgl. v. Reber (1886, S. 549) und Kap. I. 2; Schmarsow (1892, S. 52f. - hier unter Verweis auf die angegebene Stelle bei v. Reber) und Kap. II. 1; und Bergner (1909, S. 31) und Kap. IV. 2. - Für die jüngere Rezeption vgl. die (bereits im Zusammenhang mit den soeben genannten Stellen angeführten) Bemerkungen bei Sauerländer 1979, S. 174f. und Ullrich 1998, S. 118.

750 „Die Selbstverständlichkeit, mit der die Naumburger Statuen vor uns stehen, kann es übersehen machen, mit welcher staunenswerten Beherrschung hier das Wesensverschiedene zusammengeschlossen ist: Monumentalität, Charakteristik, Dramatik. (...). Das Monumentale ist aber am schwersten zu erreichen, wenn es, wie hier in Naumburg, mit dem realistisch Individualisierenden sich vereinigen will. (...). Nur eine ganz große Künstlerschaft vermag zwischen diesen Polen das Gleichgewicht zu finden.“ (Dehio 1919, I, S. 341f.)



turs der Figuren bestimmt, während andererseits eine Belebung durch die Binnenmodellierung, durch Achsdrehung des Oberkörpers und durch Wendung des Kopfes erzielt werde.<sup>751</sup> Die Monumentalität der Gewandbildung, der „einfache, große Schnitt und die schweren, dicken Wollenstoffe“ mit ihren „wenigen, aber ganz gewaltigen Faltenmotiven“ bezeichnen einen charakteristischen Unterschied zur vorangehenden Bildhauergeneration mit ihrer bisweilen „ornamentalen Selbstgenügsamkeit und dem spielerisch-kleinteiligen Allzuviel“.<sup>752</sup>

#### *Verhältnis der Mainzer und Naumburger Skulptur*

Dehio begriff die Naumburger Stifterstatuen als Endpunkt einer Entwicklung der Skulptur des 13. Jahrhunderts hin zu einer *realistischen* Darstellung, datierte sie aber vor die Reliefs des Naumburger Westlettners. Diese sah er als Arbeiten eines Bildhauers an, der zuvor im Mainzer Dom die Skulpturen an den beiden dortigen Lettnern gearbeitet habe. In Naumburg aber ging Dehio von *zwei* Meistern aus, einem Meister der Stifterfiguren und einem Lettnermeister, und so ergab sich für ihn mit Blick auf die Skulptur von Mainz und Naumburg eine Entwicklungsreihe, die mit den Arbeiten eines in Reims



Abb. 75

Gruppe der Verdammten vom ehemaligen Westlettner (jetzt im Kreuzgang). Die zwei Köpfe links und die beiden äußersten rechts modern ergänzt, auch andere Teile überarbeitet. Um 1260. - Tragfigur vom ehemaligen Ostlettner. Um 1230-40 (?). - Kopf, wahrscheinlich vom selben Lettner.

(Aus: Dehio 1919 I, Abb. 478-480)

<sup>751</sup> „Forschen wir den Mitteln nach, mit denen der Meister dies [*sc. die Monumentalität der Figuren*] erreichte, so erkennen wir als eines der wesentlichsten die Zurückhaltung, die er sich in der Entwicklung des Standmotivs auferlegte. Stand- und Spielbein sind unterschieden, doch unter Vermeidung stärkerer Ausladung; die Arme bleiben nahe am Körper, und öfters sind sie sogar in den Mantel eingewickelt; dieser aber fällt so, daß er für den äußeren Umriß der Statue lotrecht-gerade Linien ergibt, sehr im Gegensatze zu dem von der Gotik immer mehr bevorzugten Zickzackkontur. Alle Belebung mußte also durch die Binnenform bewirkt werden und durch die Achsdrehung des Oberkörpers und die Wendung des Halses.“ (Dehio 1919, I, S. 342.)

Zur monumentalen Erscheinung der Stifterfiguren vgl. auch Lübke (1890, S. 246): „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 (...)“ - Siehe Kap. I. 3.

<sup>752</sup> Dehio 1919, I, S. 342.

geschulten Bildhauers an den beiden Mainzer Lettnern einsetzte, in den Stifterfiguren des Naumburger Westchors durch einen *anderen* Meister ihren Höhepunkt fand und am Westlettner in Naumburg wiederum durch denjenigen Bildhauer, der in Mainz schon zuvor eine ähnliche Aufgabe bewältigt hatte, zum Abschluss kam.

Mit dieser relativen Chronologie der Bildhauerarbeiten in Mainz und Naumburg schloss sich Dehio - lässt man die *Meisterfrage* beiseite - der zuerst von Bergner formulierten und von Noack stilkritisch begründeten Entwicklungsvorstellung an,<sup>753</sup> wiewohl jedoch von diesen Forschern in der Frage der Zuschreibung der Skulpturen an mehrere Meister ab. Dehios singulär gebliebene Auffassung - *ein* Bildhauer für alle Skulpturarbeiten beider Lettner in Mainz, *zwei* Bildhauer für die Skulpturen von Westchor und Westlettner in Naumburg - begründete ihr Autor damit, dass es ihm „angesichts der augenfälligen Abweichungen ihres Kunstcharakters“ und „stilistischen Divergenz“ unmöglich erscheine, die beiden Arbeitskomplexe im Naumburger Dom ein und demselben Meister zuzuweisen: „Gegenüber der gemessenen, aristokratischen Empfindungsweise des Stiftermeisters ist der Lettnermeister ein, allerdings genialer, *Plebejer*.“<sup>754</sup> Dehio konnte sich nicht vorstellen, dass der aus Mainz kommende Meister in Naumburg nach Fertigstellung der Stifterfiguren mit seiner letzten und unvollendet gebliebenen Arbeit an den Passionsreliefs wieder *auf die Stufe* seiner ersten Arbeiten in Mainz zurückgekehrt wäre.<sup>755</sup>

---

753 Vgl. Bergner 1903, S. 132 und Noack 1914, S. 44. - Diese relative Chronologie stellt im Übrigen noch heute die *communis opinio* der Forschung dar. Die Abfolge von a) Lehrjahren in Nordfrankreich - b) Arbeiten im Mainzer Dom - c) Naumburger Stifterstatuen - d) Naumburger Westlettnerreliefs wurde zuerst von Heinrich Bergner (ebd.) aus biographischen und künstlerischen Gründen vertreten.

754 Dehio 1919, I, S. 344; *Herv.*, G.S.

755 „Die Naumburger Stifterstatuen sind die *letzte Staffel*, die die Kunst des 13. Jahrhunderts auf dem Wege *zur Anerkennung der Wirklichkeit* erreichte, weshalb man ihren Meister einen Realisten zu nennen pflegt. Wir wollen wegen dieses vieldeutigen Wortes hier nicht rechten. Auf jeden Fall war es eine mit hohem künstlerischen Bewußtsein gereinigte Wirklichkeit. Nicht ganz so kann dies für die Bildwerke des Lettners zugegeben werden. Die *herrschende Ansicht* sieht darin den Altersstil des Meisters der Stifterbilder. Angesichts der augenfälligen Abweichungen ihres Kunstcharakters muß aber auch mit einer zweiten Möglichkeit gerechnet werden, nämlich der, daß sie *Werke eines zweiten Meisters* sind. In meinen Augen ist dies nicht nur möglich, sondern auch überwiegend wahrscheinlich \*.  
[Anmerkung:] \* Meine Gründe kann ich hier nur kurz andeuten. So gewiß zwischen den Lettnerskulpturen und den Stifterbildern eine stilistische Divergenz vorliegt, ebenso gewiß sind die ersteren von derselben Hand wie die zeitlich dem Beginn des Naumburger Westchors vorangehenden Mainzer Fragmente (.). Will man diese Tatsache mit der herrschenden Ansicht kombinieren, so kommt man auf die nachstehende zeitliche Folge: 1. die Mainzer Lettnerskulpturen, 2. die Naumburger Stifter, 3. der Naumburger Lettner. Als

2. Rudolf Kautzsch (1919)<sup>756</sup>

Mit Hermann Giesaus im *Dritten Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst* vorgetragener programmatischer These von 1914, die Arbeiten im Naumburger Dom könnten nur von der französischen Skulptur her erklärt werden, und Werner Noacks Darlegung in derselben Publikation, dass es sich beim ehemaligen Mainzer Westlettner um ein *Frühwerk des Naumburger Meisters* handeln müsse, war die Skulptur im Mainzer Dom in den Mittelpunkt auch der Naumburg-Forschung gerückt. Denn nun schien in Mainz nicht nur der unmittelbare Ausgangspunkt für die Arbeiten im Naumburger Dom zu liegen, sondern auch die französischen Voraussetzungen dieser Skulptur greifbar zu sein, galt doch seit Wilhelm Vöges Hinweis von 1905, der sich seinerseits auf eine frühere Untersuchung Friedrich Schneiders stützen konnte, die Reimser Kathedrale als Herkunftsort mindestens einer der im Mainzer Dom vor 1239 tätigen Werkstätten.<sup>757</sup>

Während diese Zusammenhänge im Anschluss an Vöges Vortrag in den Veröffentlichungen von Stix, Bergner, Dehio und Noack bis zum 1. Weltkrieg weiter erörtert und durch Vorstellung neuer, im Mainzer Domkreuzgang aufbewahrter Bruchstücke anschaulicher gemacht worden waren, arbeiteten seit 1907 Rudolf Kautzsch und Ernst Neeb im Auftrag der hessischen Denkmälerkommission an einem großen Inventarwerk zum Mainzer Dom, in dem diese Fragen gleichfalls zur Sprache kommen mussten.

Die interne Aufgabenverteilung der beiden Forscher sah vor, dass Rudolf Kautzsch die Baugeschichte des Domes schreiben und dessen Denkmäler bis 1648 bearbeiten sollte.<sup>758</sup> Es lag also an Kautzsch, die neuen Forschungen zur Skulptur des 13. Jahrhunderts zu berücksichtigen und hierbei vor allem auch auf die zuletzt

---

Entwicklung eines und desselben Künstlers ergibt dies aber eine unmögliche Konstruktion. Es ist schon wenig wahrscheinlich, daß 2 eine Evolution von 1 sei, undenkbar aber, daß derselbe Künstler in 3 wieder unverändert auf die Stufe 1 zurückgekehrt sei. Da aber der Zyklus 3 unvollendet blieb, kann er in der Reihenfolge nicht mit 2 vertauscht werden.“ (Dehio 1919, I, S. 343 u. n. \*; *Herv.*, G.S.)

<sup>756</sup> Zu Rudolf Kautzsch in: ders. u. Ernst Neeb, *Der Dom zu Mainz. Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Mainz, Bd. 2, Die kirchlichen Kunstdenkmäler der Stadt Mainz, Teil I, Darmstadt 1919*, vgl.: Noack 1922 (Rez.), S. 328-331 / Noack 1923, S. 116 / Panofsky 1927, S. 63f. / Schmitt 1932, S. 3f. / Schmitt 1934, S. 70 / Stammler 1939, S. 8 / Schmitt 1948, S. 314 / Einem 1955, S. 10 / Bandmann 1956, S. 158 / Peschlow-Kondermann 1972, S. 19f., 26ff. / Brush 1993, S. 113 / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 205ff., 221, 227 / Cremer 1997, S. 165.

<sup>757</sup> Vgl. V. 1 (Wilhelm Vöge 1905), Kap. VII. 1 (Hermann Giesau 1914) und VII. 2 (Werner Noack 1914).

<sup>758</sup> Vgl. Kautzsch/Neeb 1919, S. VII (Vorwort).

veröffentlichte Untersuchung Werner Noacks einzugehen, mit dem er spätestens seit 1912 in wissenschaftlichem Kontakt stand.<sup>759</sup>

Als sich mit Beginn des Krieges 1914 die Veröffentlichung des Mainzer Inventarwerks immer wieder hinauszögerte, war es freilich nicht Rudolf Kautzsch, der 1916 einen kurzen forschungsgeschichtlichen Überblick zur Geschichte des Mainzer Westlettners und der barocken Westchorbühnen veröffentlichte, sondern sein Koautor Werner Neeb, der dabei auch einen Beitrag zur laufenden Diskussion um die Skulptur des 13. Jahrhunderts im Mainzer Dom beisteuerte.<sup>760</sup> Denn das wichtigste Ergebnis von Neebs Untersuchung betraf unmittelbar die von Stix und Noack zuvor mit konkreten Vorschlägen diskutierte Rekonstruktion des gotischen Mainzer Westlettners, für die Neeb eine im Bericht des Mainzer Domherrn Bourdon überlieferte Gewölbefigur in die Diskussion einführte. Diese literarisch überlieferte Figur musste nach ihrer Publizierung durch Neeb in künftigen Rekonstruktionsvorstellungen zum verlorenen Westlettner Berücksichtigung finden, zumal Neeb auf eine damals noch erhaltene Vergleichsfigur in der Mainzer Kirche St. Emmeran hinweisen konnte, wodurch die verlorene Figur selbst und deren Anbringung am Westlettner des Domes konkret vorstellbar geworden war.<sup>761</sup>

#### *Eine Rekonstruktion des Mainzer Westlettners*

Auf mögliche Konsequenzen der von Neeb bekannt gemachten Gewölbefigur zur Rekonstruktion des gotischen Mainzer Westlettners ging Kautzsch im Inventarwerk

---

<sup>759</sup> Während seiner Arbeiten am Mainzer Inventarband veränderte Rudolf Kautzsch zweimal den Ort seiner akademischen Tätigkeit: zu Beginn (1907) lehrte er als o. Professor für Kunstgeschichte an der Technischen Universität Darmstadt (seit 1903), 1911 folgte er einem Ruf nach Breslau und 1915 nach Frankfurt am Main, wo er bis 1930 als Lehrstuhlinhaber tätig war. (Vgl. Christiane Fork in: Metzlers Kunsthistoriker Lexikon 1999, S. 210.)

Der Kontakt zwischen Rudolf Kautzsch und dem Goldschmidt-Schüler Werner Noack erschließt sich aus der Danksagung Noacks in seiner Dissertation von 1912 (unpaginiert) sowie zwei Anmerkungen darin (a.a.O., S. 81, n.64 u. n.84), Hinweisen in Noacks Publikation im *Dritten Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* von 1914 (S. 130, n.1, 133, n.2, 134, n.2, 136, n.1) sowie aus einer Fußnote von Kautzsch im Inventarband von 1919 (S. 147, n.1) - beide Kunsthistoriker wussten also von ihren jeweiligen Forschungsvorhaben, die sich im Gegenstand des Mainzer Doms direkt berührten. Ohnedies musste sich für beide Forscher ein wissenschaftlicher Austausch im Rahmen der *Denkmälerkommission* des *Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* ergeben, da sowohl Noack als auch Kautzsch seit dem Übergang der Leitung der 5. Skulptur-Abteilung (*Gotische Skulptur*) von Bode auf Goldschmidt unter derselben Leitung forschten. (Siehe auch Kap. VII. 1 u. 2 sowie VIII. 1.)

<sup>760</sup> Siehe Kap. VIII. 2, wo Neebs Aufsatz behandelt ist.

<sup>761</sup> Vgl. ebd.

von 1919 jedoch *nicht* ein.<sup>762</sup> Er hielt sich vielmehr an die in Werner Noacks Publikation zu den mittelrheinischen Lettnern 1914 in Form einer Photo-Montage vorgestellte und zuvor von Alfred Stix 1909 im gleichen Sinn theoretisch dargelegte Rekonstruktion, welche die erhaltenen Fragmente nach dem Aufbau des Naumburger Westlettners zum Mittelstück einer Schauwand anordnete, ohne die räumlichen Verhältnisse des verlorenen Lettners im Bereich des Mittelportals mit der Gewölbefigur anschaulich werden zu lassen.<sup>763</sup>

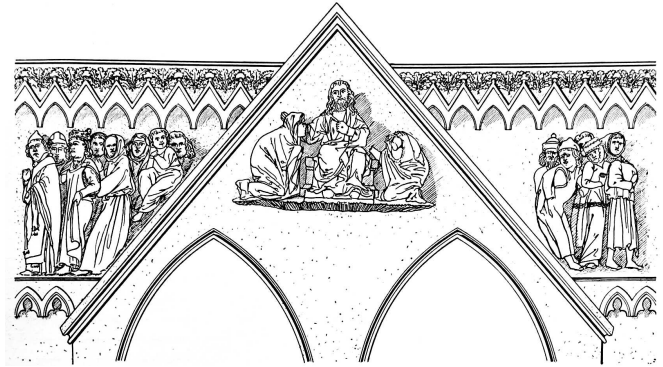


Abb. 76  
Versuch einer Rekonstruktion der Mitte des Westchorlettners  
(Aus: Kautzsch/Neeb 1919, Abb. 76)

Leitbild für Rudolf Kautzchs Rekonstruktionsüberlegungen zum ehemaligen Mainzer Westlettner war also - wie bei Vöge, Stix und Noack - der Naumburger Westlettner, eine Voraussetzung, die Kautzsch im Ergebnis von der früheren Forschung übernahm, wobei er jedoch hinzufügte, dass ein wichtiger Vergleichspunkt zwischen den Westlettnern in Mainz und Naumburg bei Vöge und Stix übersehen worden sei, auf den er selbst schon 1907 hingewiesen habe: die *Treppenstiegen* des verlorenen Mainzer Westlettners, die nach Abriss des Lettners in den anschließend errichteten barocken Chorschranken wieder verbaut worden seien und welche erst den *Schlüssel* zur Rekonstruktion des Mainzer Westlettners nach dem Vorbild des späteren Naumburger Gegenstück bieten würden.<sup>764</sup>

<sup>762</sup> Die Behandlung der *Gewölbefigur* durch Kautzsch im *Inventarwerk* kann hier im Folgenden unterbleiben, da Kautzsch über Neebs Darstellung mit keiner Überlegung hinausgeht, sondern der Wiedergabe des Bourdon-Berichts nur noch die Vermutung hinzufügt, dass es sich bei der Gewölbefigur „höchstwahrscheinlich um eine Arbeit des Lettnermeisters“ gehandelt habe, die „mit dem Lettner spurlos zugrunde gegangen“ sei. (vgl. Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 153.)

Die tatsächliche Bedeutung des Bourdon-Berichts für die Rekonstruktion des Mainzer Westlettners und seine Ikonographie sollte erst durch Otto Schmitt 1932 erkannt werden, als dieser den ‚Kopf mit der Binde‘ mit der ‚Gewölbefigur‘ des Bourdon-Berichts in einen konkreten Zusammenhang brachte (s.u.).

<sup>763</sup> Vgl. die *Tafel 9* bei Noack 1914 und die Rekonstruktionszeichnung von Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 151, Abb. 76.

<sup>764</sup> Die *Tendenz* von Rudolf Kautzchs kurzem *Forschungsreferat* zum gotischen Mainzer Westlettner und dessen Skulptur läuft darauf hinaus, dass *ihm selbst* das eigentliche Verdienst an der Rekonstruktion des Mainzer Westlettners in Analogie zu seinem Naumburger Gegenstück zuzuschreiben sei, indem er behauptet, dass die von anderer Seite publizierten Ergebnisse *in nuce* in seiner eigenen Forschung längst angelegt und von ihm

Von anschaulichem Nutzen für die Forschung erwies sich Kautzschs zeichnerische Darstellung der rekonstruierten Mittelpartie des verlorenen Westlettners dadurch, dass er in seiner Zeichnung - genau wie Noack zuvor in seiner Photomontage - die späteren Gips-Ergänzungen an den Reliefs wegließ - sie ergaben sich für Kautzsch zum einen durch eine sorgfältige Autopsie, zum anderen durch Gegenüberstellung mit einer alten Zeichnung von 1805 - und so im Vergleich zum überlieferten, durch spätere Übermalungen verunklarten Zustand die originalen Bestandteile leichter erkennbar werden ließ.<sup>765</sup>

Wie Vöge, Stix und Noack versuchte Kautzsch die Stichhaltigkeit der Rekonstruktion des Mainzer Westlettners nach dem angenommenen Nachbild in Naumburg zusätzlich durch vergleichende Detailbeobachtungen an beiden Lettnern zu untermauern, wobei er wie Vöge vorweg auf die Zweischichtigkeit der Reliefs in Mainz und Naumburg hinwies.<sup>766</sup> Kautzsch machte in diesem Zusammenhang auf

---

persönlich in einem (freilich nicht veröffentlichten) Vortrag von 1907 auch *irgendwie* bereits angegeben worden seien, wobei die von Vöge (1905) und Stix (1909) nicht erwähnten, von Dehio (1911) und Noack (1914) aber sehr wohl erwähnten *und* berücksichtigten *Treppentürme* die entscheidende Rolle spielen:

„W. Vöge (...) hat dann, soviel ich sehe, zuerst die Seligen und Verdammten mit dem Weltenrichter des Südostportals zusammengestellt und auf die Verwandtschaft des Stils mit dem des Naumburger Lettners hingewiesen. *Von den Treppentürmen spricht er nicht.*

Alfred Stix (...) widmet dem Relief eine ausführliche und sorgfältige Betrachtung und versucht auch den Lettner nach dem Muster des Naumburgers ungefähr zu rekonstruieren. (...); *die Treppentürme kennt auch er nicht.* -

*Ich selbst habe schon 1907* gelegentlich eines Vortrags vor dem Kunsthistorischen Kongreß in Darmstadt *auf die Treppentürme hingewiesen* und damit *das Ganze* für den Mainzer Dom in Anspruch genommen.“ (Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 149, n.2; *Herv. G.S.*) - Vgl. zu dieser *eitlen Gelehrtenposse* ausführlich Fußnote 558.

765 „(...) die Reliefs (...) sind stark ergänzt. So sind neu der weinende Knabe links und der Kopf links hinter ihm; an dem sich krümmenden und zurückwendenden Mann der rechte Arm ganz, der linke Unterarm; weiter der Arm, der hier die Kette hält; an der Dame der Fuß; an dem Mann links von der Fuge der Kopf (so gut er ist), der linke Unterarm, der rechte Fuß, der linke Unterschenkel ; endlich die Kette zum allergrößten Teil, soviel ich sehen kann. Auf der rechten Seite sind neu am König der rechte Unterarm mit der Hand und die Zacke seiner Krone. 3) [3] *Ohne diese Ergänzungen zeichnete Lindenschmit 1805 die Tafeln. Das Blatt ist in der Stadtbibliothek (Bauten: Mappe II, Convolut Lindenschmit III, 232). Den heutigen Zustand geben die Krostschens Photographien (auch Einzelheiten) und darnach unsere Tafel 33.*] Die Ergänzungen (und die gotische Fassung) dürften aus der Zeit nach 1841 stammen : damals wurde der Kreuzgang hergestellt. (Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 150 u. n.3.)

766 „Schon der *Reliefstil* ist verwandt: zwei Reihen von Figuren in gleicher Kopfhöhe, die vordere statuarisch rund, die hintere flacher, ihre Köpfe gern en face gestellt.“ (Ebd.)

Vgl. die entsprechende Beobachtung bei Vöge ((1905)1958, S. 220): „Naumburgisch ist schon der *Reliefstil* der Mainzer Arbeiten, ihre überquellende Plastik, die sich in der Anordnung der Figuren in zwei Reihen hintereinander bei gleicher Kopfhöhe beider und fast statuarischer Ausrundung der vorderen ausspricht“.



a

Phot. Kroft



b

Phot. Neeb



c

Phot. Neeb

Reife vom einflügeligen Lettner des Westchors im Dom  
 a Der Weltrichter (jetzt im Bogenfeld des Südostportals); b Selige und Verdammte (jetzt im Kreuzgang); c Unterseite der Konsole von a

## Abb. 77

(Aus: Kautzsch/Neeb 1919, Tafel 33)

die breite Stirnbildung, die scharf gefalteten kleinen Augen, die geschwollenen Augenlider, die plastische Betonung der Augenbrauen, vorgeschobene Unterlippen, flache Einbuchtungen in den Wangen und die Betonung von Affekten durch senkrechte Falten über der Nasenwurzel aufmerksam, welche die Figuren gleichermaßen in Mainz und Naumburg kennzeichneten, wie auch die Haarbehandlung mit einmal gekräuselten plastisch hervortretenden Stirnlocken, dann wieder mit einzelnen, fast rechteckig geformten flachen Strähnen in Naumburg und Mainz ganz ähnlich gebildet seien.<sup>767</sup>

Mit seiner zeichnerischen Darstellung (Abb.76) widersprach Kautzsch freilich der von ihm behaupteten Schlüsselrolle der erhaltenen Lettnerstiegen für die Rekonstruktion des Mainzer Westlettners, denn er ließ sie in seiner Zeichnung ohne Weiteres weg und beschränkte sich auf die Wiedergabe derjenigen Elemente, die schon Vöge, Stix und Noack als konstitutiv für das Erscheinungsbild des verlorenen Westlettners angesehen hatten:

die Deesisgruppe am Mittelgiebel des Portalvorbaus und seitlich anschließend die Relieffriesen mit den Gruppen der Seligen und Verdammten - genau nach dem Muster des Mittelteils des Westlettners im Naumburger Dom -, so dass sich die Fragmente ikonographisch schlüssig zu einem Weltgerichtsensemble zusammenfügen ließen.

Da Kautzsch im *Ergebnis* seiner Rekonstruktion völlig mit Vöge, Stix und Noack übereinstimmte, konnte er sich von diesen Forschern nur durch den *Weg* unterscheiden, *wie* er zu diesem Ergebnis gekommen war, und hier brachte er die erwähnten *Treppenstiegen* ins Spiel. Durch *sie* (die in seiner Rekonstruktion gar nicht

Zum *Reliefstil* vgl. auch Steinberg 1908, S. 25 und Stix 1909, S. 121.

767 Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 150f.

vorkommen) sei er zum ersten Mal darauf aufmerksam geworden, dass der Mainzer Westlettner nach dem Vergleichsbild des Naumburger Gegenstücks rekonstruiert werden müsse und durch *sie* sei ihm die Einsicht gekommen, dass auch die Deesisgruppe vom Südostportal zum selben Westlettner gehört habe.<sup>768</sup>

Mit seiner Beschreibung wie mit seiner zeichnerischen Darstellung des rekonstruierten Mittelteils des Mainzer Westlettners bestätigte Kautzsch somit das seit Vöge und Stix feststehende Anlageschema dieser längst zur *communis opinio* gewordenen Rekonstruktion und ging keinen Schritt über dieselbe hinaus. Daneben blieb Kautzsch aber eine Antwort schuldig, die ihm von Noack 1914 ausdrücklich überlassen und in Noacks Publikation in einer Fußnote angekündigt worden war: die Widerlegung der seit 1909 von Stix vertretenen These, die von allen beteiligten Forschern akzeptierte Rekonstruktion eines Lettners sei nicht in den Mainzer Dom, sondern in die zerstörte St. Albanskirche in Mainz zu lokalisieren, wozu Noack bemerkt hatte: (...) *die Reliefs stammen nicht aus St. Alban - Mitteilung des Herrn Professor Kautzsch, der in den ‚Kunstdenkmälern der Stadt Mainz‘ den Nachweis führen wird.*<sup>769</sup> - Im Inventarwerk zum Mainzer Dom aber sucht man diese angekündigte Widerlegung vergeblich. Kautzsch begnügte sich vielmehr mit dem Hinweis, dass die von Stix zitierte Überlieferung „höchst unwahrscheinlich“ sei, und setzte nur die *communis opinio* und eine *andere* Überlieferung dagegen.<sup>770</sup>

768 Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 149.

Der präventive Ton von Kautzschs Forschungsreferat zur Rekonstruktion des Mainzer Westlettners im Inventarband zum Mainzer Dom mag sich durch den - für einen Inventarband eigentlich nicht erwarteten - Anspruch von Kautzsch erklären, unbedingt *Neubeuten* präsentieren zu wollen, was im vorliegenden Fall freilich durch die nackten Daten widerlegt wird. Denn tatsächlich ist die von Kautzsch nur theoretisch unter Einschluss der verbauten Treppentriege vorgenommene Rekonstruktion des Mainzer Westlettners von Werner Noack 1914 in exakt derselben Weise vorweggenommen und begründet worden, wie ein Vergleich mit Noacks Ausführungen (der seinerseits explizit auf einen Hinweis bei Dehio 1911, S. 229 verweist) zeigen kann:

„An den barocken Chorschranken des Westchors sind *die alten Stiegentürme wieder verwendet* worden: eine genauere Untersuchung ergibt, daß ihre Arkaden teilweise zugemauert sind, daß sie ursprünglich halbrund geöffnet waren, *wie die Naumburger Stiegentürme*, mit denen sie auch in einzelnen Profilen und in dem Blattwerk an der Treppenspinde große Ähnlichkeit zeigen.“ (Noack 1914, S. 44; *Herv.*, G.S.)

769 Noack 1914, S. 134, n.2; siehe Fußnote 552.

770 Kautzschs vorgebliche *Widerlegung* der von Stix zitierten Quelle liest sich wie folgt:

„Diese Reliefs stammen aus dem ‚Garten‘ der Kapuziner und sollen dahin *von St. Alban* gelangt sein (...). Dennoch ist dies *höchst unwahrscheinlich*, denn schon 1779 kannte man *auch eine andere Tradition*, daß nämlich die Reliefs *aus dem Kreuzgang von Liebfrauen* in den Kapuzinergarten gekommen seien.“ (Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 149; *Herv.*, G.S.) - Kautzsch macht hier nur eine *andere*, für seinen Argumentationszusammenhang



## Zuordnung des Kopfes mit der Binde und der Teufelsfratze

Kautzsch kam auch auf die zuletzt von Noack 1914 erörterten Probleme einer Rekonstruktion des verlorenen *Ostlettners* zu sprechen und erwähnte hierbei die beiden beim Einbau einer modernen Krypta am Ostchor in den 1860er Jahren geborgenen, einander korrespondierenden Stützelemente, die Noack für eine hypothetische Rekonstruktion des Ostlettners verwendet hatte:<sup>771</sup> zum einen handelte es sich um eine aus zwei Teilen zusammengesetzte Säule über würfelförmigem Sockel mit Tellerbasis, die oben in einem Pflanzenkapitell und einem ausladenden Kämpfer endigt, zum anderen um deren Gegenstück, welches in gleicher Stützfunktion und von gleicher Gesamthöhe über kürzerer Säule den sogenannten *Atlanten* zeigt, der seit Friedrich Schneider stilistisch auf die Skulptur der Kathedrale von Reims zurückgeführt wurde. Beide Stützelemente wurden von Noack, den Kautzsch hier ausführlich zitierte, als Stützen der „Wandgliederung des Ostchors“ bezeichnet.<sup>772</sup> In diesem Zusammenhang hatte Noack den von ihm im Depot des Mainzer Kreuzgangs entdeckten *Kopf mit [der] Binde* und eine *Teufelsfratze* vorgestellt und ersteren wegen einer Ähnlichkeit im leidenden Ausdruck mit der

---

*genauso unbrauchbare* Überlieferung gegen eine Entstehung des Lettners in der zerstörten St. Albans-Kirche in Mainz geltend („Dennoch ist dies höchst unwahrscheinlich...“) - eine stichhaltige *Widerlegung* der Stix-These stellt dies mitnichten dar.

Erst in einer späteren Veröffentlichung bei Noack (1925, S. 104f.) liest man eine plausible Erklärung, wie es zur Herausbildung der Legende vom Lettner in St. Alban gekommen sein könnte: nach Abbruch des Westlettners 1682 wurden die Reliefs nicht in die St. Albans-Kirche, sondern in die St. Albans-Kapelle im Mainzer Dom verbracht, wo sie als „*Communicantenbank*“ Verwendung fanden, so dass es in der literarischen Überlieferung nur einer Verwechslung dieser Kapelle mit der Kirche gleichen Namens bedurfte, um die Legende entstehen zu lassen. - Vgl. auch Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 238, n.89.

771 Vgl. Noack 1914, S. 45 und Tafel I ff.

772 „Noack nimmt an, daß jene Stützen überhaupt nur den Zweck hatten, die Wandgliederungen des Ostchors, die 3,80 Meter über dem Fußboden, da wo die beabsichtigte Krypta hätte anschließen sollen, unvermittelt aufhörten, zu unterfangen. Der Lettner hätte dann ganz unabhängig von diesen Stützen etwas weiter zurück (östlich) gestanden. Noack denkt ihn sich als gerade Bühne, vorn in drei Arkaden (Pfeiler mit Spitzbogen) geöffnet; die Rückwand in der Mitte hinter dem vorauszusetzenden Altar geschlossen, die Seitenteile in Doppeltüren aufgelöst; das Ganze mittels dreier Kreuzgewölbe, von denen das mittlere breiter als die beiden seitlichen war, eingewölbt. Diese Rekonstruktion gestattet, die sämtlichen erhaltenen Reste richtig unterzubringen. Sie läßt aber freilich unerklärt, warum man eigentlich den Lettner nicht an jene Stützen unter den Wandvorlagen des Chors anschloß: das bleibt doch in hohem Grade auffallend. Der unglückliche Neubau der Krypta deckt für alle Zukunft die Spuren der Lettneranlage an den Wänden zu.“ (Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 159f.)

erwähnten Trägerfigur, dem *Atlanten vom Ostchor*, hypothetisch dem verlorenen Ostlettner zugeschrieben.<sup>773</sup>

Kautzsch nun pflichtete Noack in der Zuschreibung des *Kopfes mit der Binde* zum ehemaligen Ostlettner zu (bei der Rekonstruktion des Ostlettners selbst enthielt sich Kautzsch jeder eigenen Stellungnahme und referierte lediglich die Rekonstruktionsüberlegungen von Noack).<sup>774</sup> indem er wie Noack auf den *Ausdruck schmerzender Anspannung* abhob, worin er ein Kennzeichen der Anstrengung sah, das sich naheliegenderweise mit einer Trägerfigur assoziieren lasse,<sup>775</sup> während er dagegen die Teufelsfratze mit dem Westlettner in Verbindung brachte.<sup>776</sup> Diese Figuren wie die Architektur der beiden verlorenen Lettner des Mainzer Doms datierte Kautzsch (wie Noack) im Hinblick auf die große Domweihe in Mainz vom Jahr 1239 in die 1230er Jahre.<sup>777</sup>

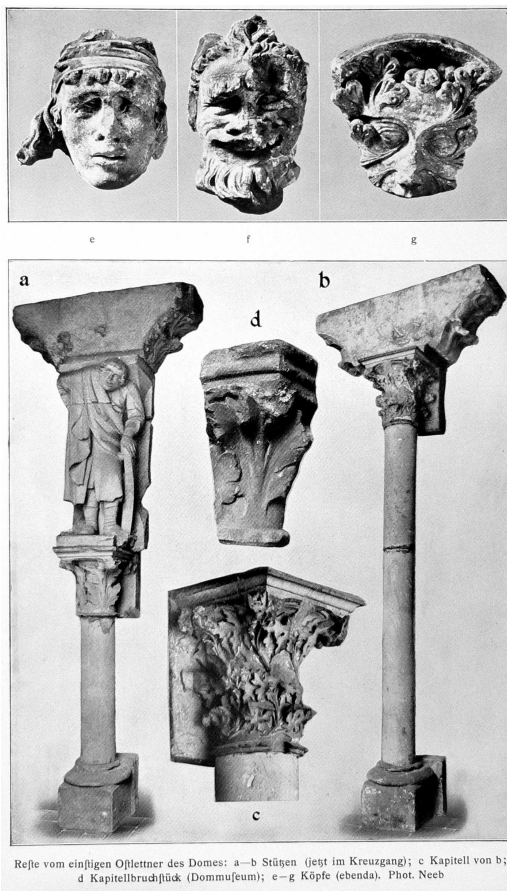
773 Vgl. Noack 1914, S. 133 und Kap. VII. 2.

774 „Auch der Ostchor hat seinen Lettner gehabt. (.....). W. Noack, Die Kirchen in Gelnhausen. Hall. Diss. 1912. S. 53f. Derselbe im dritten Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst: Berlin 1914. Diese zuletztgenannte, gut illustrierte Darstellung ist die wichtigste. Sie stellt den ersten ernsthaften Versuch einer Rekonstruktion des Lettners überhaupt dar. Und zwar: an der Südseite eine kurze Säule auf gotischer Schüsselbasis mit hohem Blätterkelchkapitell, darauf die *Figur eines Atlas* unter die schwere Last eines Kämpfers gebückt, auf ein derbes Holz gestützt; an der Nordseite eine hohe, aus zwei Stücken zusammengesetzte Säule mit gleicher Basis und ebenfalls mit hohem Blätterkelchkapitell (aber von anderer Zeichnung): hier trug die Säule unmittelbar den Kämpfer. Die beiden Stützen fußten auf dem Niveau, das der Ostchor das ganze Mittelalter hindurch gehabt hat. Als sie errichtet wurden, hatte der Chor keine Krypta. Heute stehen sie im Kreuzgang.“ (Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 159.)

775 „Unter den Bruchstücken, die im Obergeschoß des Kreuzgangs (im Ostflügel) zusammengetragen sind, finden sich nun aber noch ein paar Köpfe, die man gerne mit dem Ostlettner des Domes in Verbindung bringen möchte. Da ist zunächst der köstliche *Kopf mit der Binde*, den wir auf Tafel 35 e abbilden, zirka 25 cm hoch, aus grauem Sandstein. Auch er hat den *Ausdruck schmerzender Anstrengung*. Ja, die Zeichnung der tiefgebeteten, nach innen oben ausgebohrten Augen, der breiten Wangen mit abgeplatteten Kiefern, des vollen Mundes, des Haares verweisen ihn in die *Nähe ‚des Atlas‘*. Hier ist die Arbeit von größter Schönheit. Reichliche Spuren von Farbe (Dunkelrot: Binde; Fleischtone: Wangen; Dunkelrot: Lippen; Gelb: Haar) beweisen, daß auch der figürliche Schmuck des Lettners farbig war.“ (Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 160; *Herv., G.S.*)

776 Kautzsch (in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 161) gibt diese Zuschreibung freilich nur im *Text* („Offenbar ist es eine Teufelsfratze, und die Vermutung liegt nahe, sie dem Westlettner zuzuwenden.“), während er dasselbe Fragment im Zusammenhang der auf Tafel 35 vorgestellten Stücke - darunter auch der *Kopf mit der Binde (e)* - unter dem Titel „*Reste vom einstigen Ostlettner des Domes*“ (*f*) vorstellt (*siehe unsere Abb.*).

777 Ebd. - Vgl. Noack 1914, S. 138.



Relief vom einflügeligen Oblettner des Domes: a—b Stützen (jetzt im Kreuzgang); c Kapitell von b; d Kapitellbruchstück (Dommußeum); e—g Köpfe (ebenda). Phot. Neeb

Abb. 78

(Aus: Kautzsch/Neeb 1919, Tafel 35)

### Der Naumburger Meister in Mainz und Naumburg

Die Diskussion der *Meisterfrage* erfolgte bei Kautzsch dann scheinbar ohne direkten Rekurs auf Werner Noacks Publikation von 1914. Ohne Noacks dortige *emphatische* Stellungnahme zur Identität eines *Naumburger Meisters*, der im Mainzer Dom den Westlettner mit der Christusfigur der Deesisgruppe und später im Naumburger Dom das Abendmahlsrelief mit einer ganz ähnlichen Christusfigur geschaffen habe,<sup>778</sup> auch nur zu erwähnen, sah sich auch Rudolf Kautzsch zu einer Reflexion über die *Meisterfrage* veranlasst, die in der Diskussion der Mainzer Skulpturenfragmente seit Wilhelm Vöges Vortrag von 1905 virulent war.<sup>779</sup>

Indem Kautzsch diese Frage stillschweigend in gleichem Sinn wie Noack beantwortete und dabei lediglich Noacks Formulierung, der Mainzer Westlettner ist *ein Frühwerk des Naumburger Meisters* in die Alternativ-Formulierung, der Mainzer Westlettner ist *ein älteres Werk des Naumburger Meisters* umgoss,<sup>780</sup> sah er sich darüber hinaus

veranlasst, auch eine Aussage über das Verhältnis der Bildhauerarbeiten im Naumburger Dom selbst zu treffen, welches gleichzeitig in Georg Dehios *Geschichte der deutschen Kunst* im Sinne zweier neben- bzw. nacheinander arbeitender Bildhauer, eines *Meisters der Stifterfiguren* und eines aus Mainz kommenden *Lettnormeisters*, dargestellt wurde.<sup>781</sup>

Kautzsch bestimmte das Verhältnis der Arbeiten im Westchor und am Westlettner des Naumburger Doms (wie die Mehrzahl der Forscher) als das eines einzigen Meisters, wobei er freilich (entgegen Dehio) die relative Abfolge für den aus Mainz nach Naumburg berufenen Bildhauer mit a) *Westlettner in Mainz* - b) *Westlettner in Naumburg* - c) *Naumburger Stifterfiguren* bestimmte und behauptete, darin eine

778 Vgl. die w.o. zitierten Stellen bei Noack 1914, S. 44, 135 u. Kap. VII. 2.

779 Vöge ((1905)1958, S. 222) hatte die Frage einer Identität des Bildhauers in Mainz und Naumburg selbst verneint. - Siehe Kap. V. 1.

780 Noack 1914, S. 44 - Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 152.

781 Vgl. Dehio 1919, I, S. 343 u. n.\*, zitiert in Fußnote 755.

„folgerichtige Entfaltung dieser einzigartigen Kunst“ des aus Mainz kommenden Bildhauers erkannt zu haben,<sup>782</sup> dessen *Gewölbefigur* in Mainz - wie Kautzsch bedauernd hinzufügte - leider „mit dem Lettner spurlos zugrunde gegangen“ sei.<sup>783</sup>

---

782 Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 152.

Kautzschs Diskussion der *Meisterfrage* erweckt den Eindruck, als habe *er* die Frage nach der möglichen Identität des Mainzer und des am Naumburger Westlettner tätigen Bildhauers im Moment der Niederschrift zum ersten Mal gestellt und als lasse *er* den Leser nun teilhaben an seinen Überlegungen, die *ihm* zu einer Bejahung dieser Frage führen würden. Kautzschs Ausführungen sind weniger von sachlichem Interesse denn als Dokument der Eitelkeit eines Forschers bemerkenswert. Und sie haben in dieser Hinsicht eine weit größere Folgewirkung gezeitigt als seine Ergebnisse, die, sofern sie tatsächlich von ihm sind, in der Folgezeit keinen Bestand haben sollten (mit einer Ausnahme: Kautzschs Zuschreibung der Teufelsfratze an den Westlettner, legt man seinen *Text* und nicht seine *Angaben zu Tafel 35* zugrunde, die von der Forschung in Kautzschs *Textversion* allgemein akzeptiert wurde).

Viel schwerer aber wiegt Kautzschs Auseinandersetzung mit der Forschung und seine verzerrte Darstellung der vorhergehenden Forschungsgeschichte:

„Wie ist nun das Verhältnis der beiden Meister zueinander zu denken? *Man hat bisher (am bestimmtesten Stix) den Sachverhalt so erklärt: ein Gehilfe des Naumburgers habe die Mainzer Arbeiten gefertigt. Das ist aber unmöglich.* Auch wenn die Naumburger Arbeiten um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sind, kann der Mainzer Lettner nicht jünger sein. Nicht nur, weil er mit den genannten Werken im Dom zusammengehört, die wahrscheinlich noch vor 1239 entstanden sind, sondern vor allem, weil er älter sein muß als der *Lettner der Marienkirche in Gelnhausen*. Schon *Vöge* hat hervorgehoben, daß das dortige Jüngste Gericht das Mainzer voraussetzt. Neuerdings hat *W. Noack* 1) [1] *Die Kirchen in Gelnhausen. Hall. Diss. 1912. S.53f.*] den Zusammenhang noch eingehender begründet. Noack zeigt aber auch, daß der Lettner in Gelnhausen nicht gut später als etwa 1250 entstanden sein kann, eher früher. *Und damit ergibt sich nun eine ganz eigentümliche Schwierigkeit.* Wenn der Meister des Mainzer Westlettners nicht von Naumburg kam, so kann man ihn sich nur als einen Genossen des Naumburgers denken, der mit ihm zusammen irgendwo in Frankreich gearbeitet, dieselben Eindrücke aufgenommen und sie ähnlich verarbeitet hat, oder - er ist mit ihm identisch, und Mainz geht Naumburg voran. *Ich neige mehr und mehr dazu, die Frage in diesem Sinne zu beantworten: Der Mainzer Westlettner ist ein älteres Werk des Naumburger Meisters.* Wie einzelne Köpfe in den Naumburger Lettnerreliefs die großartigen Fürstentypen im Chor dort ahnen lassen, so ist der Mainzer Lettner der noch unentwickelte Vorläufer des Naumburger Lettners: es ergibt sich eine *folgerichtige Entfaltung dieser einzigartigen Kunst.*“ (Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 151f. u. n.1; *Herv.*, G.S.)

Sieht man von Kautzschs These einer Abfolge der Arbeiten des *Naumburger Meisters* in Mainz und Naumburg einmal ab, welche die Stifterfiguren nach den Westlettnerreliefs im Naumburger Dom datiert und am Ende einer „folgerichtigen Entfaltung dieser einzigartigen Kunst“ sieht, und betrachtet nur *Kautzschs Wiedergabe der Forschungsliteratur*, so ist zunächst bemerkenswert, dass Kautzsch Noack *nicht* mit dessen Abhandlung von 1914 anführt, in der Noack die *Meisterfrage expressis verbis thematisiert* und die Auffassung einer *Meisteridentität* ausführlich darlegt und begründet, sondern mit dessen Dissertation von 1912 und mit einer Passage, in der das zeitliche Verhältnis des Mainzer zum Gelnhausener Lettner dargelegt wird.

Kautzsch suggeriert nun, dass ihn dieses Verhältnis des Mainzer zum Gelnhausener Lettner erst auf die richtige Einsicht des Verhältnisses der Mainzer zur Naumburger Skulptur bringen würde, welches freilich schon 1909 von Heinrich Bergner in exakt

### 3. Die Durchsetzung des Namens *Naumburger Meister* in der kunsthistorischen Forschung bis 1919.

#### *Gelegentliche Verwendung des Namens ‚Naumburger Meister‘*

In seiner grundlegenden Abhandlung zu den *Bildwerken im Naumburger Dom* von 1892 hatte August Schmarsow zum ersten Mal in der kunsthistorischen Literatur die Bezeichnung *Naumburger Meister* verwendet.<sup>784</sup> Schmarsow reflektierte am Ende seiner Untersuchung über den stilgeschichtlichen Unterschied der Skulptur in Naumburg und Bamberg und meinte in diesem Zusammenhang, dass ein *Schulgenosse* des *Naumburger Meisters* die Bamberger Figuren Kaiser Heinrichs und seiner Gemahlin Kunigunde wohl in Zeittracht wiedergegeben hätte, wie die Figuren im Naumburger Dom.<sup>785</sup> Im Anschluss an diese Bemerkung Schmarsows sucht man die Bezeichnung *Naumburger Meister* in der Literatur - übrigens auch in Schmarsows eigenen Publikationen - für viele Jahre vergeblich.

Fünf Jahre nach August Schmarsows Monographie spielte derselbe klassische Vergleich zwischen der Bamberger und Naumburger Skulptur in der Dissertation von Artur Weese 1897 eine ähnliche Rolle wie zuvor bei Schmarsow: die Arbeiten des an der Kathedrale von Reims geschulten *Bamberger Meisters* wurden mit denen des *Naumburger (Meisters)* konfrontiert, wobei wahrscheinlich nur ein Druckfehler in Weeses Dissertation die zweite Erwähnung eines ‚*Naumburger Meisters*‘ in der kunsthistorischen Literatur verhindert hat.<sup>786</sup>

Bei Schmarsow wie bei Weese aber ist charakteristisch, dass die Bezeichnung *Naumburger Meister* nicht konzeptionell oder programmatisch eingeführt wurde,

---

demselben Sinne gefasst worden war, zu dem Kautzsch sich zehn Jahre später - wie im Moment der Niederschrift und ohne Rekurs auf die für *diese* Frage relevante Literatur - gerade gedanklich durcharbeitet. - Dass Bergner 1909 (zur gleichen Zeit wie Stix), und auch Dehio (1911) und Noack (1914) lange vor Kautzsch sich dezidiert gegen Stix' (und Vöges) Auffassung einer Abhängigkeit der Mainzer von der Naumburger Skulptur gewandt haben, verschweigt Kautzsch und subsumiert deren Auffassungen mit einem pauschalisierenden ‚*man*‘ (‚*man hat bisher*‘) unter eine 1919 längst überholte Auffassung, welche Bergner, Dehio und Noack nicht teilten, sondern explizit abgelehnt und widerlegt hatten, um sich selbst als Entdecker der tatsächlichen Zusammenhänge (*Ich neige mehr und mehr dazu ...: Der Mainzer Westlettner ist ein älteres Werk des Naumburger Meisters.*) aufzuspielen.

783 Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 153. - Siehe w.o. Fußnote 762.

784 Darauf hat Kathryn Brush (1993, S. 119, n.4) aufmerksam gemacht. - Vgl. auch Caesar (2006, S. 182, n.1146 (Ms.)), die in der Erwähnung eines *Naumburger Meisters* bei Schmarsow schon die Einführung des Begriffs *Naumburger Meister* durch Schmarsow gegeben sieht.

785 Schmarsow 1892, S. 52.

786 Vgl. Weese 1897, S. 123 und Fußnote 214 sowie Brush 1993, S. 110 und 119, n.4.

sondern sich zufällig einstellte, und zwar aus Anlass eines stilgeschichtlichen Vergleichs, der auf die charakteristischen Unterschiede zweier Bildhauer an zwei verschiedenen Orten abhob. Ein wesentliches Werkzeug der Kunstgeschichte - der stilgeschichtliche Vergleich - und ferner die Vorstellung von der Qualität der verglichenen Werke, welche erst das Interesse und die Vorstellung an einen dahinter stehenden Meister überhaupt hervorrufen konnten - nicht aber ein ideologisches Konzept - führten (vorübergehend) zur Verwendung der Bezeichnung *Naumburger Meister*.<sup>787</sup>

Bei Heinrich Bergner, der in seinem Inventarwerk zum Naumburger Dom von 1903 das Porträt eines Bildhauers mit ganz persönlichen Stileigentümlichkeiten entwarf (die Bergner ausführlich analysierte), fehlte die Bezeichnung *Naumburger Meister* völlig.<sup>788</sup> Offensichtlich hatte Bergner die Bezeichnung *Naumburger Meister* zur Vorstellung der Charakteristika des von ihm bewunderten Bildhauers nicht nötig. Und wo Bergner bei Gelegenheit die Handschrift des Bildhauers mit Stileigentümlichkeiten der zeitgleichen französischen Skulptur verglich, spielten die Werke einer örtlich lokalisierten Kathedralbauhütte keine Rolle, weshalb sich die Hervorhebung des Ortes der Wirksamkeit eines *Naumburger* Bildhauers von selbst erübrigte.

Dagegen machte sich bei Bergner ein Gesichtspunkt geltend, der für die spätere Herausbildung der Bezeichnung *Naumburger Meister* konstitutiv werden sollte: die Vorstellung von einer *individuellen Bildhauerpersönlichkeit*, die hinter den Naumburger Skulpturwerken stehe. Die Vorstellung einer *Bildhauerpersönlichkeit* wurde von Bergner wie von keinem anderen Naumburg-Forscher propagiert, wenn er abwechselnd vom *großen Künstler*, der *künstlerische(n) Handschrift*, der *Kunst des Meisters*, der *eigenste(n) Erfindung unseres Meisters*, den *typischen Zügen des Meisters*<sup>789</sup> usw. sprach.

---

787 Die Beobachtung eines *Naumburger Meisters* - der *Sache*, nicht dem *Namen* nach - findet sich wohl zum ersten Mal 1843 bei Ludwig Puttrich bezeichnenderweise im Zusammenhang eines stilistischen Vergleichs, worauf Johannes Jahn (1964, S. 9) aufmerksam macht:

„Er [Puttrich] vergleicht sie [sc. die *Naumburger Stifterfiguren*] nämlich mit den Skulpturen in Wechselburg und Freiberg und weist als erster auf die ‚ungemeine Ähnlichkeit‘ mit den Statuen des Meißner Doms hin. (...). Auch glaubte er aus dem relativ übereinstimmenden Charakter der meisten Figuren auf einen einzigen Meister schließen zu können. *Damit war zum erstenmal die Frage nach dem Naumburger Meister ins Auge gefaßt*, wenn auch nur für einen Moment.“ (Herv., G.S.)

788 Vgl. hierzu Fußnote 307.

789 Vgl. dazu die Belegstellen bei Bergner (1903, S. 99-117; Herv., G.S.):

„(.) man wird hoffentlich finden, daß eine erneute peinliche Untersuchung die Einsicht in das *Wesen des großen Künstlers* ebenso vertieft wie vereinfacht.“ (S.99), „Seine Formensprache, gewissermaßen seine *künstlerische Handschrift*, läßt sich nunmehr viel

Indem Bergner aber die Arbeiten dieses von ihm dargestellten *Meisters* nicht ins Verhältnis zu den Bildhauerarbeiten an *anderen* Orten setzte - wollte sich bei ihm die Bezeichnung *Naumburger Meister* partout nicht einstellen, denn auch die *Stilvergleichung*, die Bergner emphatisch zu seinem kunstwissenschaftlichen Hauptwerkzeug erklärte,<sup>790</sup> fand in seiner Untersuchung allein an den Denkmälern im Naumburger Dom selbst statt und verzichtete auf den Vergleich mit den Bildhauerarbeiten an *anderen* Orten.<sup>791</sup>

*Ein kunsthistorischer Vergleich als Grundlage für den Namen ‚Naumburger Meister‘*

Erst Wilhelm Vöges *Vergleich* von 1905 zwischen Skulpturenfragmenten von charakteristischer Eigenart im *Mainzer* Dom mit den schon länger erforschten Bildhauerarbeiten in *Naumburg*<sup>792</sup> führte zusammen mit der ausführlichen Untersuchung von Alfred Stix im Jahr 1909<sup>793</sup> zu einer Etablierung des zuvor nur zufällig gebrauchten Namens *Naumburger Meister* in der kunsthistorischen Forschung.<sup>794</sup> Dass Stix den *Meister*-Namen nicht - was ja auch möglich gewesen wäre - auf die *Mainzer* Skulptur bezog und etwa vom ‚*Mainzer Meister*‘ sprach, hatte seinen historischen Grund in der schon vorliegenden, vorangehenden Forschung, welche von den Skulpturen im Naumburger Dom ein fest umrissenes Bild entworfen und die dortigen Skulpturen als Schöpfungen einer eigenständigen Bildhauerpersönlichkeit beschrieben hatte. Auf diese von der kunsthistorischen Forschung bereits begründete Vorstellung einer Naumburger Bildhauerpersönlichkeit rekurrierte Stix, wenn er anlässlich der Betrachtung der Mainzer Fragmente die Frage stellte, ob deren Ähnlichkeit zur Annahme berechtige, dass derselbe *Naumburger Meister* auch die Skulpturenfragmente im Domkreuzgang geschaffen habe. Auch wenn Stix - wie zuvor Vöge - die Frage zugunsten der Annahme eines bloßen Werkstatt- oder

---

bestimmter erfassen“ (ebd.), „die *Kunst des Meisters* gewinnen in dem Maße, als man in seinem Gesicht (...) zu lesen beginnt“ (S. 112), „Ein Diakon als Pulthalter - dieser Gedanke ist neu und die *eigenste Erfindung unseres Meisters*“ (S. 116), „Im Gesicht finden sich (...) *die typischen Züge des Meisters*“ (S. 117).

790 Vgl. Bergner 1903, S. V (mitgeteilt in Fußnote 305).

791 Auch in seinem populären Führer zu den Domen in *Naumburg und Merseburg* von 1909 fehlt bei Bergner die Bezeichnung ‚*Naumburger Meister*‘, obwohl sich hier in der Abgrenzung der Eigenart des Naumburger Bildhauers Ansatzpunkte für eine Verwendung dieses Terminus darböten, doch steht für Bergner hier die Frage der *Entwicklung* des Bildhauers im Vordergrund, die er in Form einer *Vitenskizze* der Beschreibung der Bildwerke im Dom voranstellt. - Siehe Kap. VI. 6. a.

792 Vgl. Vöge (1905)1958, S. 221.

793 Vgl. Kap. VI. 1.

794 Vgl. Stix 1909, S. 122.

Schulzusammenhangs zwischen Naumburg und Mainz entschied: als *Verabredungsbegriff* war jetzt die Bezeichnung *Naumburger Meister* geboren.<sup>795</sup>

Dieser Name wurde bei Alfred Stix nur zu Vergleichszwecken für die Beschreibung der Skulpturenfragmente im Mainzer Dom verwendet („Der *Naumburger Meister* hatte die Gewohnheit, einige der Köpfe der zweiten Reihe streng en face zu bilden (...). Dasselbe finden wir nun auch in Mainz (...)“<sup>796</sup>, indem er sich hierbei einer in früheren Publikationen zur Naumburger Domskulptur bereits entwickelten Vorstellung von einer dort tätigen Bildhauerpersönlichkeit mit einer ganz charakteristischen Handschrift bediente. Diese hatte sich bislang nur deswegen nicht mit dem Namen eines *Naumburger Meisters* verknüpft, weil bis zur ‚Entdeckung‘ der Mainzer Skulptur die Singularität und Unvergleichlichkeit der Bildhauerwerke im Naumburger Dom ein zusammenfassendes Epitheton für diesen Meister entbehrlich gemacht hatte. Denn die Beschäftigung mit den Bildwerken im Naumburger Dom konzentrierte sich vor Vöge und Stix fast ausschließlich auf eine darstellende Beschreibung der Skulpturen in Naumburg, ohne einen systematischen Vergleich mit Bildhauerarbeiten an anderen Orten einzubeziehen. Indem Vöge aber zuerst in seinen - leider nur verkürzt überlieferten - Ausführungen von der Skulptur in Mainz handelte, verglich er diese fortwährend mit der *Naumburger Kunst*, der *Richtung des Naumburgers*, dem *Meister der Stifterstatuen selbst* und der *Hand des Naumburgers*, so dass sich bei ihm in der zuletzt genannten Formulierung *des Naumburgers* bereits die Vorstellung eines *Naumburger Meisters* andeutete,<sup>797</sup> die dann schließlich in Stix’ Publikation explizit gemacht wurde.

#### *Vorbild-Kunstgeschichte und das Konzept eines ‚Naumburger Meisters‘*

Für Adolph Goldschmidt, den großen Antipoden Vöges,<sup>798</sup> und dessen Konzept einer Einfluss- und Vorbild-Kunstgeschichte aber musste die Vorstellung eines *Naumburger Meisters* eigentlich unpassend erscheinen - Goldschmidt sprach in seinem Vortrag von 1907 von den Figuren eines *mittelalterlichen Künstlers*<sup>799</sup>, denn die im

---

795 Trotz der Verneinung einer Bildhaueridentität bleibt wichtig anzumerken, dass Wilhelm Vöge in seiner vergleichenden Skizze wie Alfred Stix in seinem ausführlichen Vergleich von der Vorstellung eines *Bildhauers als gestaltendem Künstler* ausgehen, woraus sich die Verwendung des Namens ‚Naumburger Meister‘ bei letzterem erklärt. (Siehe Kap. V. 1 und VI. 1.)

796 Stix 1909, S. 122.

797 Vgl. die Belege bei Vöge (1905)1958, S. 220-222.

798 Zur Charakterisierung der Arbeitsweisen von Vöge und Goldschmidt vgl. die materialreiche und grundlegende Studie von Kathryn Brush, *The Shaping of Art History. Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art*, Cambridge 1996.

799 Vgl. Goldschmidt 1907, S. 20.



Begriff des *Naumburger Meisters* enthaltene Vorstellung von der Eigenständigkeit einer dort tätigen Bildhauerpersönlichkeit vertrug sich nicht mit Goldschmidts Konzept, das er in den *Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur* 1902 dargelegt und das seinerzeit Dehios Kritik herausgefordert hatte.<sup>800</sup> In diesem Konzept ging die Naumburger Skulptur vollkommen in ihren französischen Voraussetzungen auf und harrete nur der Zuordnung zu einer der Bildhauerwerkstätten in Reims, Amiens und Paris. Das Studium der Naumburger Skulptur sollte der Ankündigung des *Dritten Berichts des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 1914 zufolge, welche unter der Leitung von Adolph Goldschmidt durch Hermann Giesau formuliert worden war, in der Erforschung des *endgültige(n) Sieg(es) der französisch-gotischen Formen* in Gestalt der *Bildwerke im Westchor des Naumburger Domes* liegen.<sup>801</sup>

Dass sich der Name *Naumburger Meister* für Goldschmidts Einfluss-Kunstgeschichte nach einer bestimmten Seite hin dennoch als passend erweisen könnte, deutete der programmatische Teil der Darstellung Giesaus im *Denkmälerbericht* von 1914 jedoch gleichfalls an: Der Aufenthalt an einer nordfranzösischen Kathedralbauhütte konnte dem späteren Meister in Naumburg die Kenntnis des Vorbildes als persönliche Anschauung verschafft haben.<sup>802</sup> Die Wanderschaft hätte dann den Einfluss vermittelt, wie Goldschmidt dies selber am Bildhauer des Magdeburger Domchors aufgezeigt hatte, wo er jedes Element - Konzeption wie Einzelfigur - auf den Besuch des Pariser Westportals und der Querhausportale von Chartres durch den Magdeburger Bildhauer zurückführte.<sup>803</sup> Dennoch vermied der Goldschmidt-

800 Siehe Kap. III. 5 (*Einflusshypothesen zur sächsischen Skulptur des 13. Jahrhunderts*) und III. 6 (*Kritik einer Einfluss- und Vorbild-Kunstgeschichte*).

Nur beim Bildhauer im Magdeburger Dom spricht Goldschmidt von einem *Meister* („In Chartres wurde das südliche Seitenportal, welches wir in erster Linie als vorbildlich für den *Magdeburger Meister* ansahen, 1212 (...) begonnen.“; Goldschmidt 1899, S. 299), was freilich wie *Ironie* anmutet, wenn Goldschmidt diesen (stümperhaften) *Meister* gegen den *Kopisten* im Bamberger Dom abhebt („Unverkennbar aber ist die Verwandtschaft der großen Apostel an den Thürwandungen desselben Portals in Chartres mit den Magdeburger. Es ist *keine Figur kopiert, etwa wie die Bamberger Heimsuchung nach der Rheimser*“; a.a.O., S. 294; *Herr.*, G.S.).

801 Giesau 1914, S. 35. - Siehe Kap. VII. 1.

802 Vgl. Giesau 1914, S. 37.

803 Vgl. Goldschmidt 1899, S. 299f. und Kap. III. 5.

Wie sich die unverwechselbare *Eigenart* der Naumburger Skulpturen gegenüber ihren französischen Vorbildern, die Goldschmidt (1902, S. 33) zunächst selbst als deren Charakteristikum hervorgehoben hatte, mit den Vorstellungen der Einflusstheorie in Übereinstimmung bringen lassen könnte, hatte Goldschmidt in seinem Vortrag von 1907 mit einer *Variationsthese* angedeutet, indem er hier den Unterschied der ausgeführten Skulptur zur nachgeahmten Wirklichkeit mit der *Unfähigkeit des mittelalterlichen (Naumburger) Bildhauers* begründete. Goldschmidt (1907a, S. 20) hatte damals die These formuliert: „Für den mittelalterlichen Künstler ist die Variation immer der Ausweg, wenn ihm zum richtigen

Schüler Giesau in denjenigen Passagen des *Denkmälerberichts*, in denen er das Untersuchungsprogramm nach Goldschmidts Einfluss-Theorie darlegte, die Bezeichnung *Naumburger Meister*. Er räsonierte nur über die Frage, „ob irgendwelche bestimmten Skulpturen in Deutschland als Frühwerke des [Naumburger] Bildhauers in Betracht kommen“, wie etwa Arbeiten in Mainz oder in Metz.<sup>804</sup> Nach einer Zäsur aber fügte Giesau unvermittelt hinzu, dass er den *Merseburger Rittergrabstein* für ein eigenhändiges Werk des *Naumburger Hauptmeisters* halten möchte.<sup>805</sup>

*Der Name ‚Naumburger Meister‘ in seiner emphatischen Bedeutung*

Erst bei Ernst Noack, dessen Ausführungen unmittelbar im Anschluss an Giesaus Darlegungen in derselben Publikation von 1914 abgedruckt waren,<sup>806</sup> erhielt die Bezeichnung *Naumburger Meister* ihre emphatische Bedeutung: die einer Bildhauerpersönlichkeit, welche nicht nur an einer persönlichen Handschrift erkennbar sei, sondern auch eine persönliche Entwicklung zeige, so dass sich ein *jugendlicher Künstler* in Mainz von einem *älteren* in Naumburg unterscheiden ließe.<sup>807</sup>

In seiner Bestimmung der *Deesisgruppe* vom Südostportal des Mainzer Doms als *Frühwerk des Naumburger Meisters*<sup>808</sup> machte sich bei Noack eine Entwicklungsvorstellung geltend, welche im Stilvergleich bei Vöge und Stix allenfalls angelegt war. Diese beiden Forscher verwiesen zwar gleichfalls auf eine schöpferische Persönlichkeit hinter den Bildwerken - den Stix explizit *Naumburger Meister* nannte -, fassten aber dessen Werk in der vergleichenden Betrachtung noch durchweg statisch auf, weshalb beide Forscher eine Identität des Naumburger Meisters mit dem in Mainz tätigen Bildhauer - Vöge nannte ihn *minder herbe*<sup>809</sup> - auch letztendlich ausschlossen. Noack aber bezog die Vorstellung von einem *sich entwickelnden Künstler*

---

Realismus die Fähigkeit mangelt.“ Dieses *Verhältnis der Unfähigkeit* zur Wirklichkeit nun - so kann man folgern - hätte sich zwanglos auf den Unterschied der Naumburger Skulptur zu den Vorbildern der französischen Kathedralbauhütten übertragen lassen.

804 Giesau 1914, S. 37.

805 Ebd. - Giesaus Vorstellung des *Merseburger Rittergrabsteins* als „*eigenhändiges Werk des Naumburger Hauptmeisters*“ deutet hier bereits auf seine späteren Forschungen und Publikationen der 1920er und 1930er Jahre voraus, in denen er die Erschließung eines *Gesamtwerks* des ‚Naumburger Meisters‘ zu seinem zentralen Forschungsinteresse machen sollte.

806 Vgl. ‚*Dritter Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst*‘, Berlin 1914, S. 41-47 u. 130-139 [Noack 1914] und Fußnote 546.

807 Vgl. Noack 1914, S. 135 und Kap. VII. 2.

808 Noack 1914, S. 44.

809 Vöge (1905)1958, S. 222. - Zu dieser Charakterisierung Vöges vgl. Jahn (1964, S. 12), D. Schubert (1974, S. 80 u. 315), Hamann-MacLean (1982, S. 60) und Kitzlinger/Gabelt (1996, S. 235, n.17).

in seine Analyse mit ein und fasste die Christusfigur der Mainzer *Deesisgruppe* durch Stilvergleich mit der Gegenfigur vom Naumburger Abendmahlsrelief als *Frühwerk* des Naumburger Meisters auf. Damit füllte Noack die Vorstellung eines *Naumburger Meisters* mit Inhalt: eine Bildhauerpersönlichkeit, die hintereinander an zwei Orten tätig war und hier wie dort eine vergleichbare, aber nicht völlig identische Christusfigur schuf, deren Differenz Noack mit der persönlichen Entwicklung des Bildhauers erklärte: des *Naumburger Meisters*.<sup>810</sup>

Ein Jahr nach Werner Noack versuchte dann Ernst Cohn-Wiener in einem Vortrag vor der Berliner *Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* 1915 eine *Entwicklungsreihe* der Stifterstatuen im Naumburger Westchor aufzustellen und verlieh dem Bildhauer vorweg schon im Titel seines Vortrags den Namen eines *Naumburger Meisters*,<sup>811</sup> der seine Schulung in sächsischen Werkstätten für Grabmalsskulptur absolviert habe.<sup>812</sup> Der Auffassung Cohn-Wieners von einem *Naumburger Meister* lag im Prinzip die gleiche Entwicklungsvorstellung wie bei Noack zugrunde, nur dass Cohn-Wiener die seit Max Hasak, Karl Franck-Oberaspach und Adolph Goldschmidt angenommene Schulung des Bildhauers an einer französischen Kathedralbauhütte ablehnte<sup>813</sup> und durch die ältere, von Bode und Schmarsow herrührende Auffassung ersetzte, dass die künstlerischen Voraussetzungen des Bildhauers ausschließlich in der heimisch-sächsischen Skulptur zu suchen wären.<sup>814</sup>

---

810 Diese Vorstellung sollte bei einigen Forschern nach dem 2. Weltkrieg die Kritik einer *dem mittelalterlichen Bildhauer unangemessenen Genievorstellung* hervorrufen. Zu dieser Kritik vgl. - vorgreifend - Schmoll (1966, S. 291f.), D. Schubert (1974, S. 9, 81 u. 314), Sauerländer (1977a, S. 335 [Nr. 452]; 1979, S. 175f.) und Brush (1993, S. 114).

811 Vgl. Fußnote 566 in Kap. VIII. 1.

812 Vgl. Cohn-Wiener 1915a, S. 269f.

813 Vgl. Kap. III. 3 (Max Hasak 1899), III. 4 (Karl Franck-Oberaspach 1899/1900) und III. 5 (Adolph Goldschmidt 1899/1900/1902) sowie die in Fußnote 475 gegebenen Belegstellen.

814 Die völlig fehlende Auseinandersetzung Cohn-Wieners mit der seit Vöge diskutierten These eines Zusammenhangs zwischen der Mainzer und Naumburger Skulptur ist es - und nicht der Versuch einer Ableitung der Naumburger Stifterfiguren aus der sächsischen Grabmalsskulptur als solche -, welche der Abhandlung Cohn-Wieners einen anachronistischen, ja beinahe reaktionären Zug verleiht. Da Cohn-Wiener gleichfalls in den Arbeitszusammenhang der *Denkmälerkommission des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* eingebunden war und im ‚*Dritten Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst*‘ 1914 zusammen mit Rudolf Kautzsch einige Ergebnisse der 5. *Abteilung der Sektion Skulptur* vorstellte (vgl. a.a.O., S. 50-57) musste er die in derselben Publikation veröffentlichte These Noacks (1914, S. 134f.) von der Mainzer *Deesisgruppe* als einem *Frühwerk des Naumburger Meisters* gekannt haben (*in jedem Fall ein Jahr später*), die er demnach in seinem Vortrag (und der gleichzeitig veröffentlichten Abhandlung) von 1915 bewusst ignorierte.

Wenn Rudolf Kautzsch schließlich, der wie Hermann Giesau, Werner Noack und Ernst Cohn-Wiener dem Arbeitszusammenhang der *Denkmälerkommission* des *Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* angehörte, 1919 in seinem zusammen mit Ernst Neeb veröffentlichten Inventarwerk zum Mainzer Dom resümierte, „der Mainzer Westlettner ist ein älteres Werk des *Naumburger Meisters*“, <sup>815</sup> dann verwendete er diesen Namen bereits als eine selbstverständlich eingebürgerte, von der Kunstgeschichtsschreibung allgemein akzeptierte Vorstellung, die keiner weiteren Begründung mehr bedurfte. Die Forschung zur Skulptur im Naumburger Dom und damit verwandter Werke war seit dem 1. Weltkrieg Forschung zum *Naumburger Meister*.

## X. Die Künstlerpersönlichkeit in der Forschung der 1920er Jahre

### 1. Erwin Panofsky (1924) <sup>816</sup>

Im Juli 1914 war Erwin Panofsky durch Wilhelm Vöge in Freiburg mit einer Arbeit über die *Kunstlehre Dürers* promoviert worden, <sup>817</sup> und da er aus gesundheitlichen Gründen vom Militärdienst befreit war, entschloss er sich noch im selben Jahr, seine wissenschaftliche Arbeit im Hinblick auf die angestrebte Habilitation bei Adolph Goldschmidt in Berlin fortzusetzen. Dort lernte Panofsky Aby Warburg, den Begründer der Hamburger *Kulturwissenschaftlichen Bibliothek*, kennen. Auf dessen Betreiben und die Fürsprache einiger Kollegen hin - darunter der Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Pauli, - erhielt Panofsky das Angebot, sich an der im Aufbau befindlichen Universität in Hamburg zu habilitieren, wo er im Jahr 1920, ein Jahr nach Gründung der Universität, die *venia legendi* erlangte. Anschließend lehrte Panofsky an der Hamburger Universität als Privatdozent, bevor er dort 1926

815 Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 152.

816 Zu Erwin Panofsky, *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, München 1924, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Beenken 1925b (Rez.), S. 1-6 / Möllenberg 1926 (Rez.), S. 396 / Schmitt 1929, S. 97, 98 (n.2) / Medding 1930, 127f. / Schmitt 1932, S. 4, 9 (n.16) / Schmitt 1939, S. 77, 78 (n.14) / Vollmer 1950 (Lex.), S. 242 / Paatz 1951, S. 8 / Stange/Fries 1955, S. 13 / Maedebach 1958, S. 171 / Reinhardt 1962, S. 187 (n.2), 191 (n.1) / Stöwesand 1963, S. 197 (n.54) / Jahn 1964, S. 14 / Reinhardt 1966, S. 222 / Bauch 1972, S. 225 / Simson 1972, S. 240 (Nr.222) / Schubert D. 1974, S. 74 / Sauerländer 1979, S. 176 / Schubert E. 1990, S. 70 (n.13) / Niehr 1992, S. 35 / Brush 1993, S. 114, 120 (n.37) / Horch 2001, S. 176 / Beer 2005, S. 14f. (n.20).

817 Panofsky veröffentlichte seine Dissertation 1914 teilweise (*Die theoretische Kunstlehre Albrecht Dürers (Dürers Ästhetik)*) und ein Jahr später in vollständiger Form unter dem Titel *Dürers Kunsttheorie vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener* (Berlin 1915) (vgl. Horst Bredekamp: *Ex nihilo: Panofskys Habilitation*, in: *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992 (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Band 3)*, Berlin 1994, S. 32, n.3).

zum ordentlichen Professor ernannt wurde und daran ging, das Institut für Kunstgeschichte der neu gegründeten Universität aufzubauen.<sup>818</sup>

Während der Schwerpunkt der Arbeiten Panofskys in den Jahren nach seiner Promotion weiterhin seinem Dissertationsthema *Dürer* galt, veröffentlichte er gleichzeitig und in Vorbereitung auf seine Habilitation Beiträge zu kunsttheoretischen Fragen und zur italienischen Kunst, vor allem zu Michelangelo.<sup>819</sup> Außerdem bereitete er eine größere Abhandlung zur deutschen Skulptur und Plastik des Mittelalters vor. Hierbei trat er in Kontakt mit Hermann Giesau, welcher 1914 (wie ausführlich dargelegt) unter der Federführung Goldschmidts das Programm zur Erforschung der Skulptur des 13. Jahrhunderts im *Dritten Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* erarbeitet hatte.<sup>820</sup>

---

818 Vgl. Bredekamp 1994, S. 31-47; Gustav Pauli: *Habilitationsgutachten vom 10. Mai 1920*, in: *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992*, a.a.O., S. 48-51; Karen Michels/Martin Warnke in: *Erwin Panofsky, Deutschsprachige Aufsätze I, hrsg.v. Karen Michels und Martin Warnke*, Berlin 1998, S. IX-XII (Vorwort) und Peter Betthausen in: *Metzler Kunsthistorikerlexikon*, Stuttgart 1999, S. 294f.

819 An das Thema von Panofskys Dissertation schließen nach dem Krieg einige seiner Aufsätze an, so ‚*Dürers Darstellungen des Apollo und ihr Verhältnis zu Barbari*‘ (in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 41 (1920) S. 359-377) und - zusammen mit Fritz Saxl - 1923 ‚*Dürers Melencolia I. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*‘ in der Reihe *Studien der Bibliothek Warburg*. Die Beiträge Panofskys zur italienischen Kunst behandeln u.a. ‚*Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschauungen Berninis*‘ (in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 40 (1919) S. 241-278) und ‚*Die Treppe der Libreria di S. Lorenzo. Bemerkungen zu einer unveröffentlichten Skizze Michelangelos*‘ (in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 15 (1922) S. 262-274). 1923 erschien in der Leipziger *Festschrift für Adolph Goldschmidt* Panofskys vergleichende Studie ‚*Das Braunschweiger Domkruzifix und das ‚Volto Santo‘ von Lucca*‘ (a.a.O., S. 37-44).

820 Siehe Kap. VII. 1 (Giesau 1914).

Vor allem Fragen zur *Naumburger Skulptur* (aber auch zu anderen deutschen Bildhauerwerkstätten) scheint Panofsky vor Veröffentlichung seiner eigenen Arbeit über die *Deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts* ausführlich mit Hermann Giesau diskutiert zu haben. Neben zahlreichen Verweisen auf Giesaus Veröffentlichung im *Dritten Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* von 1914 in den Literaturangaben des Katalogteils (siehe Panofsky 1924, S. 90, 91, 97, 103, 108, 110, 158), bezieht sich Panofsky in seiner Darstellung mehrmals auf mündliche und briefliche Mitteilungen Giesaus, beginnend mit einer Danksagung im Vorwort (S. X: „Der Dank des Verfassers gebührt (...) besonders aber seinem Freunde Hermann Giesau, mit dem er sich wiederholt über die hier zur Diskussion stehenden Fragen hat aussprechen dürfen.“), dann aus Anlass einer Datierungsfrage zu den *Korsunschen Türen* (S. 96), zu einem Hinweis Giesaus auf Figuren der *Klugen Jungfrauen* im Bremer Dom (S. 110), zum *Eppstein-Grabmal* im Mainzer Dom (S. 140), zur stilistischen Verwandtschaft der Figur der *Reglindis* im Naumburger Westchor mit der Magdeburger Skulptur (S. 154f.), zur Hypothese einer Aufteilung der Meißelarbeit an der Figur des *Dietrich* auf zwei Bildhauer (S. 155), zu mutmaßlichen Zusammenhängen zwischen den *Metzler Liebfrauenreliefs* und den Mainzer und Naumburger Skulpturen (S. 158) und mit einem Hinweis zu einer bevorstehenden Arbeit Giesaus über die *Naumburger Skulptur* (ebd.).

Das Werk, das Panofsky dann unter dem Titel *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts* gleichzeitig in Florenz und München 1924 erscheinen ließ, und das formal in einen einleitenden Überblick zur Entwicklung der Skulptur und einen kommentierten Werkkatalog mit umfänglichem Tafelteil zerfällt,<sup>821</sup> musste vor dem Hintergrund einer seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts engagiert geführten Diskussion über die Stellung der deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts auch eine Auseinandersetzung mit den divergierenden Positionen seiner beiden Lehrer, Vöge und Goldschmidt, erbringen.

Denn hier stand auf der einen Seite die Auffassung Wilhelm Vöges, welcher die Skulptur dieses Zeitraums auch in Deutschland bereits durch die Handschrift individueller Bildhauerpersönlichkeiten mit ausgeprägtem Eigencharakter bestimmt sah,<sup>822</sup> auf der anderen Seite aber die Auffassung Goldschmidts, welcher denselben

---

821 Das vermittlungslose Nebeneinander von „*Erörterung allgemeinsten Stilprobleme*“ in der Einleitung und von konkreten Anmerkungen im Kommentarteil zu den Tafeln sollte von Hermann Beenken (Rezension in der *Zeitschrift für bildende Kunst* 59 (1925/26), Beilage ‚*Die Kunstliteratur*‘, S. 1-6 [Beenken 1925b]) als Schwachstelle der Argumentation Panofskys kritisiert werden, wobei die Ironie in Beenkens Kritik („*Und wenn man gegen Panofskys Buch einen Einwand erheben kann, so ist es vielleicht der, daß seine beiden Seiten, seine beiden Teile, seine beiden Verdienste, Allgemeinstes und Speziellstes erörtert zu haben, zu verbindungslos auseinandertreten.*“ A.a.O., S.5) vor dem Hintergrund zu lesen ist, dass sie eine *Replik* darstellt auf die zuvor erschienene Rezension Panofskys zu Beenkens ‚*Romanische Skulptur in Deutschland*, Leipzig 1924 (in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 2 (1924/25) S. 244-246), in der an Beenkens Darstellung die *fehlende theoretische* Entwicklung des Gegenstandes gerügt wird und Panofsky abschließend ironisch urteilt:

„So mischt sich in das Gefühl der Dankbarkeit für eine imponierende und in vieler Beziehung ‚grundlegende‘ Leistung ein leises Bedauern darüber, (...) daß ein Autor [*sc. Beenken*] (...) seine Ergebnisse am Ende doch in einem, wenn auch noch so instruktiven, Bilderatlas deutsch-romanischer Plastik niederlegen mußte.“ (Panofsky a.a.O., S. 246.)

Was den sachlichen Punkt von Beenkens Kritik angeht, so hat Panofsky in einer 1926 erschienenen Besprechung von Hans Jantzens *Deutsche Bildhauer des dreizehnten Jahrhunderts* (Leipzig 1925) (*s.u.*) die Berechtigung von Beenkens Kritik freimütig eingeräumt (vgl. *Repertorium für Kunstwissenschaft* 47 (1926) S. 54 u. n.1).

822 Vöges Interesse an der individuellen Handschrift und Kreativität mittelalterlicher Bildhauer kennzeichnet bereits seine Abhandlung zu den ‚*Anfängen des monumentalen Stiles im Mittelalter*‘ von 1894 und wird von Kathryn Brush (1996, S. 68) als entscheidender Neuanfang Vöges zur Erklärung mittelalterlicher Skulptur gewertet („We see here clearly Vöge’s conviction that the prime movers behind stylistic change are living people or spirits (*lebendige Menschen*), that is, the artists themselves.“; ebd.)“), wobei sie in den Anmerkungen (ebd., n.41) einen *locus classicus* aus Vöges Arbeit als Beleg anführt. Vöge schreibt zur Stilentwicklung der mittelalterlichen Skulptur (hier am Beispiel Frankreichs, aber allgemeiner gefasst): „Fügen wir gleich hinzu, der Stil ist niemals eine Folgeerscheinung äußerer Einflüsse, sondern das Geschöpf des künstlerischen Geistes. Einerlei welches seine Quellen sind, unter welchen Einwirkungen und Anstößen er zustande kommt, er entspringt sozusagen in voller Rüstung aus dem Haupte des Künstlers.“ (Vöge 1894, S. 58, zitiert nach Brush, ebd.) - Diese Sätze lassen sich, wie Vöges Anmerkungen zur *deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts* von 1905 zeigen (siehe Kap. V. 1)

Bildhauern zwar gleichfalls das Prädikat *Meister* und *Künstler* attestierte,<sup>823</sup> die Aufgabe einer Analyse deutscher Skulptur um die Mitte des 13. Jahrhunderts jedoch vornehmlich in einer nüchternen Bestandsaufnahme und Bewertung auswärtiger Einflüsse und einer Darlegung von ikonographischen und stilistischen Übernahmen nach französischen Vorbildern geleistet sehen wollte.<sup>824</sup>

*Künstlerpersönlichkeiten im Bamberger Dom*

Ohne auf Vöges und Goldschmidts Positionen explizit einzugehen sprach Erwin Panofsky im Kapitel zur Skulptur im Bamberger Dom von *Künstlerpersönlichkeiten* einer dort tätigen *Älteren* und einer *Jüngeren Werkstatt*<sup>825</sup> und hielt dafür, dass der leitende Meister der *Älteren Werkstatt* im Tympanon der *Gnadenpforte* sein Selbstbildnis in einer zu Füßen der Madonna knienden Figur hinterlassen habe.<sup>826</sup> Panofskys Bezeichnung des leitenden Bildhauers als *Künstlerpersönlichkeit* war programmatisch gemeint, denn sie wurde - ähnlich wie in Vöges Abhandlung zu den *Anfängen des monumentalen Stiles* und in Bergners *Inventarwerk* zum Naumburger Dom -<sup>827</sup> von ihm zur Grundlage der nachfolgenden Analyse der Werke selbst gemacht.

---

auch auf den Bildhauer der Skulptur in Naumburg übertragen.

823 Goldschmidt verwendet die Bezeichnungen ‚*Meister*‘ und ‚*Künstler*‘ wiederholt für die Bildhauer in Magdeburg, Freiberg und Naumburg, doch verkehren sich deren Bedeutungen bei Goldschmidt ironisch ins Gegenteil. So erweist sich nach Goldschmidt der ‚*Magdeburger Meister*‘, dem er (Goldschmidt 1899, S. 299) allein das Prädikat ‚*Meister*‘ zuerkennt, als völlig unbegabt, und der ‚*Freiberger Künstler*‘ (1902a, S. 28) bewahrt seine Eigenständigkeit nur dadurch, dass er nach Goldschmidt französische Skulptur nie im Original gesehen hat, sondern sie nur aus dem ‚*französische(n) Skizzenbuch des Magdeburger Bildbauers*‘ (ebd.) und damit aus zweiter Hand kennt, was Dehio (1902, S. 462) kritisiert, weil darin ‚*implizite die Voraussetzung (liegt), ein Aufenthalt in Frankreich müsste für einen deutschen Künstler immer einen totalen inneren Umschlag bedeutet haben*‘. Schließlich bescheinigt Goldschmidt (1907a, S. 20) dem Naumburger ‚*Künstler*‘ eine realistische Darstellung nur wider Willen, insofern dieser nur deswegen unterschiedliche Figuren gestaltet habe, weil ihm ‚*zum richtigen Realismus die Fähigkeit mangelt*‘.

824 Siehe Kap. III. 5 b (Goldschmidt 1902), V. 1 (Vöge 1905), V. 2 (Goldschmidt 1907) sowie VII. 1 (Giesau 1914).

825 Panofsky 1924, S. 134. - Zu den Bezeichnungen ‚*ältere*‘ und ‚*jüngere Werkstatt*‘ vgl. Fußnote 210 und die dort gegebenen Literaturhinweise.

826 Die ganze Darstellung des Tympanons der *Gnadenpforte* interpretiert Panofsky als eine Art ‚*Stifterbild*‘, in welchem neben der Madonna mit dem Christuskind die *Kirchenpatrone* (die Heiligen Petrus und Georg) sowie ‚*Stifter und Donatoren*‘ (Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde, ein Bischof und ein Kleriker) und schließlich der Künstler selbst ‚*mit Pilgerkreuz auf dem Mantel*‘ wiedergegeben seien. (Panofsky 1924, S. 132.)

827 Zu Vöges Ansatz einer mittelalterlichen Skulpturanalyse siehe Fußnote 822, zu Bergners Auffassung vom Naumburger Bildhauer siehe Kap. IV. a (*Die Handschrift des Naumburger Bildbauers*).

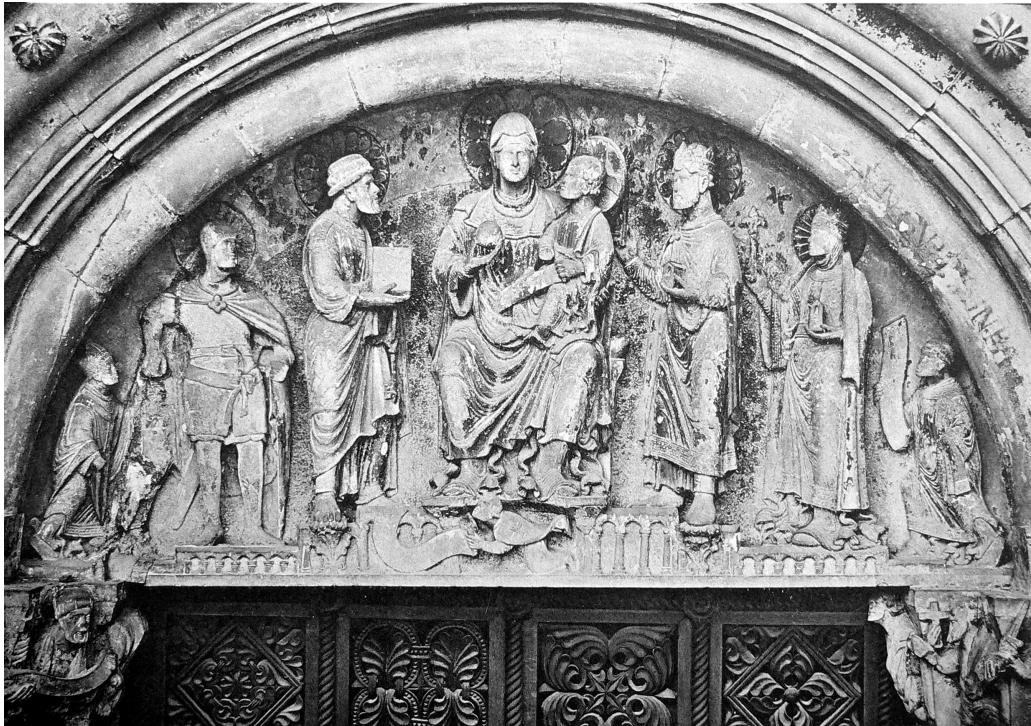


Abb. 79

Bamberg, Dom, Tympanon der Gnadenpforte. Um 1235. (Aus: Panofsky 1924, Tafel 70)

Im Bamberger Dom führte Panofsky die Stildifferenz zwischen den *Apostelreliefs* der Südchor- und den *Prophetenreliefs* der Nordchorschranken nicht auf Arbeiten zweier Bildhauerateliers zurück, sondern auf die Entwicklung einer einzigen Werkstatt. In dieser Werkstatt hebe sich der Stil des leitenden Bildhauers von dem eines Mitarbeiters ab, der gleichfalls wie der führende Meister selbst an den beiden Chorschranken charakteristische Arbeiten hinterlassen habe.<sup>828</sup> Die persönliche Stilentwicklung des Hauptmeisters aber, dessen Arbeit nach Panofsky im *Jonas- und Hosea-Relief* gipfelte, verglich er mit Michelangelos Stilentwicklung während der Ausmalung der sixtinischen Decke und gab so für den anonymen mittelalterlichen Bildhauer die emphatische Vorstellung von einer *große(n) Künstlerpersönlichkeit*.<sup>829</sup>

Unter dem gleichen Aspekt der *Künstlerpersönlichkeit* betrachtete Panofsky auch die von der Reimser Skulptur beeinflusste sog. *Jüngere Bildhauerwerkstatt*, in welcher er

828 Vgl. Panofsky 1924, S. 134.

829 „Die Entwicklung, wie sie uns in dieser Skulpturengruppe und namentlich in den Chorschrankenreliefs vor Augen tritt, ist zugleich die Entwicklung einer Werkstatt und die Entwicklung eines Künstlers, der innerhalb ihrer heranwuchs und sie bald völlig beherrschte: so gewiß dieser Künstler mit mehreren Hilfskräften arbeitete (.....), so gewiß wird die Entwicklung, die von den Apostelreliefs der Südseite bis etwa zum Jonas- und Hosea - Relief der Nordseite führt, vergleichbar der Entwicklung innerhalb der Deckenfresken Michelangelos, vom immer gewaltiger sich steigernden Willen *einer einzigen großen Künstlerpersönlichkeit* bestimmt.“ (Ebd., *Herv.*, G.S.)



zwei *Meister* unterschied. Der eine habe die Figuren der sog. *Adamspforte*, der andere im Inneren des Domes die beiden von Georg Dehio 1890 identifizierten Figuren einer *Heimsuchungsgruppe*<sup>830</sup> und den sog. *Bamberger Reiter* geschaffen.<sup>831</sup>

Panofsky glaubte nun anhand stilistischer Unterschiede und bestimmter Charaktermerkmale im *Meister der Adamspforte*<sup>832</sup> einen direkt in Reims geschulten, stark französisch geprägten und vielleicht sogar „*stammesmäßig*“ französischen Bildhauer zu erkennen, während er im Meister der Maria, Elisabeth und des Reiters, dem sog. *Heimsuchungsmeister*, einen „im Grunde seines künstlerischen Wesens Deutsche(n), ja Bamberger“ sah.<sup>833</sup>

Beide Bildhauer unterschieden sich nicht nur in ihrer letztlich nicht sicher zu bestimmenden *Stammeszugehörigkeit*, sondern viel entscheidender noch durch die gegensätzliche Art, in der sie die französische Skulptur aufgenommen hätten. Denn die enge stilistische Affinität des *Meisters der Adamspforte* zur Reimser Skulptur gehe einher mit dessen konzeptioneller Unabhängigkeit - Panofsky verwies auf die in der mittelalterlichen Kunst zuvor noch nie lebensgroß nackt dargestellten Figu-



Abb. 80  
Bamberg, Dom, Nördliche Chorschranke des Georgenchors,  
Prophetenpaar (Jonas und Hosea).  
Um 1235.  
(Aus: Panofsky 1924, Tafel 72)

830 Siehe Kap. I. 4 (Dehio 1890).

831 „Innerhalb dieser ‚jüngeren‘ Werkstatt treten zunächst zwei scharf unterschiedene Künstlerpersönlichkeiten hervor, die beide in entscheidender Weise von der Reimser Hochgotik beeinflusst sind, sich aber zu ihr geradezu gegensätzlich verhalten: der ‚Meister der Adamspforte‘ (Tafel 74 bis 76; was an der Adamspforte von Gehilfen gearbeitet wurde, kann hier nicht näher untersucht werden), und der ‚Meister der Heimsuchung‘, dem auch der berühmte, noch immer nicht zureichend erklärte Reiter im Innern zuzuweisen ist (Tafel 77 bis 79).“ (Panofsky 1924, S. 135.)

832 Panofsky gebraucht die durchaus missverständliche, aber eingebürgerte Bezeichnung ‚Meister der Adamspforte‘ bezogen auf die am Portalgewände erst *nachträglich* angebrachten (und heute im Museum des Doms befindlichen) *Figuren*, nicht aber in Bezug auf die *Architektur* der Pforte selbst, die baulich und stilistisch älter ist und noch der romanischen Stilperiode angehört (vgl. Simson 1972, S. 226). Die Bezeichnung ‚Meister der Adamspforte‘ hat sich der Kürze wegen eingebürgert und meint immer den ‚Meister der an der Adamspforte *nachträglich* angebrachten *Gewändestatuen*‘.

Die Ungleichzeitigkeit von Portalfigur und -architektur ist auch ein Phänomen an der Westfassade der Kathedrale von Reims -, doch stellt sich das Verhältnis von Portalfigur und -architektur dort umgekehrt dar: viele Portalfiguren sind früher entstanden als die Architektur. Ein stilistischer Gegensatz wie am Südostportal des Bamberger Doms, wo Skulptur und Architektur zwei verschiedenen Stilepochen angehören, findet sich an der Kathedrale von Reims nicht.

833 „Ist jener (...) stilistisch so völlig Franzose, daß man sich ernsthaft hat fragen können, ob er es nicht auch *stammesmäßig* sei, so ist dieser (...) im Grunde seines künstlerischen Wesens Deutscher, ja Bamberger.“ (Panofsky 1924, S. 135f.)

ren von Adam und Eva -, während es sich beim *Heimsuchungsmeister* genau umgekehrt verhalte: dieser liefere zwar eine *thematische Kopie* der Reimser Heimsuchungsgruppe, sei aber *stilistisch* von der Reimser Skulptur unabhängig, so dass man sich dessen Kenntnis von dieser Skulptur gut und gern auch durch eine bloße Skizze gewonnen vorstellen könne.<sup>834</sup>

Stilistisch stehe dieser Bildhauer den Arbeiten des einheimischen Meisters der Georgenchorschränken, dem Bildhauer des *Jonas und Hosea-Reliefs*, viel näher als dem französisch empfindenden und direkt in Reims geschulten Meister der Adamspforte.<sup>835</sup>

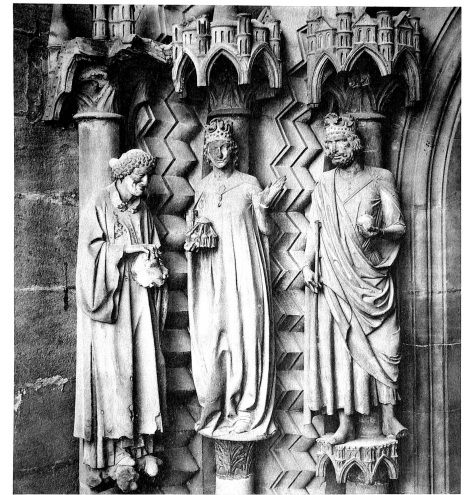


Abb. 81  
Bamberg, Dom, ‚Adamspforte‘, Linkes Gewände.  
Um 1235. (Aus: Panofsky 1924, Tafel 74)

834 Nach Panofsky stellt sich der *Heimsuchungsmeister* „als ein, wenn auch *genial-temperamentvoller Kopist*“ dar, dessen Figuren des *Reiters* und der *Heimsuchungsgruppe* „auf ganz bestimmte, noch heute als Vorbilder faßbare Reimser Gestalten zurück(gehen), die ihm vermutlich *durch Zeichnungen in Villards Art* bekannt geworden sind.“ (Panofsky 1924, S. 136; *Herr.*, G.S.)

Mit dem Wort „*Kopist*“ greift Panofsky eine Bezeichnung von Adolph Goldschmidt auf (1899, S. 294: „Es ist [*sc. in Magdeburg*] keine Figur *kopiert*, etwa wie die *Bamberger Heimsuchung nach der Reimser*“), eine Aussage, welche Goldschmidt wiederum Georg Dehio und Artur Weese entlehnt haben will, die diese Bezeichnung aber für die Bamberger Skulptur gerade *nicht* akzeptieren, sondern zurückweisen (vgl. Fußnote 719). Panofsky gibt demgegenüber die Bezeichnung ‚*Kopist*‘ als Oxymeron - ‚*genialer Kopist*‘ - und verkehrt sie so ins Gegenteil, wenn er den Bamberger *Heimsuchungsmeister* als ‚*geniale Künstlerpersönlichkeit*‘ beschreibt.

Allein in der Hypothese Panofskys, dass der stilistisch unabhängige - *deutsche* - Meister der Bamberger *Heimsuchungsgruppe* und des *Reiters* nur mittelbar - „*durch Zeichnungen in Villards Art*“ (*siehe obiges Zitat*) - von der Reimser Skulptur beeinflusst worden sein soll, kann man eine Anleihe an die These Goldschmidts erkennen, der analog für den stilistisch eigenständigen Bildhauer der Freiburger *Goldenen Pforte* einen Aufenthalt in Frankreich abgelehnt und nur Kenntnis durch ein *französisches Skizzenbuch* angenommen hatte, welches der Bildhauer der Magdeburger Domchorfiguren von einem Frankreichaufenthalt in Paris und Chartres mit nach Hause gebracht und dem Freiburger Bildhauer gezeigt (oder überlassen) hätte, (vgl. Goldschmidt 1902a. S. 28 u. 31). Ähnlich (aber nicht völlig übereinstimmend) argumentiert hier Panofsky, wenn er aus dem stilistischen Gegensatz der Bamberger und Reimser *Heimsuchungsgruppe* folgert, der Bamberger Bildhauer könne nicht in Reims gewesen sein. Zur Kritik Dehios (1902 (Rez.), S. 462) an Goldschmidt, dass dies die Annahme einer Aufgabe der Eigenart jeden deutschen Bildhauers als Folge eines Frankreich-Aufenthalts implizieren würde vgl. Kap. III. 6 und Fußnote 823.

835 Vgl. Panofsky 1924, S. 135f.

Außer dem *Meister der älteren Werkstatt* und seinem Gesellen, dem *Heimsuchungsmeister* und dem *Meister der Adamspforte* sieht Panofsky in Bamberg noch *zwei weitere Meister* am Werk: einen an der Reimser wie an der Straßburger Skulptur gleichermaßen orientierten *Meister der Ecclesia und Synagoge* und einen *Meister des Fürstenportals*, welchem Panofsky einige Figuren am Gewände dieses Portals, vor allem aber das Tympanon mit einer Weltgerichtsdarstellung zuweist, deren ‚*hypertroph lächelnde*‘ Figuren Panofsky sich durch eine heterogene Prägung



Abb. 82  
Bamberg, Dom, Der Reiter. Um  
1235.  
(Aus: Panofsky 1924, Tafel 79)

Panofskys Prinzip einer Bestimmung der Skulptur im Bamberger Dom nicht nur nach Werkgruppen, sondern nach *Künstlerpersönlichkeiten* hatte zunächst große Ähnlichkeit mit einem tautologischen Verfahren - die Figuren der Adamspforte galten ihm als Arbeiten des *Adamspfortenmeisters*, die Figuren der Heimsuchungsgruppe als die des *Heimsuchungsmeisters* -, und doch lag in dieser Betrachtungsweise mehr als nur eine formale Verdoppelung, indem Panofsky hierdurch den *Gesichtspunkt der Subjektivität* eines schaffenden Künstlers und damit ein historisches und psychologisches Erklärungsmoment ins Spiel brachte - ähnlich wie dies sein Lehrer Wilhelm Vöge bei Untersuchung der Skulptur von Chartres getan hatte -, welches bei einer nur objektivierenden Stilanalyse unberücksichtigt geblieben wäre.<sup>836</sup>

„Die Werke des Naumburger Meisters und seines Kreises“<sup>837</sup>

#### Rekurs auf die Forschung

Der Titel *Die Werke des Naumburger Meisters und seines Kreises*, unter welchen Panofsky seinen Kommentar zu den Bildwerken im Naumburger Dom, zu den Reliefs der Seligen und Verdammten des Mainzer Domkreuzgangs und zuletzt noch eines Türsturzreliefs der Metzger Kathedrale stellte, machte von allem Anfang an klar, dass er die Naumburger Skulpturwerke in derselben Weise abhandeln würde, in der er zuvor die Bildhauerarbeiten der *Älteren* und *Jüngeren Werkstatt* am Bamberger Dom betrachtet hatte, und das heißt unter dem Gesichtspunkt der Tätigkeit einer oder mehrerer individueller *Künstlerpersönlichkeiten*.

Ohne dass Panofsky die Gewährsleute der vorangehenden Diskussion im Einzelnen anführen würde, fasste er die verschiedenen Forschungsmeinungen zur Frage nach

---

dieses Bildhauers erklärt: schon von der Reimser Skulptur beeinflusst, sei er noch stark dem „leidenschaftlich drängenden Geist“ der *älteren Werkstatt* verhaftet. (Panofsky 1924, S. 136f.)

<sup>836</sup> Vgl. den analogen Vorgang einer Hervorhebung der Subjektivität des mittelalterlichen Bildhauers bei der Herausbildung der Vorstellung vom ‚*Naumburger Meister*‘, dargestellt in Kap. IX. 3 (*Die Durchsetzung des Namens ‚Naumburger Meister‘ in der kunsthistorischen Forschung bis 1919*).

Zu Wilhelm Vöge vgl. Brush (1996, S. 68; zitiert in Fußnote 822).

<sup>837</sup> Panofsky 1924, S. 146. - *Überschrift* im Kommentarteil zu den *Tafeln 91 bis 106*, auf denen Panofsky neben der Skulptur des Naumburger Doms (*Tafel 92-105*) auch das Relief der ‚*Seligen und Verdammten aus dem Jüngsten Gericht des ehemaligen Westlettners*‘ vom Mainzer Domkreuzgang (*Tafel 91*) und ein ‚*Relieffragment am Liebfrauenportal, Mitte XIII. Jahrhundert*‘ der Metzger Kathedrale - es handelt sich um das linke Türsturzfragment - (*Tafel 106*) abbildet.

der Herkunft des leitenden Bildhauers in Naumburg zu einer synthetischen Skizze zusammen, indem er Heinrich Bergners Annahme von der obersächsischen Herkunft des Meisters übernahm („von Geburt wohl Obersachse oder Thüringer“),<sup>838</sup> Adolph Goldschmidts, Hermann Giesaus sowie vieler anderer Forscher Auffassung von einer französischen Schulung des Bildhauers aufgriff („Schulung in Reims und Amiens“)<sup>839</sup> und Werner Noacks These vom Frühwerk des Meisters in Mainz akzeptierte („gelangt über Mainz nach Naumburg“).<sup>840</sup>

Die Handschrift des Bildhauers sah Panofsky durch ein stilistisches Merkmal charakterisiert, das Wilhelm Vöge zum ersten Mal als Kennzeichen der Mainzer Weltgerichtsreliefs festgestellt hatte: ein Reliefstil in „Schichten“, welchen der Bildhauer in Naumburg „immer mehr zu bühnenmäßiger Vielschichtigkeit“ entwickelt habe.<sup>841</sup> Die Stifterfiguren setzte Panofsky an den Schluss der

838 Panofsky 1924, S. 146. - Vgl. Bergner (1903, 132): „Für uns ist es hinreichend zu wissen, daß er nach Herkunft und Schulung Obersachse, Markmeißner, war (...)“ - Vgl. auch Bergner 1909, S. 30f.

839 Ebd. - Vgl. Goldschmidt 1902a, S. 32 (zitiert in Fußnote 427) und Giesau 1914, S. 35.

840 Ebd. - Vgl. Noack (1914, S. 44): „Man muß den Mainzer Lettner demnach für ein Frühwerk des Naumburger Meisters halten.“

Bei Besprechung des Mainzer *Frühwerks* weist Panofsky freilich auf stilistische Unterschiede zwischen der *Deesisgruppe* und den *Weltgerichtsreliefs* hin und macht sich die Argumentation Noacks zu eigen, welche die Verwandtschaft Mainz-Naumburg vor allem an der *Deesisgruppe* in Mainz festmacht, was für Panofskys Auffassung impliziert, dass er die (von ihm abgebildeten) *Züge der Seligen und Verdammten* in Mainz vermutungsweise *nicht* dem Meister selbst, sondern seiner Werkstatt zuweist:

„(...) denn es darf nicht verschwiegen werden, daß innerhalb der Mainzer Arbeiten zwischen dem Relief mit den ‚Seligen‘ und ‚Verdammten‘ und der (den Naumburger Passionsreliefs weit näherstehenden) Deësis eine nicht wegzuleugnende Stildifferenz besteht.“ (Panofsky 1924, S. 148.)

En passant bestätigt Panofsky (ebd.) auch Vöges Zurückweisung des im Ostchor des Naumburger Doms vermauerten Deesisreliefs als eigenhändiges *Spätwerk* des *Naumburger Meisters*, eine These, die Bergner aufgestellt und für seine *Vita* des Meisters als dessen von der Nachwelt geachtetes Vermächtnis verwertet hatte. - Vgl. Bergner 1903, S. 128ff. und Vöge (1905)1958, S. 221f.

841 „Die kühne Neuerung eines ‚zweischichtigen‘ Reliefs, innerhalb dessen die Köpfe der rückwärtigen Figuren sich zwar mit denen der vorderen in gleicher Höhe befinden, jedoch *nicht künstlich auf die Lücken geschoben, sondern gelegentlich hinter den vorderen versteckt sind*‘ (Vöge), weist ebenso wie die Typik und die Faltenbehandlung so deutlich auf den Stil des großen Naumburgers, daß man die Mainzer Stücke jetzt wohl allgemein als frühe Werke seiner Hand oder jedenfalls seiner Werkstatt betrachtet. (Panofsky 1924, S. 148.) - Vgl. Vöge (1905)1958, S. 220 (zitiert in Fußnote 421).

Diese „*kühne Neuerung eines ‚zweischichtigen Reliefs‘*“ war von Stix (1909, S. 122) auf die Reliefs des *Gerichtsportals* der Kathedrale in Reims zurückgeführt worden („So ordnete er [*sc. der Meister des Naumburger Westlettners*] in der Gefangennahme Christi und in der Gerichtsszene vor Pilatus die Figuren so an, daß hinter der ersten voll herausgearbeiteten



Abb. 83

Reliefzone des Westlettners. Um 1245 (?). (Aus: Panofsky 1924, Tafel 92)

Entwicklung des Bildhauers und apostrophierte sie als eine „völlig neuen Form der Monumentalstatuarik“.<sup>842</sup>

#### *Der Naumburger Hauptmeister (Lettnermeister)*

Die Vorstellung eines *Naumburger Meisters* war für Panofsky gleichbedeutend mit der Vorstellung einer Künstlerindividualität mit eigener stilistischer Handschrift. Hierbei ging er von der Voraussetzung aus, dass der aus Mainz kommende Bildhauer im Naumburger Dom zunächst mit der Errichtung des Westlettners und der Meißelung der Passionsreliefs betraut worden sei, weshalb er dessen eigentümli-

---

Reihe eine zweite Menschenreihe sichtbar wird, die viel flacher behandelt ist. Eine Vorstufe dazu können wir am linken Nordportale der Kathedrale von Reims beobachten, was bei den Einflüssen der Reimser Kunst auf Naumburg nicht zu überraschen braucht.“: Ebd. ). Wie sich im weiteren Verlauf der Diskussion zeigt, nimmt Panofsky die Vorstellung eines „*zweischichtigen Reliefs*“ hier nur zum Ausgangspunkt, um den *Reliefstil* des Naumburger Westlettners *im Gegensatz* zu einem *Schichtenmodell* zu bestimmen (s.w.u. und Fußnote 843).

842 Panofsky 1924, S. 146. - Vgl. Kautzsch (in : Kautzsch/Neeb 1919, S. 152): „Wie einzelne Köpfe in den Naumburger Lettnerreliefs die großartigen Fürstentypen im Chor dort ahnen lassen, so ist der Mainzer Lettner der noch unentwickelte Vorläufer des Naumburger Lettners“ und Kap. IX. 2 (*Meisterfrage*). - Siehe auch w.u. Fußnote 864.

chen Stil zunächst an diesen frühen Arbeiten festzumachen suchte. Am Reliefstil der Passionsszenen müsste sich der persönliche Stil des Naumburger Meisters zunächst zeigen lassen.

Dabei erinnerte sich Panofsky der schon erwähnten Charakterisierung der Mainzer Reliefs bei Wilhelm Vöge, um daran für die Naumburger Gegenstücke (die Vöge noch als Vorbilder angesehen hatte) eine *Weiterentwicklung* der persönlichen Handschrift des Bildhauers zu beobachten: hatte Vöge die Reliefs des Mainzer Westlettner noch formal mit einem Modell der *Zweischichtigkeit* beschrieben, so ließ sich nach Panofsky dieses Modell auf die Naumburger Szenen nicht mehr anwenden. Hier entwickelten sich die Figuren viel freier im Reliefraum und griffen jeweils über ihre ‚eigene‘ Ebene hinaus, so dass auch das Modell einer Dreischichtigkeit, welches Panofsky versuchsweise erprobte, allenfalls formal den Ort der hintereinander angeordneten Figuren bezeichnen könnte, aber die Anschauung des Ineinandergreifens und Interagierens der Figuren nicht träfe, und das Schichtenmodell selbst für die Naumburger Passionsreliefs sich als unpassend erwies.<sup>843</sup> Panofsky verwarf so die Bezeichnung *Schichten* zur Beschreibung der Reliefs überhaupt und nannte den Reliefstil des Naumburger Bildhauers *aufgewühlt*.<sup>844</sup>

Aus den Darstellungen der Passionsreliefs erschloss sich für Panofsky auch die *geistige Auffassung* des Bildhauers, der nicht nur in der formalen Gestaltung „alles der Zeit Geläufige hinter sich lässt“, sondern sich gegenüber der ikonographischen Überlieferung als durchaus unabhängig zeigte.<sup>845</sup> In den Beziehungen der Figuren schaffe dieser Bildhauer *psychologische Kontraste*, indem er nicht so sehr die Wie-

---

843 „Konnte man bei den Mainzer Fragmenten noch von einer Zweischichtigkeit reden, so würde der Ausdruck ‚Dreischichtigkeit‘ die Kompositionsart der Naumburger Reliefs nur ungenügend bezeichnen. Zwar würde die verfügbare Tiefe de facto nicht mehr als drei hintereinandergestellten Figuren Raum bieten, allein indem die einzelnen Reliefschichten durch mannigfach übergreifende Verbindungsmotive so miteinander verschränkt werden, daß sie - fast - aufhören, Schichten zu sein (man sehe etwa, wie sich ein und dieselbe Gestalt vom ‚Vorderplan‘ in den ‚Mittelgrund‘ oder umgekehrt vom ‚Mittelgrund‘ in den ‚Vorderplan‘ hinüberbiegen kann), indem die Isokephalie einer bewegten Kurven- und Diagonalkomposition weicht, und indem die einzelnen Teile bald hell im Lichte stehen, bald ins Dunkle zurücksinken, entsteht der Eindruck einer Mannigfaltigkeit und Freiheit, die - innerhalb der ihr gesetzten Gesamtgrenzen - aller Beschränkung ledig geworden ist.“ (Panofsky 1924, S. 150.)

844 Ebd. - Um den „gigantisch aufgewühlte(n) Reliefstil“ zu veranschaulichen zeigt Panofsky die drei Passionsreliefs der ‚Auszahlung der Silberlinge‘, der ‚Gefangennahme Christi‘ und der ‚Verleugung Petri‘ in extremer Schrägansicht und auf Höhe der Figuren im Photo (Panofsky 1924, Tafel 92), um das Ineinandergreifen der Figuren sichtbar werden zu lassen.

845 Panofsky (ebd.) verweist u.a. (wie schon Schmarsow und Bergner) auf die Fünffzahl der Jünger im Abendmahlsrelief. - Vgl. Schmarsow 1892, S. 41 (dazu Fußnote 175), Bergner 1903, S. 121 sowie Kap. II. 1 (*Die Passionsreliefs*) und IV. (*Das Abendmahl*).

dergabe des biblischen Geschehens im *religiös-dogmatischem* Sinn anstrebe als vielmehr einen *menschlich-tragischen Inhalt* gestalten wolle.<sup>846</sup>

Diesen *Lettnermeister* bestimmte Panofsky gleichzeitig als den führenden *Hauptmeister* der Stifterfiguren im Westchor und schrieb ihm (nach Fertigstellung der Westlettnerreliefs) die Konzeption des ganzen Stifterzyklus sowie die eigenhändige Meißelung der drei Figuren des Ekkehard, der Uta und der durch ihn (nach Bergners Vorgang) Gepa genannten Figur zu, Arbeiten, „die durch die unübertreffliche Qualität der Meißelarbeit, durch die machtvolle Plastik der in wenigen riesigen Falten niedersinkenden und dann wieder gebirgshaft zerklüfteten Gewänder, vor allem aber durch die Eigentümlichkeit der allgemeinen, fast als ‚architektonisch‘ zu bezeichnenden Kompositionsprinzipien wohl ohne weiteres als eigenhändige Werke jenes großen Künstlers beglaubigt werden.“<sup>847</sup>

#### *Der Wilhelm-Meister und weitere Hände*

Von dieser Vorstellung eines *Hauptmeisters* ausgehend, der sich vor allem durch seine Qualität auszeichne, versuchte Panofsky dessen ‚Œuvre‘ einerseits gegenüber Arbeiten von Werkstattgehilfen, andererseits gegenüber möglichen Werken anderer Meister abzugrenzen, wobei er die Gehilfenarbeiten durch eine Anlehnung im Stil bei gleichzeitig unübersehbar geringerer Qualität, die Arbeit eines möglichen weiteren Meisters aber durch eine unterschiedliche persönliche Handschrift und künstlerische Eigenständigkeit zu definieren suchte.

Unter diesen Kriterien sonderte Panofsky die beiden ersten Figuren im Chorpolygon auf der linken Seite, *Dietmar* und *Sizzo*, als Gehilfenarbeiten aus dem ‚Œvrekatalog‘ des Meisters aus - sie erschienen ihm zu schematisch und unlebendig als dass er sie dem *Lettnermeister* zutrauen mochte -, während er an den beiden folgenden Figuren, *Wilhelm* und *Timo*, eine andere Machart und ein anderes Temperament erkannte und sie als Schöpfungen eines Künstlers ansah, der im Formalen seine Figuren „weniger von den Ebenen eines Prismas aus entwickelt, als um die Achse eines Zylinders sich entfaltend oder sogar rotierend“ vorstellte,

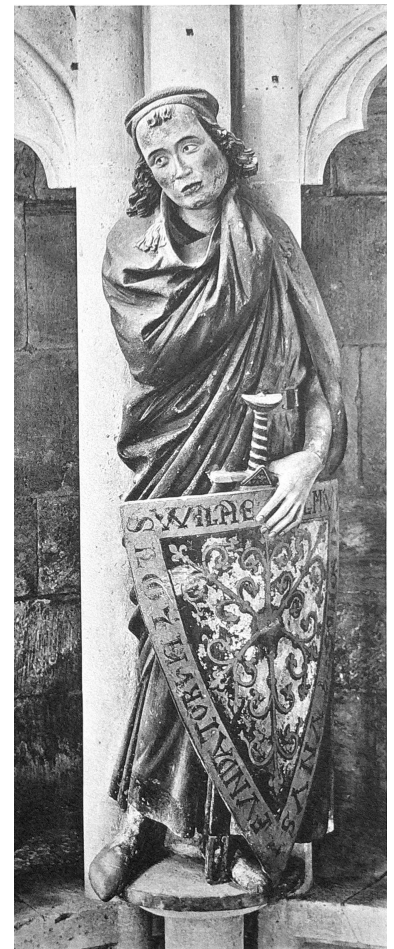


Abb. 84  
Naumburg, Dom, Westchor,  
Wilhelm 1250-1260  
(Aus: Panofsky 1924, Tafel 103)

846 Panofsky 1924, S. 150.

847 Panofsky 1924, S. 153.

wodurch die Figuren „die blockhafte Festigkeit verlier(en)“ und vor allem die Figur des Wilhelm „in freier Drehbewegung sich darstellt“. <sup>848</sup> Dieser formal anderen Machart entspreche bei diesen Figuren auch eine „gänzlich andere Stimmung ihres psychischen Daseins“, und während sie im Aufbau „weniger die Geschöpfe eines ‚Architekten‘ als eines Modelleurs“ zu sein schienen, erwiesen sie sich im Stimmungsgehalt als Produkte eines *Lyrikers* und weniger als die eines *Tragikers*. <sup>849</sup>

Anhand dieser Aufteilung des Stifterzyklus versuchte Panofsky nun auch die übrigen Figuren, das zweite Stifterpaar *Hermann* und *Reglindis*, die Figuren des *Dietrich* und der *Gerburg* im Chorquadrant (die Figur des *Konrad* blieb bei Panofsky künstlerisch außer Betracht), <sup>850</sup> sowie die als schwächere Arbeiten angesprochenen Polygonfiguren des *Dietmar* und *Sizzo*, in ein Verhältnis zu den beiden führenden Meistern und deren Stil zu setzen.

Während Panofsky die Zuordnung der Figuren des *Dietmar* und des *Sizzo* am Ende unbestimmt ließ und ihnen nur *en passant* eine gewisse stilistische Affinität zum *Wilhelm-Meister* attestierte („Diesem durchaus bedeutenden zweiten Künstler (steht) übrigens der schwache Verfertiger des *Dietmar* und *Sizzo* relativ näher ( ) als dem Hauptmeister“), erschien ihm die als von hoher künstlerischer Qualität

---

848 „Sicher von anderer Hand sind dagegen die vier Figuren des Chorhauptes (...). *Dietmar* und *Sizzo* gehören einem vergleichsweise unbedeutenden Bildhauer, der statt der massig zusammengehaltenen oder ebenso massig zerwühlten Gewänder ein scharfbrüchiges, röhrenförmig oder strähnig schematisiertes, besonders in der Führung der Saumlinien ein wenig lebloses Gefälte bevorzugt und - überdeutlich auch im Mimischen - in die Gesichter gleichsam nachträglich bestimmte scharfe Pathosfalten eingraviert: seine Figuren affektieren ein Dasein, das die andern erfüllen; *Timo* und *Wilhelm* dagegen stammen von einem Künstler, der an Ideenreichtum und Feinfühligkeit dem Hauptmeister nicht allzuviel nachsteht und ihn durch kühne Bewegungsmotive sogar überbietet, ihm aber seiner ganzen Veranlagung nach fast diametral entgegengesetzt ist. Bezieht jener die Erscheinung stets auf die ‚Grundrichtungen‘ der Vertikalen und Horizontalen, so sucht dieser sie von denselben zu emanzipieren, denkt jener in Gegensätzen, so strebt dieser nach Vereinheitlichung: wie die Draperie nicht sowohl durch das Ausspielen einfacher Hauptthemen gegen komplizierte Gegenmotive, als vielmehr durch eine gleichmäßigere und zartere Durcharbeitung der ganzen verfügbaren Masse organisiert wird (vgl. Tafel 95 ff. mit Tafel 103), so erleichtert und entspannt sich auch die körperliche Erscheinung, die - weniger von den Ebenen eines Prismas aus entwickelt, als um die Achse eines Zylinders sich entfaltend oder sogar rotierend - unter seinen Händen die blockhafte Festigkeit verliert und in nachlässigem Stehen, ja, wie der *Wilhelm*, in freier Drehbewegung sich darstellt“. (Panofsky 1924, S. 153; Herv., G.S.)

849 Panofsky 1924, S. 154.

850 Die nur als Torso überlieferte Figur des *Konrad* erwähnt Panofsky nur im Zusammenhang der Anordnung der Stifterfiguren im Chorquadrant, wo er sie zusammen mit der Figur der *Gepa* als Paar und (fälschlicherweise) als deren „Gatte“ auffasst (Panofsky 1924, S. 151). - Zur Figur des *Konrad* vgl. die Beschreibungen bei Schmarsow (1892, S. 28) und Bergner (1903, S. 115) sowie Kap. II. 1 (*Die Stifterfiguren - Konrad*).





Abb. 85  
Naumburg, Dom, Westchor, Hermann und  
Reglindis. Etwa 1250-1260  
(Aus: Panofsky 1924, Tafel 101)

eingeschätzte Figur der *Gerburg* stilistisch eine Zwischenstellung zwischen den Arbeiten der beiden führenden Meister einzunehmen. Da ihm der *Wilhelm-Meister* als der etwas spätere, auf den Hauptmeister reagierende und in der Gestaltung flexiblere jüngere Bildhauer vorkam, schrieb er ihm auch hypothetisch die Figur der *Gerburg* zu.<sup>851</sup> In der Figur des *Hermann* sah Panofsky „die Art des Hauptmeisters in einen etwas glatten und flauen Stil übersetzt“,<sup>852</sup> während sein Urteil über die Figur des *Dietrich* zwiespältig ausfiel. Stilistisch schien sie ihm fraglos dem Hauptmeister zuzugehören, doch in der Qualität nur im oberen Teil den Erwartungen an eine Arbeit dieses Meisters zu entsprechen, weshalb er - unter Berufung auf Hermann Giesau - die Vermutung aussprach, dass der obere Teil der Figur von der Hand des Hauptmeisters, der untere Teil aber mit den etwas schematisch gebildeten Röhrenfalten des Gewandes durch einen Gehilfen gearbeitet sei, in welchem Panofsky den Bildhauer des *Dietmar* und *Sizzo* im Chorpolygon wieder zu erkennen glaubte.<sup>853</sup>

Die Figur der *Reglindis* fällt nach Panofsky aus dem stilistischen Rahmen aller übrigen Stifterfiguren heraus. Sie erschien ihm „als etwas durchaus Isoliertes“, insofern sie, „wie Hermann Giesau mit Recht betone, die einzige Figur ist, die stilistisch deutlich nach Magdeburg weist“, wobei Panofsky diese Verwandtschaft vor allem in einem Magdeburger Verkündigungengel sah, „mit dem sie mindestens

851 Panofsky 1924, S. 154.

852 Ebd.

853 „Was endlich die Gestalt des *Dietrich* anbelangt, so liegt, wenn man so sagen darf, der Fall gerade wegen seiner Kompliziertheit einfach: der obere Teil, d. h. die Brustpartie und namentlich der prachtvolle Kopf, ist höchstwahrscheinlich auf den Hauptmeister zurückzuführen, dann aber ist - worauf uns wieder Dr. Giesau freundlichst hingewiesen hat - die Ausführung aus irgendeinem Grunde einem anderen Künstler übertragen worden (und zwar vermutlich dem Meister des *Dietmar* und *Sizzo*), der die so kühn begonnene Figur im Sinne eines etwas öden Röhrenfaltenschematismus weiterführte und auch durch die sehr kurze Bemessung des Waffenrockes den Eindruck einer allzu unternetzten Proportion hervorgerufen hat.“ (Panofsky 1924, S. 155.)

in engster Schulgemeinschaft“ stehe.<sup>854</sup>

Mit der konkreten Vorstellung von *zwei* führenden Naumburger Bildhauern, dem Naumburger *Hauptmeister* und dem *Wilhelm-Meister*, trat Panofsky zuletzt noch an die Betrachtung der Kreuzigungsgruppe des Westlettners heran, die er zunächst unter dem allgemeinen Gesichtspunkt eines *Spätstils* betrachtete, den er an der Kreuzigungsgruppe aufgrund eines *gewissen Übermaßes* erkannte.<sup>855</sup> Dieses allgemeine Merkmal eines Spätstils ließe sich am ehesten in einer Entwicklung des *Wilhelm-Meisters* vorstellen, und in dieser individuellen Entwicklungshypothese könne man die Johannesfigur vom Westlettnnerportal als übersteigerte Zweitfassung des Wilhelm im Chorpolygon ansehen.<sup>856</sup>

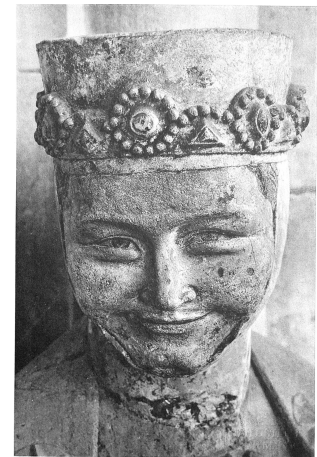


Abb. 86  
Naumburg, Dom, Westchor, Reglindis  
(Teilaufnahme).  
Etwa 1250-1260  
(Aus: Panofsky 1924, Tafel 102)

854 Ebd.

Eine stilistische Beeinflussung der Reglindis-Figur durch die Magdeburger Skulptur nimmt auch Walter Paatz an in seinem 1925 erscheinenden Aufsatz zur *Magdeburger Plastik um die Mitte des 13. Jahrhunderts* (in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 46 (1925) S. 91-120, hier S. 120), wo er schreibt: „(...) manches von der Magdeburger Kunst (scheint) in die um 1249 einsetzende Naumburger übergegangen zu sein (...) (vgl. vor allem die Reglindis)“.

855 „(...) die Kreuzigungsgruppe bezeichnet jedenfalls die Spätphase der Naumburger Entwicklung, und wie so oft in der deutschen Kunst, charakterisiert sich diese Spätphase auch hier sowohl in formaler als in ausdrucksmäßiger Beziehung durch ein gewisses Übermaß.“ (Panofsky 1924, S. 156.)

Zu Panofskys Beobachtung vom *Übermaß* eines *Spätstils* der Naumburger Kreuzigungsgruppe vgl. auch die Feststellung eines *überwuchernden Naturalismus* in der Darstellung dieser Gruppe bei Bode (1886, S. 58f.): „Charakteristische Züge (...) treten hier verschärft und gehäuft auf und verkünden das Nahen einer neuen Zeit, welche leider weder den inneren Halt in sich hatte, noch in der Architektur den richtigen Ort fand, um diese Auswüchse eines überwuchernden Naturalismus zu überwinden“.

856 „Im allgemeinen läßt sich der Stil der Kreuzigungsgruppe viel mehr als mit der Kunstweise des Hauptmeisters mit der des ‚Wilhelm-Meisters‘ verbinden, mit der er die weichere Formgebung, die kontrastärmere Gewandbehandlung und namentlich die Neigung zu hemmungsloser Beweglichkeit gemeinsam hat (darf doch der *Johannes geradezu als eine Weiterbildung des Wilhelm von Kamburg* betrachtet werden), wenngleich er sie an überquellendem Reichtum der Formerfindung und an *Intensität des Ausdrucksstrebens* noch übertrifft.“ (Panofsky 1924, S. 156; *Herv.*, G.S.)

Eine Verwandtschaft zwischen der Johannesfigur der Kreuzigungsgruppe vom Westlettnner und der Figur des Wilhelm im Stifterchor ist wohl zuerst von Schmarsow (1892, S. 40) beobachtet worden: „Wie in einem Passionsspiel werden [*sc. an der Johannesfigur der Kreuzigungsgruppe*] 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.“ (*Herv.*, G.S.)

Bei der Johannes' gegenüberstehenden Figur der Maria mochte Panofsky eine Beeinflussung durch die *jüngere Werkstatt* im Bamberger Dom nicht ausschließen. Hier sah er - entgegen der *communis opinio* der Forschung, die zuletzt in der Naumburger Skulptur nur noch einen französischen Einfluss wirksam sehen wollte<sup>857</sup> - in der Faltenfülle der Marienfigur eine mögliche Anregung durch die „spezifisch Bambergischen Ösenfalten“.<sup>858</sup>

Nach Panofsky ließen sich so alle Figuren des Stifterchors - mit Ausnahme der von Magdeburg geprägten Reglindis und der von Bamberg beeinflussten Figur der Maria der Kreuzigungsgruppe - dem Stil und Charakter von zwei führenden, einander konträren Naumburger Bildhauern zuordnen, eine Vorstellung, zu der Panofsky freilich erst im Verlauf seiner Untersuchung der einzelnen Figuren gelangte. Denn zunächst ging Panofsky von der Annahme eines *einzigsten* aus Mainz berufenen Bildhauers aus, der zu Beginn im Naumburger Dom die Reliefs des Westlettners gemeißelt (eine Aufgabe, die ihn ähnlich bereits in Mainz beschäftigt hatte) und an dieser Aufgabe seine bildhauerischen Fähigkeiten entfaltet und seinen persönlichen Stil gefunden habe, um dann im Anschluss an diese Arbeiten die Figuren des Ekkehard, der Uta und der Gepa zu schaffen, so dass diese Trias von Stifterfiguren zusammen mit den Passionsreliefs eine konsequente stilistische Entwicklungsreihe bildeten. In Panofskys Darstellung fand diese Entwicklungsreihe jedoch keine Fortsetzung, denn sie ließ sich für ihn in den Figuren im Chorpolygon nicht fortschreiben, und sein Entwicklungsmodell geriet ins Stocken. Unter der Annahme eines *einzigsten Naumburger Meisters* ließ sich das Entwicklungsmodell auf die übrigen Skulpturen nicht anwenden, weil die vier Figuren im Chorpolygon in Panofskys Urteil entweder zu schwach (Dietmar und Sizzo) oder stilistisch zu heterogen (Wilhelm und Timo) ausfielen. Für Dietmar und Sizzo behalf sich Panofsky deswegen mit der Annahme eines Gehilfen oder schwächeren Meisters als ausführender Kraft (seine Darstellung blieb in diesem Punkt schwankend), für Wilhelm und Timo aber griff er aufgrund der Qualität dieser Skulpturen, die sich nicht als Gehilfenarbeiten abtun ließen, zur Vorstellung eines zweiten Meisters mit

857 Vgl. in diesem Zusammenhang v.a. das von Hermann Giesau vorgetragene und auf Adolph Goldschmidt zurückgehende radikale Programm einer Einfluss- und Vorbild-Kunstgeschichte im *Dritten Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* von 1914 für die *zweite* französische geprägte Einflussphase auf die sächsische Skulptur, welche zu einem „*endgültigen Sieg des gotischen Stiles*“ in der Naumburger Skulptur geführt habe (Giesau 1914, S. 35). - Siehe Kap. VII. 1.

858 „(...) wir glauben nicht fehlzugehen, wenn wir in diesen Arbeiten, besonders aber in der Marienfigur, den Einfluß der späteren Bamberger Arbeiten wahrzunehmen glauben: die Maria mit ihrer der linken Hand entströmenden Faltenkaskade und den spezifisch Bambergischen Ösenfalten ist ohne Annahme derartiger Einflüsse kaum zu erklären.“ (Panofsky 1924, S. 156.)



Abb. 87  
Naumburg, Dom, Westchor,  
Kopf der Uta.  
Etwa 1250-1260  
(Aus: Panofsky 1924, Tafel 102)

einem völlig anderen Temperament.

Diese *Händescheidung* Panofskys, die mit der geschlossenen Gegenüberstellung der Westlettnerreliefs und des Zyklus' der Stifterfiguren bei Georg Dehio in dessen *Geschichte der deutschen Kunst* von 1919 nur oberflächlich und im Ansatz vergleichbar ist - Dehio beließ es bei der Feststellung von „augenfälligen Abweichungen ihres Kunstcharakters“ und einer „stilistischen Divergenz“ zwischen Reliefs und Stifterfiguren und verzichtete auf jede Differenzierung innerhalb des Relief- und Figurenzyklus' - <sup>859</sup>, war hier zum ersten Mal in der *Naumburg-Forschung* bei Panofsky entwickelt.

#### Form und Bedeutung des Stifterzyklus

Panofskys Begründung der These von zwei führenden Bildhauern im Naumburger Stifterchor, eines *Lettnier- bzw. Hauptmeisters* und eines *Wilhelm-Meisters*, kam zunächst ohne

Rekurs auf die historischen Voraussetzungen des Stifterzyklus aus und erwies sich als Ergebnis einer reinen Stilanalyse. Wenn Panofsky daneben auch die *ratio* des Stifterzyklus erörterte, so geschah dies getrennt von seiner Stilanalyse und ohne dass er dem thematischen Zusammenhang der Figuren und deren Vorbildern in der historischen Wirklichkeit des 11. und 12. Jahrhunderts, von denen die Bildhauer des 13. Jahrhunderts Nachrichten gehabt haben mussten, einen gestaltgebenden Einfluss zugeschrieben hätte.

Panofskys Erklärung des Zwecks und der inhaltlichen Bedeutung des Stifterzyklus lag dann in der Tradition einer formal-analytischen Betrachtung dieser Figuren, indem er (unausgesprochen) auf zwei gegensätzliche Ableitungsversuche in der Forschung anspielte: einerseits auf die These ihrer Verwurzelung in der sächsischen Tradition, wie sie 1915 Cohn-Wiener (im Sinne Wilhelm Bodes) als Voraussetzung der Stifterstatuen beschrieben hatte, andererseits auf den Erklärungsansatz Adolph Goldschmidts und seiner ‚Schule‘ mit einer Herleitung der Statuen aus der französischen Kathedralskulptur. Und hier war der Versuch Panofskys nicht zu verkennen - ähnlich wie Wilhelm Vöge in seinem Vortrag von 1905 - zu einem Ausgleich der widerstreitenden Meinungen zu kommen. Panofskys Versuch einer Synthese lautete, dass in der einzigartigen Erscheinung der Naumburger Stifterstatuen die *sächsische Stifertumba* und die *französischen Säulenstatue* im Dienst

<sup>859</sup> Vgl. Dehio 1919, I, S. 343 u. n. \* (zitiert in Fußnote 755) und Kap. IX. 1 (*Das Verhältnis der Mainzer und Naumburger Skulpturen.*)

*dynastischer Verherrlichungsabsichten* eine Verbindung eingegangen seien.<sup>860</sup>

Der Stifterzyklus schien hier - neben den rein künstlerischen Absichten der beiden führenden Bildhauer - auch einen inhaltlichen Zweck der Auftraggeber zu erfüllen, den Panofsky mit *dynastischer Verherrlichung* angab.<sup>861</sup> Näher bestimmte Panofsky die Stifterstatuen als *profane Fürstenstandbilder*, ohne darzulegen, wie die *formale* Definition einer Synthese von Grabmahl und Statue mit dieser *inhaltlichen* Bestimmung der Figuren zusammenhing. Formale Synthese und dynastische Verherrlichungsabsicht stehen zusammenhangslos nebeneinander. Die These einer Verbindung von französischer Säulenfigur und sächsischer Grabtumba bezog sich ausschließlich auf die *formale* Ableitung der Figuren, die Panofsky als Leistung eines *Bildhauerarchitekten* ansah.<sup>862</sup> Dieser - und nicht die *dynastische Verherrlichungsabsicht* des Auftraggebers - bestimmte nach Panofsky auch die Aufstellung der Figuren im Naumburger Westchor unter formal-künstlerischen Gesichtspunkten, wobei sich der Bildhauer an die Prinzipien des *Gegensatzes* und der *Rhythmik* gehalten habe, was sich a) innerhalb der Figurenpaare, b) im Gegenüber der Figuren und c) in der

---

860 „Der Gedanke der *Stiftertumba*, wie er in der *sächsischen* Kunst des 13. Jahrhunderts besonders häufig und besonders glücklich Gestalt gewonnen hatte (...) verbindet sich mit dem Gedanken der *Wand- oder Säulenstatue*, wie er durch die *französische Gotik* verwirklicht und propagiert, aber noch nie in den Dienst *dynastischer Verherrlichungsabsichten* gestellt worden war.“ (Panofsky 1924, S. 151; *Herv.*, G.S.)

861 Ähnlich spricht Dehio (1919, I, S. 340) vom ‚*Abnenkult*‘ als Zweck des Stifterzyklus und einer Verbindung von *Statue* und *Grabmal*. - Siehe Fußnote 743 und Kap. IX. 1 (*Die Naumburger Stifterfiguren*).

Der Gedanke einer *dynastischen Verherrlichung* oder eines *Abnenkultes* als Zweck des Naumburger Stifterzyklus war in der älteren Literatur bereits zuvor ausgesprochen worden, so v.a. bei Lepsius (1822, S. 14: „Unverkennbar spricht sich ein gewisses Interesse, das Bischof Dietrich an den Personen der von ihm genannten Stifter nimmt, und die Absicht aus, durch ihre Namensnennung ihr Andenken zu erneuern und fortzupflanzen. Den Grund dieses Interesses Bischof Dietrichs an jenen Personen zu entdecken, ist gerade nicht schwer. Dietrich stammte, wie mehrere seiner Vorgänger, aus Wettinischem Geschlecht.“). - Vgl. auch Lepsius/Puttrich (1841-43, S. 43: „Die gegenseitige Beziehung jener urkundlichen und dieser *monumentalen Gedächtnisfeier* ist nicht zu verkennen und um so weniger zu bezweifeln, wenn wir in Betrachtung ziehen, dass der Bischof Dietrich, ein Sohn Dietrich's des Bedrängten, Markgrafen zu Meissen, aus dem Wettinschen Hause abstammte und die meisten jener durch ihn gefeierten Fürsten und fürstlichen Frauen zu seinen Geschlechtsvorfahren gehörten. (...) so lag eben hierinnen auch für ihn die Veranlassung, bei dieser Gelegenheit ihr *Gedächtniss zu feiern* und ihnen ein *bleibendes Denkmal* zu stiften.“; *Herv.*, G.S.).

862 „Schon diese neuartige Einbindung *profaner Fürstenstandbilder* in den Zusammenhang eines Sakralbaus läßt auf besonders innige Zusammenarbeit - wenn nicht sogar auf *Personalunion - des leitenden Bildhauers mit dem leitenden Baumeister* schließen -, mehr noch die großartige Einheitlichkeit des plastisch-architektonischen Gesamtentwurfs.“ (Panofsky 1924, S. 151.)

unterschiedlichen Ausrichtung der Figuren auf der Süd- und Nordseite des Westchors ablesen lasse.<sup>863</sup>

#### *Die relative Chronologie der Naumburger Skulptur*

Wie gezeigt diente Panofskys anfängliche Betrachtung des erhaltenen Relieffragments vom *Mainzer* Westlettner mit den Gruppen der *Seligen und Verdammten* dazu, unter Rückgriff auf eine frühere Beschreibung Wilhelm Vöges die Eigenart des *Naumburger* Westlettners zu bestimmen und die Handschrift seines Schöpfers von derjenigen seiner Werkstattgenossen und möglicher anderer Meister abzugrenzen. Erst nach Analyse der Stifterfiguren, die Panofsky auf Basis des Stils der Lettnerreliefs vornahm, und nach einer abschließenden Betrachtung der *ins Barocke* übersteigerten Figuren der Maria und des Johannes der Kreuzigungsgruppe kehrte Panofsky zu den ‚Anfängen‘ des Hauptmeisters vor seiner Naumburger Tätigkeit zurück, wobei er seine eigene methodische Voraussetzung, die in einer prinzipiellen Abfolge a) *Mainzer* Westlettner, b) *Naumburger* Westlettner und c) *Naumburger* Stifterfiguren mit der abschließenden Kreuzigungsgruppe lag, noch einmal kritisch hinterfragte, was ihn am Ende zur Andeutung einer möglichen Revision der Abfolge der Arbeiten im Naumburger Dom führte.

---

863 „Alle diese Gestalten mit ihrem großen Reichtum plastischer Motive sind einmal nach dem *Prinzip des Gegensatzes* (Dietrich und Gerburg, Gepa und Konrad, Uta und Hermann, Eckehard und Regelinis - aber auch innerhalb der zusammengehörigen Paare Uta und Eckehard, Regelinis und Hermann -, Timo und Dietmar, Wilhelm und Sizzo), sodann aber auch nach dem *Prinzip eines durchgehend rhythmischen Zusammenhangs* gruppiert: die Figuren zur Linken, vor allem Gerburg und Regelinis, kommen gewissermaßen dem Beschauer entgegen und leiten seinen Blick und Schritt ins Chorghaupt weiter (während die Figuren zur Rechten, vor allem Dietrich und Uta, sich von ihm abwenden), und Wilhelm von Kamburg, die entfernteste Gestalt zur Rechten, stellt in seiner kontrapostischen Wendung gewissermaßen den Angel- oder Drehpunkt des Ganzen dar.“ (Panofsky 1924, S. 151f.; *Herv.*, G.S.)

Vgl. die ähnlichen Überlegungen bei Ernst Cohn-Wiener (1915a, S. 263f.; siehe Kap. VIII. 1) und Georg Dehio (1919, S. 339 f.; siehe Kap. IX. 1).

Formal-künstlerische Überlegungen sind nach Panofsky auch für den *Schein* verantwortlich, im Chorpolygon wäre eine *Zweikampf* dargestellt, denn dieser Schein verdanke sich allein der „*Kunstabsicht*“ des Bildhauers, eine „*Versammlung lebendiger, durch tausend unsichtbarer Fäden verbundener Individuen*“ darzustellen, was ihn nicht nur zur Ablehnung von Bergners *Zweikampfhese* führt, sondern auch zur Zurückweisung der These, zwei unabhängige historische Ereignisse (der Zweikampf von Pöhlde und die Rache Timos) könnten in ein Bild zusammengefasst worden sein. (Vgl. Panofsky 1924, S. 152.)

In Panofskys formaler Beschreibung der Figuren klingt ferner in der Kontrastierung *individueller* Figuren in Naumburg mit dem *Reihencharakter* französischer Portalfiguren ein Motiv an, das Dehio (1919, I, S. 340) in seiner *Geschichte der deutschen Kunst* dargelegt hatte, und welches dann vor allem von Wilhelm Pinder (1935, S. 248, 263, 327; 1937, S. 48; 1944, S. 55f.) breit ausgeführt werden sollte.



Abb. 88. Naumburg, Dom, Westlettner, Das Abendmahl. Um 1245 (?)  
(Aus: Panofsky 1924, Tafel 93)

Denn im Hinblick auf die Datierung der Arbeiten in Naumburg schrieb Panofsky jetzt, „allein man wird sich auch dann, wenn man die Lettnerreliefs vor den Stifterstatuen entstanden denkt, vorstellen können, daß der Lettner (...) zunächst nicht oder wenigstens nicht ganz zur Aufstellung zu kommen brauchte“. <sup>864</sup> Dies klang nach einer möglichen Revision der zuvor festgestellten Chronologie und Entwicklungsvorstellung vom Naumburger Meister, setzte diese doch bisher die Meißelung der Westlettnerreliefs zu Beginn von dessen Tätigkeit in Naumburg prinzipiell voraus, insofern Panofsky am Westlettner den *Reliefstil* und damit überhaupt die eigentümliche Handschrift des Meisters sich entwickeln sah.

864 Panofsky 1924, S. 155.

Zu Beginn seiner Ausführungen hatte Panofsky seine Vorstellung von der relativen Abfolge der Arbeiten in Naumburg als noch nicht ganz bewiesene *communis opinio* der Forschung hingestellt (*Es wird im allgemeinen angenommen (wenngleich es bisher nicht völlig bewiesen ist), daß die Passionsreliefs des Lettners den Stifterfiguren zeitlich vorangehen*“; a.a.O., S. 149) und damit implizit den Anspruch erhoben, die „bisher nicht völlig bewiesen(e)“ Chronologie durch seine eigene Untersuchung zu beweisen. Am Ende aber äußert sich Panofsky deutlich zurückhaltender.

Was freilich die *communis opinio* anbetrifft, so konnte sich Panofsky nur auf Kautzsch (Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 152) berufen, während Georg Dehio (1919, I, S. 343, n. \*) die „herrschende Ansicht“ mit „1. die Mainzer Lettnerskulpturen, 2. die Naumburger Stifter, 3. der Naumburger Lettner“ angibt, mithin die *communis opinio* für die Naumburger Skulptur genau umgekehrt definiert.

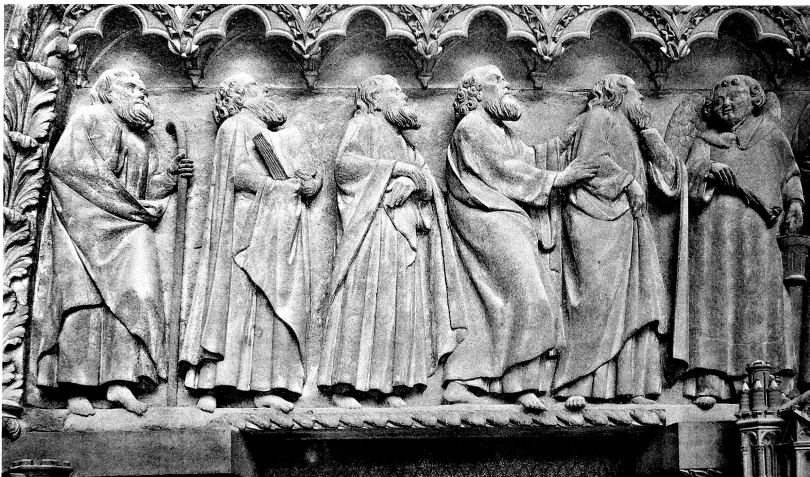


Abb. 89. Metz, Kathedrale, Relieffragment am Liebfrauenportal. Mitte 13. Jahrhundert. (Aus: Panofsky 1924, Tafel 106)

*Ein Tympanonrelief in Metz und zwei Fragmente vom ehemaligen Ostlettner des Mainzer Doms*

Fünf Jahre bevor Otto Schmitt eine Untersuchung über die Zusammenhänge zweier Tympanon-Reliefs des Metzger Liebfrauenportals mit der Skulptur im Mainzer Dom vorlegen sollte,<sup>865</sup> teilte Erwin Panofsky die Hypothese Schmitts mit, dass es sich bei einem Türsturzrelief

aus Metz um die Arbeit eines Meisters handle, der am Portal der Kirche in Neuweiler/Elsass die Gewändefiguren geschaffen habe. Die Tafel mit der Abbildung *eines* der beiden Metzger Türsturzreliefs stellte Panofsky als letzte Abbildung in die Reihe derjenigen Werke, welche er mit *„Der Naumburger Meister und sein Kreis“* überschrieben hatte (Abb.89). Diese überraschende Zuschreibung schien Panofsky zuletzt noch in Diskussion mit Hermann Giesau getroffen zu haben (was aus einer anderen Anmerkung hervorgeht), doch äußerte sich Giesau, von Panofsky (wie Schmitt) um eine Stellungnahme befragt, am Ende über diese Zuschreibung zurückhaltend: „H. Giesau, der ursprünglich nicht abgeneigt war, das Metzger Fragment für eine eigenhändige Jugendarbeit des Naumburgers zu halten, möchte es jetzt laut brieflicher Mitteilung dem *Mainzer Kreise* desselben zuschreiben.“<sup>866</sup>

Da Panofsky mangels Vergleichsabbildung auf einen stilistischen Unterschied zwischen dem von ihm gezeigten *linken*, und einem von ihm *nicht* gezeigten (und

865 Vgl. Otto Schmitt, *Das Liebfrauenportal der Kathedrale von Metz*, in: Elsaß-Lothringisches Jahrbuch 8 (1929) S. 92-110.

866 Panofsky 1924, S. 158.

Giesaus ursprüngliche *Zuschreibung* und nachträgliche briefliche *Abschreibung* des von Panofsky veröffentlichten Metzger Reliefs als *Jugendarbeit des Naumburgers* wird erst verständlich, wenn man die Möglichkeit in Betracht zieht, dass sich *Zu- und Abschreibung* auf die zwei *verschiedene* Türsturzreliefs des Metzger Liebfrauenportals beziehen könnten. Es muss offen bleiben, ob Giesaus Zuschreibung sich auf das von Panofsky abgebildete *linke Türsturzrelief* des Metzger Liebfrauenportals bezogen hat, oder aber auf das *rechte* (bei Panofsky nicht abgebildete).

- Vgl. Giesau (1914, S. 37), Pinder (1925, S. 30f.), Panofsky (1927, S. 76f., woraus hervorgeht, dass Panofsky nur das *linke* Türsturzrelief in Metz kennt), Futterer (1928, S. 46, die gleichfalls nur ein („jenes“) „Apostelrelief“ in Metz kennt) und Giesau (1936, S. 11).





Abb. 90  
Mainz, Domkreuzgang, Tragfigur vom  
ehemaligen Ostlettner.  
Zwischen 1235 und 1239.  
(Aus: Panofsky 1924, Tafel 107)

auch nicht erwähnten) *rechten* Türsturzrelief in Metz nicht einging, sondern sich in seiner Beschreibung nur auf eine ungefähre Nähe des abgebildeten Metzger Reliefs zur Kunst des „großen Naumburgers“ berief,<sup>867</sup> blieben seine Kriterien für diese Zuschreibung am Ende unbestimmt und verwirrend und er verwies auf die in vorliegender Frage noch im Fluss befindliche Forschung.<sup>868</sup>

Anders verfuhr Panofsky mit dem sog. *Atlant vom Ostchor*, einem schon von der früheren Forschung (u.a. Friedrich Schneider, Wilhelm Vöge, Alfred Stix und Georg Dehio) mit der Skulptur der Reimser Kathedrale und den dortigen Atlanten-Figuren in Zusammenhang gebrachten Trägerfigur des Mainzer Doms,<sup>869</sup> sowie mit dem von Werner Noack erstmals 1914 veröffentlichten *Kopf mit der Binde*, die Panofsky beide nicht mehr dem *Werk des Naumburger Meisters und seines Kreises* zuordnete, sondern unter der Überschrift „Bruchstücke vom ehemaligen Ostlettner des Mainzer Doms“ einem anderen, gleichfalls *reimsisch geschulten Meister des Ostlettners* zuschrieb.<sup>870</sup>

In der Zuordnung des *Kopfes mit der Binde* an den verlorenen *Mainzer Ostlettner* folgte Panofsky der Darlegung von Noacks Erstveröffentlichung im *Denkmälerbericht* von 1914, die Rudolf Kautzsch im *Inventarband* zum Mainzer Dom übernommen hatte, und auch das Fragment der *Teufelsfratze* hielt Panofsky wie Noack für ein weiteres Bruchstück vom ehemaligen Ostlettner im Mainzer Dom.<sup>871</sup> Doch hob Panofsky



Abb. 91  
Mainz, Domkreuzgang,  
Kopf vom ehemaligen Ostlettner.  
Zwischen 1235 und 1239.  
(Aus: Panofsky 1924, Tafel  
108)

867 Vgl. Panofsky 1924, S. 157f.

868 „Eine ausführliche Arbeit von Hermann Giesau, die auch die von Naumburg abzuleitenden Arbeiten (...) behandeln wird, ist in Vorbereitung. (...) eine Behandlung durch O. Schmitt steht in Aussicht.“ (Panofsky 1924, S. 158.)

869 Zu Schneider vgl. Otto Schmitt (1939, S. 77), zu Vöge, Stix und Dehio vgl. Kap. V. 1 (Vöge 1905), VI. 1 (Stix 1909) und VI. 3 (Dehio 1911).

870 Panofsky 1924, S. 159.

871 „Unsere Tragfigur und die ihr stilverwandten übrigen Fragmente haben mit den gleichzeitigen Arbeiten des Naumburger Meisters nichts anderes gemeinsam, als die französische Abstammung. Auch der Meister des Ostlettners ist reimsisch geschult, aber er lehnt sich motivisch viel enger an die französischen Vorbilder an, als der Naumburger (...)“ (Ebd.)

Panofsky lässt im Hinblick auf die *Teufelsfratze* Kautzschs schwankende Zuschreibung -

unter diesen Bruchstücken mit Nachdruck die außerordentliche Qualität des *Kopfes mit der Binde* hervor und setzte dieses Fragment als „unter den vielen bedeutenden Werken der Epoche eines der herrlichsten“ emphatisch gegen die anderen, ebenfalls dem Ostlettner zugeschriebenen Stücke ab.<sup>872</sup>

## 2. Hans Jantzen (1925)<sup>873</sup>

Ein Jahr nach Panofskys Publikation zur deutschen Plastik und noch ohne Berücksichtigung von deren Ergebnissen erschien 1925 Hans Jantzens Buch *Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts* in Leipzig, welches im Titel ein Leitmotiv auch der Panofskyschen Überlegungen zur Skulptur dieser Epoche ins Zentrum der Untersuchung stellte: die Vorstellung von *Künstlerpersönlichkeiten*, welche die Werke in Straßburg, Bamberg, Magdeburg und Naumburg geschaffen hätten.<sup>874</sup>

---

*Westlettner* im Text, *Ostlettner* in der Bildunterschrift im Tafelteil (vgl. Kautzsch (in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 161 und *Tafel 35*) und Fußnote 776) - unerwähnt (vgl. ebd.).

872 „Auch dieser schöne Kopf ist vermutlich ein Bruchstück vom ehemaligen Ostlettner, dessen Tragfigur er stilistisch nicht fern steht, nur daß er sie an Feinheit der Arbeit und an Innerlichkeit des hier zu wahrhaft edlem Pathos abgemilderten (und eben dadurch gesteigerten) Leidensausdrucks weit übertrifft. Wir haben es zweifellos mit einer eigenhändigen Schöpfung des führenden Meisters zu tun, die *unter den vielen bedeutenden Werken der Epoche eines der herrlichsten* ist.“ (Panofsky 1924, S. 159.)

873 Zu Hans Jantzen, *Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts*, Leipzig 1925, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Beenken 1925c (Rez.), S. 29, 33f. / Panofsky 1926 (Rez.), S. 54-62 / Baum 1930, S. 354 / Giesau 1936, S. 54 / Beenken 1939a, S. 128, n.38 / Hamann-MacLean 1949a, S. 86, n.44 / Vollmer 1950 (Lex.), S. 242 / Paatz 1951, S. 8, 17f. / Schlesinger 1952, S. 33, n.96 / Stange/Fries 1955, S. 12f. / Messerer 1959, S. 102 / Hinz 1970, S. 38, n.96 / Bauch 1972, S. 228, n.21 / Schubert D. 1974, S. 80, n.116, 83, n.120, 313, 315 / Sauerländer 1979, S. 176, 203 / Scurie 1981a, S. 75 / Brush 1993, S. 114 / Gabelt/Lutz 1996, S. 288, n.64 / Köllermann 1996, S. 349, n.3, 350, n.8, 354, n.24, 358, n.37, 360, n.46 / Meinert 2001, S. 1-17 / Jung 2002, S. 20, n.50, 147, n.58, 206, n.41, 241, n.12, 253, 318f., n.104 / Held 2003c, S. 161, n.28.

874 Auch wenn die wissenschaftliche Laufbahn des älteren Jantzen (*geb. 1881*) sich mit derjenigen Panofskys (*geb. 1892*) nie direkt berührt hat, gibt es doch Parallelen in den akademischen *Viten* beider Forscher, insofern Jantzen wie Panofsky vom Jurastudium zur Kunstgeschichte überwechselten und beide eine Zeitlang der ‚Schule‘ Adolph Goldschmidts angehörten. Jantzen wurde in Halle 1908 durch Goldschmidt promoviert und habilitierte sich dort 1912, im letzten Jahr von Goldschmidts Professur in Halle. Als Soldat an der Westfront erhielt Jantzen 1916 die Berufung nach Freiburg auf den kunsthistorischen Lehrstuhl als Nachfolger Wilhelm Vöges, durch den Panofsky zwei Jahre zuvor promoviert worden war, und Panofsky wechselte zu Goldschmidt nach Berlin, um seine Habilitation vorzubereiten, die er dann in Hamburg, dem Geburtsort Jantzens, erlangte (siehe voriges Kapitel). Beide Forscher lieferten Beiträge zur Festschrift Adolph Goldschmidts von 1923 (Jantzen mit einer Studie über den *Meister der Madonna von St. Ulrich im Schwarzwald*; Panofsky mit einem Beitrag zu *Das Braunschweiger Domkruzifix und das ‚Volto Santo‘ von Lucca*; siehe Fußnote 819) und bereiteten gleichzeitig größere Arbeiten zur deutschen Skulptur und Plastik des Mittelalters vor, wobei Panofsky dem schon arrivierten

*Die Kathedralskulptur von Reims und Amiens als Voraussetzung der  
Naumburger Skulptur*

Während Panofsky die Frage nach der künstlerischen Handschrift des *Hauptmeisters* im Naumburger Dom mit einer Untersuchung der Passionsreliefs am dortigen Westlettner zu beantworten suchte, sah Jantzen die künstlerische Eigenart des Naumburger Bildhauers am deutlichsten in bestimmten Merkmalen der *Gewandbildung* der Stifterfiguren des Westchores ausgeprägt. Diese *Gewandbildung* sei jedoch nicht einheitlich, sondern zerfalle in zwei Gruppen mit unterschiedlichem Formenrepertoire.

Jantzen bestimmte eine *erste* Gruppe von drei in ihrer *Gewandbildung* vergleichbaren Figuren im Chorpolygon - Dietmar, Wilhelm und Timo -, dazu eine weitere Figur im Chorquadratum - die (beschädigt erhaltene) Figur des Konrad -, deren Vorbilder er in den Königsfiguren der oberen Reimser Querhausfassaden erkannte und deren *Gewandbildung* er dadurch charakterisiert sah, „daß die Faltenzüge des Mantels die Rundung der Figur vom Rücken her umgreifen und so (...) den kubi- schen Gehalt der Figur betonen.“<sup>875</sup> Dieses Prinzip der *Gewandbildung* trete in Naumburg am deutlichsten bei der Figur des *Dietmar* hervor, welche freilich „eine

---

Freiburger Kollegen mit seiner Veröffentlichung zu diesem Thema 1924 um ein knappes Jahr ‚zuvorkam‘.

Im Vorwort begründet Jantzen seine Entscheidung, die Bildhauerarbeiten an den Hauptorten deutscher Skulptur des 13. Jahrhunderts in der Reihe *‚Deutsche Meister‘* erscheinen zu lassen: „Wenn wir auch keinen einzigen der Künstler, die in jenen Kunstzentren arbeiteten, seiner Person nach bezeichnen können, so geben sie sich doch in ihren Werken als so scharf geprägte Individualitäten von so überragender Bedeutung, daß es keiner Rechtfertigung bedarf, sie in eine Reihe *‚Deutsche Meister‘* aufzunehmen.“ (Jantzen 1925, S. 6.)

Diese mit der eigenen Arbeit von 1924 identische Sicht auf die *individuelle Künstlerpersönlichkeit* ist von Panofsky in einer ausführlichen Besprechung von Jantzens Buch (in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 47 (1926) S. 54-62 [Panofsky 1926 (Rez.)]) hervorgehoben worden: „Auch methodisch ist Jantzens Arbeit insofern eigenartig und ergebnisreich, als sie die Fülle namenloser Kunstwerke - freilich unter bewußter Beschränkung auf das, was der Autor als „klassisch-heroische Epoche der deutschen Gotik“ bezeichnet - als *Werke individueller Künstler-Persönlichkeiten* betrachtet.“ (a.a.O., S. 54, *Herv.*, G.S.)

Hermann Beenken (1925c, S. 29) fasst in seiner Besprechung von Jantzens Buch diese auch von Panofsky hervorgehobene Betonung *individueller Künstlerpersönlichkeiten* als Symptom für eine *Tendenz* der aktuellen Kunstgeschichtsschreibung auf, in der man „auch im deutschen Mittelalter wieder das Persönliche künstlerischer Leistung zu sichten beginnt“, nachdem man zuvor „vielfach geneigt (war), hinter den überpersönlichen Zusammenhängen von Entwicklung und Ausbreitung das Individuelle etwas zurücktreten zu lassen“, womit Beenken sich unausgesprochen gegen die von Heinrich Wölfflin (dem ersten Lehrer Jantzens in Berlin) vertretene Richtung einer reinen Stil- und *‚Kunstgeschichte ohne Namen‘* wendet.

875 Jantzen 1925, S. 246.



Abb. 92  
Dietmar. Naumburg, Dom, Westchor.  
(Aus: Jantzen 1925, Abb. 125)

gewisse Unbeweglichkeit und Starrheit der Formensprache“ zeige, so dass man sie, was schon Schmarsow gesehen hätte,<sup>876</sup> nur als eine *Gehilfenarbeit* ansehen könne.<sup>877</sup>

Schöpferisch angewendet aber sei dasselbe Prinzip der Gewandbildung bei der Figur des *Wilhelm*, welche Jantzen (wie Panofsky) als künstlerisch hervorragende Skulptur in der Reihe der Chorpolygonfiguren heraushob. Auch sie zeige die „den Körperblock rund umgreifenden Faltenzüge des Mantels“, aber nun „völlig original entwickelt aus der Konzeption der Figur heraus“. An dieser Figur verrate bereits die Art, „wie der rechte Arm im Mantel eingewickelt zur Schulter hochgreift, und wie nun die ganze Figur in schraubenförmiger Bewegung aufsteigt“ die *Hand des Meisters*,<sup>878</sup> weshalb Jantzen es bei dieser Figur nicht mit einer Benennung ihrer stilgeschichtlichen Voraussetzung beließ. Als eigenständige Weiterbildung eines Reimser Formprinzips stellte er sie entwicklungs-

geschichtlich auf eine Stufe mit den Figuren des *Josephsmeisters* an der Westfassade der Kathedrale von Reims.<sup>879</sup>

Auch bei der *zweiten* Stil-Gruppe im Stifterchor, zu der Jantzen alle übrigen Figuren, also die vier verbleibenden männlichen - Sizzo, Hermann, Ekkehard und Dietrich -

876 Vgl. Schmarsow (1892, S. 23f.): „(...) die Arbeit [*sc. der Figur des Dietmar*] (ist) im Einzelnen minder sorgfältig durchgeführt. Von dem Schwerte hat unter der Krümmung des Schildes nur wenig mehr, als sichtbar wird, Platz, und der Kopf, dessen Bemalung überdies störend entstellt ist, verrät die etwas schwerfällige Hand eines Gehilfen.“

877 Jantzen 1925, S. 246.

Auch bei Panofsky (1924, S. 153) gibt - wie bei Jantzen und zuvor bei Schmarsow (siehe vorige Fußnote) - die *Qualität* dieser Figur den Ausschlag, sie aus dem ‚Werkkatalog‘ irgend eines *Meisters* zu streichen.

Bei der Figur des *Konrad*, welche wie die des Dietmar das ‚Reimser‘ Schema mit dem *Kontrast des diagonal über den Leib geführten Mantels zu den vertikalen Röhrenfalten des Rockes* zeige, lässt Jantzen (a.a.O.) angesichts des schlechten Erhaltungszustandes dieser Figur die Frage offen, ob man sie gleichfalls als *Gehilfenarbeit* ansprechen müsse.

878 Jantzen 1925, S. 246.

879 „Schon allein nach der Ausdrucksbewegtheit der Figur tritt der Naumburger Meister mit diesem Bildwerk zuerst als ein Kongenialer dem *Josephsmeister* von der Reimser Westfassade gegenüber.“ (Jantzen 1925, S. 246/248.)

und alle Frauenfiguren rechnet, bildete eine charakteristische Gewandbildung das verbindende Motiv: Statt in „umgreifenden Faltenzügen“ wie bei der ersten fällt das Gewand bei den Figuren dieser zweiten Gruppe „in größeren Flächen, durchsetzt mit vertikal laufenden Röhrenfalten, herab“ und „löst sich mehr vom Körper“. <sup>880</sup> Und während Jantzen die Gewandbildung der ersten Gruppe von Reims ableitete, sah er das stilistische Vorbild für diese zweite Gruppe in der Skulptur der Kathedrale von Amiens, eine Herleitung, die Jantzen an der Figur des Hermann aufzuzeigen versuchte: diese Figur lasse sich über das Verbindungsglied der Relieffigur eines Königs unter den Seligen am Mainzer Westlettnerfragment direkt auf eine Figur im Tympanonstreifen der Weltgerichtsdarstellung in Amiens zurückführen. <sup>881</sup>



Abb. 93

Wilhelm von Kamburg, Naumburg, Dom, Westchor.  
(Aus: Jantzen 1925, Abb. 126)

#### *Eine Entwicklungsreihe der Stifterfiguren*

Jantzen versuchte nun unter den von ihm als ‚eigenhändig‘ angesehenen Werken dieser zweiten, von Amiens abhängigen Stilgruppe - die Figur des Sizzo hielt er mit den übrigen Figuren dieser Gruppe nicht für gleichwertig und erklärte sie für eine von der Figur des Hermann abhängige Gehilfenarbeit - <sup>882</sup>, eine *Entwicklungsreihe* aufzustellen, <sup>883</sup> die mit dem Hermann

<sup>880</sup> Jantzen 1925, S. 248.

<sup>881</sup> Ebd. - Eine Verbindung zwischen der Figur des Königs vom Mainzer Weltgerichtsrelief zur Naumburger Skulptur (sowohl der Figur des Hermann im Stifterchor als auch einem jüdischen Ratgeber in der Westlettner-Szene mit der *Auszahlung der Silberlinge*) hat wohl zuerst Alfred Stix (1909, S. 120) festgestellt; Kautzsch (in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 151) u. a. haben diese Zusammenhänge gleichfalls betont.

<sup>882</sup> „Man vergleiche die Linienführung der von rechts nach links abfallenden Schulter, die Bewegung des rechten Armes, die Faltenzeichnung auf der linken (schildfreien) Seite. Zudem ist die Formbehandlung beim Sizzo merkwürdig flau. Wie flach und unlebendig läuft der im Zickzack umgeschlagene Mantelsaum neben dem Schildrand her.“ A.a.O., S. 248). Der Kompositionszusammenhang erscheint Jantzen bei Sizzo „gesucht“ und „in zwei Hälften geteilt“, während die Figur des Hermann ihre formal größere Qualität dadurch zeige, dass „schon durch die weit nach oben geführte Diagonale des kräftig unterschrittenen Schildrandes ein einheitlicher Formenzusammenhang erreicht wird“. (Ebd.)

begann, an die sich Ekkehard und Dietrich anschlossen.<sup>884</sup> Eine analoge Entwicklungsreihe sah Jantzen in den vier weiblichen Stifterfiguren verkörpert, wobei hier die Untersuchung dadurch erleichtert sei, dass keine heterogenen stilistischen Voraussetzungen oder auch Gehilfenhände das Bild einer in sich kohärenten stilistischen Entwicklung verunklärten.

Diese Entwicklungsreihe, welche Jantzen mit Reglindis, Gerburg, Uta und Gepa angab, zeige in der Reglindis noch Übergangsformen zur ersten Gruppe, insofern diese „in einem Punkte noch an die Formprinzipien der ersten Gruppe denken (läßt): in den aus der Tiefe um die Rundung der Figur herumgreifenden Faltenzügen des Mantels“,<sup>885</sup> doch sich von den beiden künstlerisch reifsten Figuren dieser ersten Gruppe - dem Wilhelm von Kamburg und dem Timo von Kistriz - dadurch abhebe und der zweiten Gruppe zugehörig erweise, dass sie „kubisch geschlossen“, „gleichmäßig und verhältnismäßig einfach“ geformt sei, wofür Jantzen „die straff um Schultern und Ellenbogen geführten Flächen des Mantels“ als charakteristisch ansah. Die Entwicklung der drei anderen weiblichen Figuren erschien ihm dann dadurch bestimmt, dass die *einfache Formung* der Reglindis modifiziert und „immer mehr abgelöst (wird) von kontrastreicheren Bildungen unter Verzicht auf direkte Tiefenmotive der Faltenbewegung.“<sup>886</sup>

---

883 Den ersten Versuch, für die Naumburger Stifterfiguren eine *Entwicklungsreihe* aufzustellen, hat wohl Ernst Cohn-Wiener in seinem Vortrag vor der Berliner *Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* 1915 unternommen, wobei Cohn-Wiener nicht von der französischen Kathedralskulptur, sondern von der stilgeschichtlichen Voraussetzung sächsischer Grabmäler ausging. Siehe Kap. VIII. 1. - Wie erwähnt enthält Jantzens populärwissenschaftlich aufgemachtes Werk keine Anmerkungen und Literaturverweise, weshalb die von ihm rezipierte Literatur nur aus gelegentlichen Erwähnungen hervorgeht oder erschlossen werden muss. Eine Auseinandersetzung mit Cohn-Wieners Thesen von 1915 - die auch bei Panofsky unbeachtet bleiben - lässt sich in Jantzens Darstellung jedoch nicht nachweisen.

884 Anders als Panofsky beurteilt Jantzen die Figur des Dietrich als vollständig von demselben Meister ausgeführt, der auch den Ekkehard geschaffen habe. Während Panofsky (1924, S. 155) die Figur durch einen „etwas öden Röhrenfaltenschematismus“, eine „sehr kurze Bemessung des Waffenrockes“ und „eine allzu untersetzte Proportion“ im unteren Teil als Gehilfenarbeit bewertet, sieht Jantzen die Figur durch ihren „Reichtum der Vertikalfalten“ „mit einer besonderen Feinheit der künstlerischen Absicht in die umgebende Architektur ‚ingezeichnet!‘“ (Jantzen 1925, S. 250).

885 Jantzen 1925, S. 252.

Jantzen geht auf Panofskys (und Giesaus) These einer Magdeburger Prägung der Figur der Reglindis nicht ein (vgl. Panofsky 1924, S. 154f.), wobei die bei Jantzen durchweg fehlende Bezugnahme auf Panofskys Publikation von 1924 eher den Eindruck einer noch fehlenden Kenntnis der wenig früher erschienenen Publikation als den einer bewussten Nichtberücksichtigung erweckt.

886 Ebd.

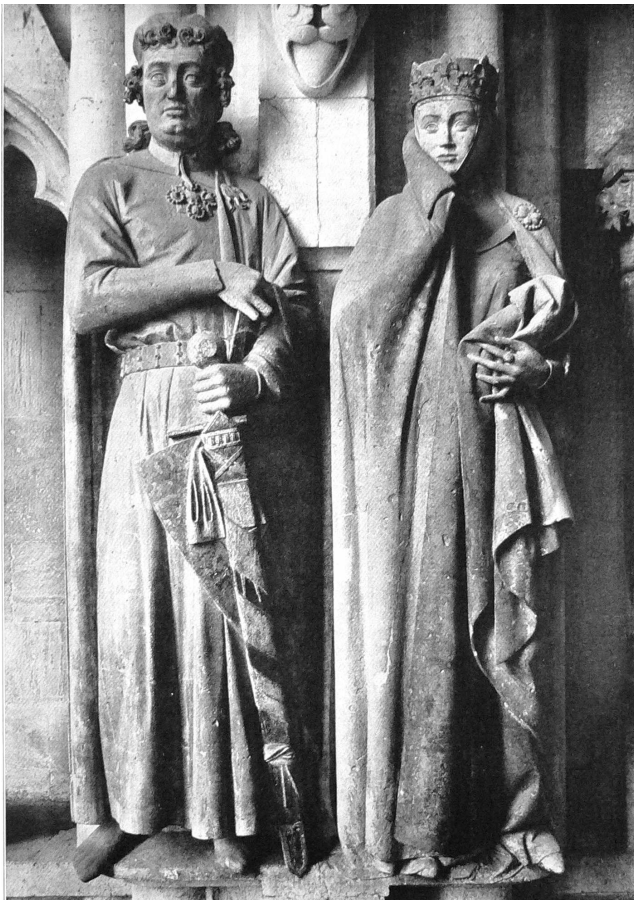


Abb. 94

Ekkehard und Uta. Naumburg, Dom, Westchor. (Aus: Jantzen 1925, Abb. 129)

In diese stilistisch-formale Begründung einer Entwicklungsreihe für die vier weiblichen Stifterfiguren mischten sich bei Jantzen auch psychologische Beobachtungen, die bei seiner Betrachtung der ersten Gruppe noch keine Rolle spielten.<sup>887</sup> So kontrastierte er die *Reglindis*, welche „durch ihre unkomplizierte Art und durch das Gewinnende ihrer von Herzen kommenden Fröhlichkeit stets die Blicke auf sich zog“ mit der Gerburg, die ihm „durch eine unglaublich feine Erzogenheit ihres Wesens“ als „die vornehmste Frauenerscheinung in der gesamten deutschen Skulptur“<sup>888</sup> erschien. Doch blieben solche psychologischen Beobachtungen die Ausnahme, und für Jantzens Entwicklungsreihe waren sie letztlich nicht ausschlaggebend. Entscheidend war vielmehr der formale Hinweis zur Gerburg, dass „die beiden Fronthälften dieser Figur einen leisen Ansatz zu flächig gesehener Kontrastbewegung“ zeigten.<sup>889</sup> In dieser Beobachtung einer Herausbildung *kontra-*

*strierender Fronthälften* erkannte Jantzen den formalen Schlüssel für die Entwicklung der vier Frauenfiguren im Stifterchor, denn diese Herausbildung sah er zunächst noch unentwickelt bei der *Reglindis*, sie zeigte sich in „leisem Ansatz“ bei Gerburg, war bei Uta „stärker gegeneinander“ entwickelt, und „erreicht ihre höchste Steigerung in der Figur der *Gepa*“.<sup>890</sup>

887 Dies erscheint vor dem Hintergrund der Rezeptionsgeschichte bemerkenswert, hatte doch bereits August Schmarsow (1896, S. 155) die Figur des Wilhelm als den „*weiche(n) Mimesänger in roter Kappe*“ apostrophiert und die Figur des Timo noch öfter zu psychologischen Deutungen Veranlassung gegeben. - Vgl. u.a. wiederum Schmarsow (ebd.: „dieser vierschrötige Niedersachse steht seinen Mann, im Jähzorn des Augenblicks wird er Sieger.“) und - schon mehrfach zitiert - Bergner (1903, S. 112: „Noch ein Wort und seine Geduld ist zu Ende.“)

888 Jantzen 1925, S. 252.

889 Jantzen 1925, S. 254.

890 Vgl. die Belege bei Jantzen 1925, S. 252 u. 254.

Jantzen sah also die beiden Stilgruppen unter den Stifterfiguren im Naumburger Westchor konsequent „durch ein grundverschiedenes Gewandprinzip“<sup>891</sup> unterschieden, welches er gleich anfangs benannte: die *erste* Gruppe (vorwiegend im Chorpolygon) war durch ein um den Körper geschlungenes, straff anliegendes Gewand charakterisiert, welches bestimmte Königsfiguren der Kathedrale von Reims zur Voraussetzung hatte, die *zweite*, umfangreichere Gruppe (vorwiegend im Chorquadratum) hatte ihr stilistisches Gegenstück an der Kathedralskulptur von Amiens und zeigte eine flächige Bildung des Gewandes im Kontrast mit vertikal verlaufenden Röhrenfalten.

Erst nachdem Jantzen auf diese Weise die beiden Gruppen unterschieden und ihre innere Differenzierung beschrieben hatte, stellte er die Frage, wie sich diese Figuren in ihrer Entwicklungsabfolge mit der Vorstellung von einer *Künstlerindividualität* und einem *Naumburger Meister* und dessen persönlicher Entwicklung verbinden lasse, wobei Jantzen zwei Möglichkeiten zur Diskussion stellte: *entweder* es handle sich um die Entwicklung eines einzigen Meisters, dessen Gesamtwerk in zwei Phasen zerfalle, *oder* um zwei verschiedene Künstlerpersönlichkeiten, deren dann in sich kohärentere Entwicklung in ihrem unterschiedlichen Gewandstil auf die Reimser bzw. die Amiensener Skulptur zurückginge.

Am Ende ließ Jantzen diese *Meisterfrage* offen, insofern er sich selbst zwar für die Annahme eines *einzigen* Meisters aussprach, gleichzeitig aber einräumte, dass diese Frage nicht ohne konkreteres Wissen um die „Arbeitsteilung in einer mittelalterlichen Bauhütte“ zu beantworten wäre.<sup>892</sup>



Abb. 95  
Gerburg, Naumburg, Dom, Westchor. (Aus: Jantzen 1925, Abb. 133)

891 Jantzen 1925, S. 256.

892 Vgl. ebd.

Sieht man von dieser subjektiven Setzung Jantzens ab, die er selbst mit der Frage nach der Organisation eines mittelalterlichen Werkstattbetriebs verbindet und damit wiederum



*Der Naumburger Stifterzyklus und die Vorstellung vom Gottesstaat*

Wie schon Schmarsow und Bergner diskutierte auch Jantzen die historische Identität der im Westchor aufgestellten Statuen im Vergleich mit den elf im Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 angeführten Stiftern<sup>893</sup> und leitete aus der Zugehörigkeit der meisten Stifterfiguren zum Geschlecht der Ekkehardiner und Wettiner eine erste Folgerung auf die Intention des Stifterzyklus ab: sie liege in der *Abnenverebrung* des Bauherrn Bischof Dietrich.<sup>894</sup> Ferner bemerkte auch Jantzen die weitgehende Übereinstimmung aber auch Differenz zwischen den Namen des Spendenaufrufs und den mutmaßlich im Westchor dargestellten zwölf Personen, bei denen mindestens eine Frau gegenüber dem Spendenaufruf fehle, während die Figuren des Dietmar und Sizzo hinzugekommen seien.<sup>895</sup>

---

relativiert, und vergleicht die Ergebnisse von Jantzens stilkritischer Analyse mit derjenigen Panofskys, so lassen sich wichtige Berührungspunkte ausmachen, die rezeptionsgeschichtlich interessant erscheinen, insofern beide Forscher offensichtlich unabhängig voneinander zu ganz ähnlichen Ergebnissen gekommen sind. Für die von beiden Forschern qualitativ am höchsten bewerteten und in ihrem jeweiligen Stilidiom ausgeprägtesten Figuren - in der *Chorpolygongruppe* (Jantzen) bzw. Gruppe des *Wilhelm-Meisters* (Panofsky) sind dies die beiden Figuren des Wilhelm und Timo (mit der künstlerischen Präferenz des Wilhelm), in der *Ekkehardgruppe* (Jantzen) bzw. der Gruppe des *Naumburger Hauptmeisters* (Panofsky) sind dies die Figuren des Ekkehard, der Uta und der Gepa (mit künstlerischer Präferenz der Gepa) - sind beide Forscher unabhängig zu recht ähnlichen Ergebnissen gelangt.

Für Panofsky, der in einer sehr positiven Besprechung der Arbeit Jantzens im *Repertorium für Kunstwissenschaft* die für ihn zentralen Ergebnisse und Thesen der Untersuchung Jantzens zusammenfasst, ist es eine ausgemachte Sache, dass die von Jantzen an den Stifterfiguren aufgezeigten Stilunterschiede auf das Konto von *zwei* führenden Meistern gingen: „In Naumburg scheidet Jantzen ‚zwei Gruppen, die beide in sich noch einmal zu teilen sind‘ (...). Die Unterteilung dieser zwei Gruppen (...) erfolgt in dem Sinne, daß innerhalb der ersten Gruppe Wilhelm und Timo als Werke eines bedeutenden *Nebenmeisters* in den Vordergrund gestellt werden (.....). In der zweiten Gruppe offenbart sich der Stil des Naumburger *Hauptmeisters* (...).“ (Panofsky 1926 (Rez.), S. 57; *Herv.*, G.S.)

Für Jantzen selbst stellt sich die Sache am Ende komplizierter dar: „Überblickt man die beiden (...) getrennten Gruppen im ganzen, so erhebt sich sofort die Frage: Stellen sie zwei Phasen innerhalb der Entwicklung eines Meisters dar, oder haben wir hier zwei verschiedene Künstlerpersönlichkeiten vor uns? (.....). Eine Lösung dieser Schwierigkeiten kann ich nur sehen, wenn von *einem Hauptmeister*, der für das Ganze verantwortlich ist, und *verschiedenen ausführenden Kräften* gesprochen wird, die dem Führer gegenüber mehr oder minder große *Selbständigkeit* besitzen. Es fehlt uns jede genauere Vorstellung von der Arbeitsteilung in einer mittelalterlichen Bauhütte.“ (Jantzen 1925, S. 256; *Herv.*, G.S.)

893 Zum Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 vgl. die Ausführungen bei Schmarsow (1892, S. 10f.) und Kap. II. 1 (*Historische Hintergründe*).

894 „Das Thema dieses Zyklus war bestimmt durch den Willen des Bauherrn, die Ahnen seines Geschlechtes als Stifter sprechen zu lassen.“ (Jantzen 1925, S. 230.)

895 „Die Liste stimmt jedoch nicht ganz mit der Reihe der ausgeführten Bildsäulen überein. Eine Frau fehlt. Dafür sind zwei Männer neu aufgenommen.“ (Ebd.)

Etwas ausführlicher als Panofsky, der gleichsam nur im Vorübergehen den Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 im Zusammenhang mit der Datierung des Stifterzyklus erwähnt hatte,<sup>896</sup> aber auch hier ohne näheres *historisches Interesse* identifizierte Jantzen die Figuren im Chorpolygon anhand ihrer Schildumschriften, wobei er bei der Besprechung des *Ditmarus comes occisus* den Umstand einer unsicheren Identifizierung dieser Figur unerwähnt ließ, die noch Schmarsow mit der Angabe widersprechender Todesdaten eines im Zweikampf bei Pöhlde gefallenen Billunger Dietmar mit dem Todestag des 3. Oktober und eines Dietmar in den Naumburger Mortuologien mit dem Todestag des 29. Juni thematisiert hatte.<sup>897</sup>

In deutlicher Anlehnung an Georg Dehios Ausführungen in seiner *Geschichte der deutschen Kunst* schlug Jantzen eine Interpretation des Stifterzyklus vor, welche die Bedeutung der Figuren im *Abnenkult des 13. Jahrhunderts* und damit in der Tradition der *Grabplastik* sah:<sup>898</sup>

---

896 Vgl. die Bemerkung Panofskys (1924, S. 155): „(...) inzwischen, nämlich seit 1249, (war) das Projekt der Stifterstatuen aufgetaucht ( ) und (wurde) sogleich mit Eifer in Bearbeitung genommen“, wo Panofsky ganz beiläufig die Frage der Datierung der Stifterfiguren im Sinne eines *terminus post quem* für das Jahr 1249 entscheidet.

Auch für Jantzen stellt das Datum des Spendenaufrufs von 1249 den *terminus post quem* für die Entstehung des Stifterzyklus dar: „Die Entstehungszeit der Naumburger Stifterfiguren ist bestimmt einerseits durch das Datum 1249 des offenen Briefs Bischof Dietrichs II., dann durch den Umstand, daß der Grabstein des Grafen Ernst von Gleichen (gest. 1264) im Erfurter Dom bereits die Naumburger Skulpturen voraussetzt.“ (Jantzen 1925, S. 258.)

897 „Der größte Teil der männlichen Personen läßt sich durch die erhaltenen (erneuerten) Reste der Inschriften auf den Schilden identifizieren. Im Polygon des Altarraums stehen von dem im Bischofsbrief erwähnten Männern Wilhelm von Kamburg und Sizzo; außerdem zwei andere, Timo von Kistritz (*qui dedit ecclesiae septem villas*, wie auf seinem Schilde steht) und Dietmar mit dem inschriftlichen Namenszusatz *comes occisus*, der wohl auf seinen Tod im gerichtlichen Zweikampf zu beziehen ist. Auch Dietmar wird in einem *Mortuologium* als *fundator* erwähnt. (Jantzen 1925, S. 230f.; *Herv.*, G.S.)

Jantzen scheint den Widerspruch zwischen den beiden von ihm mitgeteilten Überlieferungen zu Dietmar nicht zu bemerken oder im Sinne von Schmarsow (1892, S. 23, n.2) für eine Verschreibung („*Irrtum*“) des Naumburger *Mortuolog*-Eintrags zu halten, wenn er meint, dass Dietmars „*inschriftliche(r) Namenszusatz comes occisus (..) wohl auf seinen Tod im gerichtlichen Zweikampf zu beziehen ist*“ und anschließend hinzufügt: „*Auch Dietmar wird in einem Mortuologium als fundator erwähnt.*“ Wie für Schmarsow ist für Jantzen der *fundator* Dietmar des Naumburger Mortuologs ganz selbstverständlich identisch mit dem *gefallenen* Dietmar (*Ditmarus comes occisus*), ohne dass sich Jantzen - wie überhaupt irgendein anderer Forscher in der Geschichte der Naumburg-Rezeption - die Frage gestellt hätte, warum drei der vier Polygonfiguren als *Stifter* (*donator, fundator, dator*) bezeichnet sind, die vierte aber als *occisus*. - Siehe hierzu die ausführlichen Anmerkungen in den Fußnoten 110 und 511.

898 Vgl. Dehio (1919, I, S. 340): „Der *Abnenkultus* durch die Kunst war in der Gesinnung des 13. Jahrhunderts ein bezeichnender Zug. Regelmäßig nahm er die *Form des posthumen Stiftergrabes* an.“ (*Herv.*, G.S.)

*Der Gedanke Bischof Dietrichs, die Stifter seines Geschlechts in Monumentalfiguren zu verewigen, entstammt dem Ahnenkult des 13. Jahrhunderts. Dieser Ahnenkult lag indessen wesentlich auf dem Gebiete der Grabplastik. Es war eine einzigartige schöpferische Tat des Naumburger Meisters und seines Auftraggebers, diejenigen, denen als Ahnen ein Mal errichtet werden sollte, hier in leibhafter Gegenwart als Profanfiguren, in der Tracht der Zeit, mit den Waffen in der Hand, im Innern eines Kultraumes erscheinen zu lassen an einem Platze, der bis dahin nur biblischen Gestalten zukam. Keine Heiligen, sondern Adlige des 13. Jahrhunderts sind dargestellt! Insofern erleben wir hier die Säkularisation der Säulenfigur.<sup>899</sup>*

Während Dehio, von dessen Bestimmung der Stifterfiguren diese Analyse Jantzens ihren Ausgang nahm, an der Dichotomie von *Form* und *Idee* festhielt und in den Stifterfiguren trotz ihrer *Form* die *Idee des Stiftergrabes* verkörpert sah -, schien Jantzen (der Dehios Ausführungen nicht erwähnte) eine Umwandlung der Ursprungsidee *Grabplastik* anzunehmen, wenn er von einem Prozess der *Säkularisation der Säulenfigur* in Gestalt der Stifterfiguren sprach.<sup>900</sup>

Im Gegensatz zu Dehio legte Jantzen den konträren Gedanken einer *Sakralisierung* der Stifterfiguren nahe, indem er ein weiteres, die spätere Diskussion (vor allem nach dem 2. Weltkrieg) bestimmendes Erklärungsmoment ins Spiel brachte: der Naumburger Westchor als *Ort* für die Aufstellung der Stifterfiguren würde deren *weltliche Erscheinung* zum bloßen *Schein* stempeln. Die Erscheinung der Stifterfiguren als „Profanfiguren, in der Tracht der Zeit, mit den Waffen in der Hand“ mache hier nicht deren eigentliche Bedeutung aus, sondern diese werde durch die Sakralität des Ortes bestimmt:

*Im Naumburger Westchor treten die Figuren bei aller Betonung ihrer leibhaften Gegenwart zurück gegenüber der Bedeutung des Gotteshauses. Nur in ihrer Beziehung zur Kirche sind diese Stifter berechtigt, hier zu stehen. (...). Sie stehen also im Dienste der Idee dieses Kultraumes, und insofern sind sie nicht anders aufzufassen als die Heiligen an den Kirchenportalen, nämlich als Zeugen Gottes, dessen Verehrung der Raum dient. (...) der Naumburger Westchor (ist) theozentrisch konzipiert.<sup>901</sup>*

899 Jantzen 1925, S. 232.

900 In Jantzens Bestimmung der Stifterfiguren als einer „Säkularisation der Säulenfigur“ kann man eine Verwandtschaft zu Panofskys Definition der Stifterfiguren als Verbindung der sächsischen *Stiftertumba* mit der französischen *Säulenstatue* erblicken kann. (Vgl. Panofsky 1924, S. 151.)

901 Jantzen 1925, S. 234.

An derselben Stelle bestätigt Jantzen ausdrücklich, dass *alle* Figuren des Naumburger Westchors *Stifter*-Figuren sind, wofür er die Schildinschriften von zwei Polygonfiguren (Timo, *qui dedit ecclesiae septem villas* und Wilhelm, *unus fundatorum*) anführt (ebd.), welche die Träger dieser Schilde als *Stifter* ausweisen, die eine Figur des *Occisus* aber *nicht* erwähnt, die durch ihre Schildumschrift gerade nicht als *Stifter* ausgewiesen ist, und welche Jantzen zuvor aufgrund eines Naumburger Mortuolog-Eintrags als *Stifter (fundator)* identifiziert hat (vgl. die Anmerkungen in Fußnote 897).

Diese Auffassung der Stifterfiguren als *Zeugen Gottes*, die zunächst ihre *Erscheinung* dem *Adel der Zeit* verdankten - als solche nannte sie Jantzen „Repräsentanten einer aristokratisch-ritterlichen Kultur“ -, ihren *Sinn* aber letztendlich dem Ort ihrer Aufstellung, dem *Kultraum* des Chores schuldeten, bedeutete eine eminent theologische Interpretation des Stifterzyklus. In ihrer *Distanz gebietenden Haltung* sah Jantzen in diesen Figuren zunächst „das stolzeste Ahnenbild deutschen Adels“ verkörpert, dann aber „ein Zeugnis dafür, daß der mittelalterliche Gottesstaat alle Kreaturen umfasst.“ Die *Theologie des mittelalterlichen Gottesstaates*, welche Jantzen nicht an den Figuren selbst exemplifizierte, sondern allein aus dem Zusammenhang des Kultraums erschloss, in welchem die Stifterfiguren ihre Aufstellung gefunden hatten, bildete in Jantzens Interpretation den sinnstiftenden Rahmen, der letzten Endes den weltlichen „Repräsentanten einer aristokratisch-ritterlichen Kultur“ ihre unmittelbare Bedeutung nahm und sie über ihre Erscheinung „als Profanfiguren in der Tracht der Zeit“ hinaus sakral transzendierte.<sup>902</sup>

Diese eingehende Interpretation des Stifterzyklus unter der übergreifenden Idee vom mittelalterlichen *Gottesstaat* hatte auf Jantzens formale und stilgeschichtliche Analyse der Stifterfiguren jedoch keinerlei Einfluss.<sup>903</sup> Die Idee des Gottesstaates wurde an der Erscheinung der Stifterfiguren von Jantzen *nicht* exemplifiziert. Es ist als hätte Jantzen seine Interpretation vom Gottesstaat, welcher den Stifterfiguren im Westchor ihren theologischen Ort zuwies, in dem Moment wieder vergessen, wo er die Figuren selbst betrachtete. Jetzt war es nur noch der Künstler, der *Naumburger Meister*, welcher aus eigener Machtvollkommenheit den Figuren eine bestimmte Gestalt gab - „Den Eindruck von Lebensnähe dieser Figuren weiß der Naumburger Meister vor allem dadurch zu erreichen, daß er seine Gestalten als geistig beschäftigt charakterisiert“<sup>904</sup> -, während diese *geistige Beschäftigung* mit der zuvor postulierten *Zeugenschaft Gottes* der Figuren nicht mehr das Geringste zu tun hatte.

In Auseinandersetzung mit einer früheren Interpretation Schmarsows, welche die Figuren im Zusammenhang mit einem „symbolischen Vorgang des Meßopfers“ am Altar des Westchors sehen wollte, widersetzte sich Jantzen jetzt wieder dieser wie

---

902 „Als mittelalterlich erweisen sich die Naumburger Stifterfiguren also, insofern sie einer Gesellschaft angehören, deren geistige Existenz im mittelalterlichen Gemeinschaftsgedanken wie im Aufbau des Gottesstaates wurzelt.“ (Jantzen 1925, S. 234/36.)

903 In dieser prinzipiellen Dichotomie von Erscheinung und Bedeutung des Stifterzyklus, die in Jantzens Interpretation besonders ausgeprägt ist, kann man eine Parallele zu Panofskys Verfahren sehen, dessen Gedanken zur Bedeutung des Stifterzyklus gleichfalls keinerlei Einfluss auf seine Stilanalyse hat (siehe Kap. X. 1 (*Die Bedeutung des Stifterzyklus*)).

904 Jantzen 1925, S. 238.

jeder anderen inhaltlichen Deutung des Stifterzyklus.<sup>905</sup> Stattdessen erklärte er die *psychische Bewegtheit* der Figuren zum *künstlerischen Mittel* des Bildhauers:

*In der psychischen Bewegtheit der Naumburger Stifter ist vielmehr ein allgemeines geistiges Wachsein gegeben, das einer besonderen Deutung nicht bedarf, da es auf kein bestimmtes Ziel gerichtet ist. Sie ist ein künstlerisches Mittel, die spezifische Lebensnähe dieser Figuren darzustellen.“<sup>906</sup>*

Sobald Jantzen die Erscheinung der Figuren besprach, bediente er sich der Vorstellung einer Künstlerindividualität, die in ihren Schöpfungen nur formal-künstlerischen Aspekten folgte. Anders ausgedrückt diente die Vorstellung vom Künstler Jantzen dazu, alle inhaltlichen Aspekte, die er zuvor erörtert hatte, wie vor allem die Interpretation der Figuren als Repräsentanten des Gottesstaates, auszuklammern. Der Künstler war für Jantzen ein reiner Formerfinder ohne Beziehung zu den inhaltlichen Aspekten seiner Arbeit, die er erschuf.<sup>907</sup>

---

905 So setzt Jantzen der Anschauung Schmarsows vom „*symbolische(n) Vorgang des Meßopfers, unter dessen Eindruck die Figuren im vorderen ständen*“ (Jantzen, ebd. - vgl. Schmarsow 1892, S. 33 und Kap. II. 1 (*Der religiöse Stifterzyklus*)) nicht seine eigene, hier erörterte These entgegen, dass die Stifterfiguren „*ein Zeugnis dafür (sind), daß der mittelalterliche Gottesstaat alle Kreaturen umfasst*“ (Jantzen 1925, S. 234), womit er der *theologischen* Deutung Schmarsows den eigenen *theologischen* Deutungsversuch entgegensetzen würde, sondern er argumentiert auf einer ganz anderen Ebene und polemisiert *ad personam*, indem er Schmarsows Deutung als „*Deutung einer Generation*“ hinstellt, „*die gern nach einem novellistisch aufgefaßten ‚Bild der Zeit‘ suchte und die Einheit der Figurenkomposition nun in der gemeinsamen Teilnahme an einem bestimmten, dramatisch sich abspielenden Vorgang sah.*“ (Jantzen 1925, S. 238/40). Jantzens Kritik ist tautologisch, denn sie versieht Schmarsows Interpretation lediglich mit dem Etikett, dass es die - von ihm als überholt erachtete - „*Deutung einer Generation*“ sei, ohne Schmarsows theologischen Deutungsversuch an dessen mangelnder Stringenz und im Verhältnis zur Anschauung zu kritisieren.

906 Jantzen 1925, S. 240.

907 So betrachtet Jantzen den entwicklungsgeschichtlichen Fortschritt des Naumburger Bildhauers, *Ekkehard und Uta* „*nicht bloß als zwei nebeneinander befindliche Skulpturen zu geben, sondern sie als geformte Gruppe erscheinen zu lassen*“; (Jantzen 1925, S. 242) nicht vor dem Hintergrund einer bestimmten Gestaltungs-*Aufgabe*, mit dem der bischöfliche *Auftrag* den Bildhauer betraut hat (oder gar in Bezug auf Jantzens eigene Vorstellung vom *Gottesstaat*), sondern nur als Ergebnis eines rein „*künstlerischen Prinzips*“. („*Bei Ekkehard und Uta in Naumburg erwächst rein aus der Form heraus das künstlerische Prinzip der Gruppe*“. Ebd.)

Zur Bestätigung seiner These, dass die Paarbeziehung von Ekkehard und Uta eine rein künstlerische Formerfindung darstelle, gibt Jantzen eine Analyse dieser Gruppe ausschließlich unter Formgesichtspunkten, in welcher er Merkmale der Figuren („*Konturlinien des Mantels*“, „*Binnenzeichnung*“, „*Haltung der Köpfe*“, „*gleiche Blickrichtung*“) und Merkmale der Architektur („*Verhältnis der Nebendienste zum Hauptdienst*“, „*Konsole unterhalb der Baldachine*“, „*abbrechende Säulenvorlage*“) miteinander in Beziehung setzt, und jede Frage nach einer inhaltlichen Bedeutung, wie sie zum Beispiel in der „*gleiche(n) Blickrichtung*“ von Ekkehard und Uta durchaus angelegt ist, ausspart. - Vgl. Jantzen 1925, S. 244.

*Die Westlettnerreliefs*

Die französischen Voraussetzungen bildeten für Jantzen auch den Ausgangspunkt seiner Analyse der Passionsreliefs am Naumburger Westlettner, dessen seitliche Treppentürme „wie der Typus des ganzen Lettners auf Frankreich zurückgeht“. <sup>908</sup> Wie Panofsky - dieser freilich mit Vorbehalten <sup>909</sup> - pflichtete auch Jantzen der von Bergner zuerst ausgesprochenen und von Noack später begründeten Auffassung zu, dass die Westlettner in Naumburg und Mainz von ein und demselben Meister geschaffen worden



Abb. 96

*Lettner des Westchors, Naumburg, Dom. (Aus: Jantzen 1925, Abb. 112)*

sein müssten, dass also der Mainzer Westlettner das *Frühwerk* des *Naumburger Meisters* sei. <sup>910</sup> Die Ursprünge von dessen *Individualstil* lagen nach Jantzen - vermittelt über Mainz - in seiner *französischen Stilbildung*, welche der Bildhauer dann freilich im Prozess einer *autonomen Weiterbildung* umgeformt habe. <sup>911</sup>

Jantzen erweiterte das Feld der Untersuchung über den Stil der Reliefs des Naumburger Meisters auf mögliche Vorbilder in der französischen Kathedralskulptur, <sup>912</sup> wobei das *Relief der Seligen und Verdammten* in Mainz für ihn den Schlüssel zum Reliefstil des Bildhauers bot, weil dieses einerseits auf die französischen Voraussetzungen zurück als andererseits auf die spätere Entwicklung in Naumburg voraus verwies. Das Mainzer Relief erschien Jantzen als „eine typisch französische

908 Jantzen 1925, S. 209.

909 Vgl. Panofsky 1924, S. 148 und Kap. X. 1) (*Rekurs auf die Forschung*).

910 Jantzen 1925, S. 218.

911 „Ferner ist mit der Beziehung von Mainz nach Naumburg zugleich der Weg des Meisters von Westen nach Osten gegeben. In der Tat stehen die Mainzer Fragmente französischer Stilbildung näher als die Naumburger Skulpturen, die offenbar den Individualstil des Meisters in seiner Vollendung und autonomen Weiterbildung zeigen.“ (Jantzen 1925, S. 221.)

912 Vgl. Jantzen 1925, S. 221f.

Reliefkomposition des frühen 13. Jahrhunderts. Chartres, Reims, Amiens liefern genügend Beispiele dafür.“<sup>913</sup> Wie Stix, der am linken Nordportal (Gerichtsportal) der Kathedrale von Reims eine *Vorstufe* für das Mainzer Relief erkannt hatte, sah auch Jantzen dasselbe französische Portal mit der Darstellung der Verdammten als *Vorstufe* für die Mainzer Arbeiten an, denn es zeige mit der *En-face-Wendung* und dem *Zurücksehen* einzelner Köpfe ein typisches Reimser Kompositionsmotiv.<sup>914</sup> Daneben brachte Jantzen für den Zug der Seligen in Mainz die Skulptur der Kathedrale von Amiens ins Spiel, deren Gerichtsportal im Tympanonstreifen nicht nur ein für das Mainzer Relief, sondern auch für die spätere Naumburger Statuarik wichtiges Verbindungs-Motiv aufweise: *das Motiv des Königs, der den Mantel rafft*.<sup>915</sup> Für das Mainzer Relief verwies Jantzen sowohl auf Motivübernahmen vom Reimser Gerichtsportal als auch vom Gerichtsportal in Amiens, hielt aber dafür, dass die Beziehungen von Mainz zu Amiens sich in der Gewandbehandlung als enger erwiesen.<sup>916</sup>

Unabhängig von Panofskys zuvor erschienener Darlegung analysierte Jantzen den Stil der Passionsreliefs in Naumburg in allgemein ähnlicher Weise als „subordinierende Figurenkomposition und reichere Durchflechtung verschiedener Raumzonen“, wobei Jantzen innerhalb der Szenenfolge eine Entwicklung der Reliefbildung gegen die Leserichtung der Passionsszenen erkennen wollte.<sup>917</sup>

---

913 Jantzen 1925, S. 222.

914 Ebd.. - Vgl. Stix 1909, S. 122.

Jantzen setzt sich auch mit der These von Stix auseinander, der im ‚*En face-Stehen*‘ einiger hinterer Figuren des Mainzer Reliefs eine missverständliche, weil dem Charakter des Zuges widersprechende Übernahme der Naumburger Passionsreliefs gesehen und daraus die Priorität der Naumburger vor den (schwächeren und abhängigen) Mainzer Arbeiten abgeleitet hatte (siehe Stix 1909, S. 121 sowie Kap. VI. 1 (*Die Frage der Priorität der Bildhauerwerkstätten des Mainzer und Naumburger Doms*)). Jantzen weist Stix gegenüber darauf hin, dass gerade diese Erscheinung der *En-face-Wendung* einzelner Köpfe ein Kompositionsmittel des *Reimser* Reliefs darstelle („Die Verwendung von Köpfen in Vorderansicht (auch im Hintergrunde) ebenso wie die Motive des Zurücksehens sind indessen ein gerade in Reims (und nur in Reims) benutztes Kompositionsmittel, um dem vorschreitenden Zuge das Gleichförmige zu nehmen.“ (Jantzen 1925, S. 222).

915 Ebd.

916 „Man wird sich vermutlich die in Mainz fehlenden Teile, die Fortführung der beiden Züge zur Himmelsburg und zum Höllenrachen, entsprechend den genannten Streifenhälften in Reims und Amiens ausgeführt denken können. In der Gewandbehandlung steht Mainz Amiens entschieden näher als Reims.“ (Ebd.)

917 Jantzen 1925, S. 222/224. - Vgl. Panofsky 1924, S. 150 und Fußnote 843.

Während Hermann Giesau (1927, S. 35) für den Stil der Passionsreliefs ganz ähnliche Epitheta wie Jantzen und Panofsky wählt - Giesau spricht vom „*lebendigsten Ineinanderspielen der Bewegung*“ und von einer „*Verzahnung der Reliefschichten*“ (ebd.) -, widerspricht er der Auffassung Jantzens von einer Entstehung der Reliefs entgegen der Leserichtung und hält

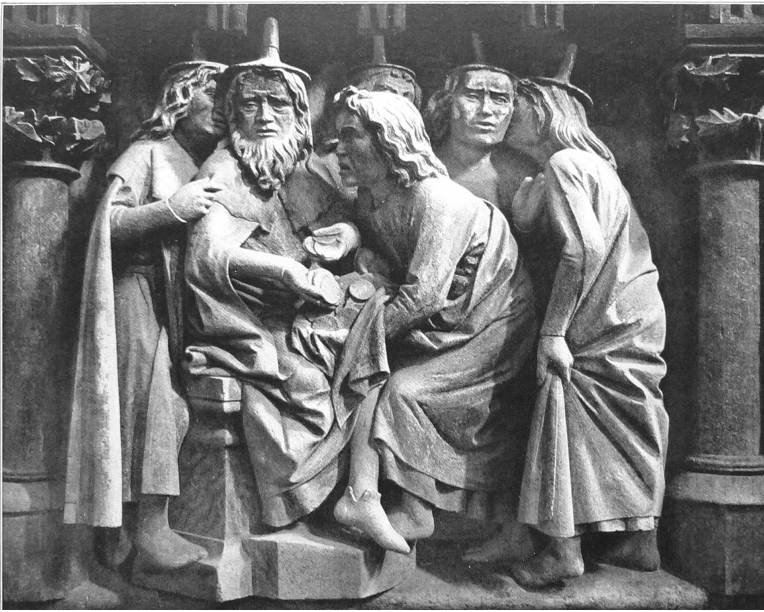


Abb. 97. Auszahlung der Silberlinge. Naumburg, Dom, Lettner  
(Aus: Jantzen 1925, Abb. 116)

Danach bildete die Pilatusszene den nächsten Anknüpfungspunkt zum Mainzer Weltgerichtsrelief, wobei Jantzen das Naumburger Relief „als freier und bedeutender“ charakterisierte, weil hier „die absolute Isokephalie wie die isolierende Reihung der Figuren (..) bereits aufgehoben“ sei.<sup>918</sup> Fortschreitend von rechts nach links hin zum Erzählanfang der Reliefs sah Jantzen eine zunehmende „Bereicherung der formalen Mittel“, ein Verschwinden der „Zweizonenkomposition“ und

eine Entwicklung, in welcher „die Szenen (..) geballter und mehr differenziert“ erschienen, Unterschiede in der Reliefbehandlung, die nicht thematisch bedingt seien, sondern als „Vervollkommnung der künstlerischen Regie“ begriffen werden müssten.<sup>919</sup> In der Auszahlung der Silberlinge erkannte er „einen Höhepunkt mittelalterlicher Reliefkomposition schlechthin“, wobei hier die (schon von Panofsky analysierte) Aufhebung der Raumschichten durch das Agieren der Personen besonders augenfällig sei.<sup>920</sup> Als formales Ziel der Reliefentwicklung des Naumburger Bildhauers definierte Jantzen den „einheitlich durchgestalteten Raumblock“, den er am Ende im Abendmahlsrelief, der nach ihm „raumeinheitlichste(n) Komposition der ganzen Passionsfolge“ verwirklicht sah.<sup>921</sup>

---

es für „unzweifelhaft, daß die Reliefs in der Reihenfolge von links nach rechts, wie sie der Lettner zeigt, entstanden sind.“ (Giesau 1927, S. 36.)

918 Jantzen 1925, S. 224.

919 Ebd.

920 „Alle Figuren sind der Gebärde des Hohenpriesters subordiniert. Er allein trägt den Kopf rein frontal. Die die Mittelgruppe umgebenden Figuren sind wie die Schale um den Kern gelegt. Von den Seiten her zusammenschließend die beiden Flüsternden, durch deren Bewegung zugleich die Trennung von Vorder- und Hintergrundzone aufgehoben wird.“ (Jantzen 1925, S. 224f.)

921 Jantzen 1925, S. 226.

In der allgemeinen Charakterisierung des Naumburger Passionszyklus verwenden Panofsky und Jantzen ganz ähnliche Epitheta. Während Panofsky (1924, S. 146) von einem



## Die Meisterfrage

Die Analyse des Stifterzyklus und der Passionsreliefs des Westlettners führte Jantzen zur Frage, ob einer oder mehrere Meister diese Skulpturen geschaffen hätten, und wie die zeitliche Abfolge dieser Arbeiten am Westlettner und im Westchor vorzustellen sei. Georg Dehio hatte in der ersten eingehenden Abhandlung nach dem 1. Weltkrieg zur Naumburger Skulptur im Rahmen seiner *Geschichte der deutschen Kunst* zwischen einem *Lettnermeister* und einem *Meister der Stifterfiguren* unterschieden und dies damit begründet, dass er sich unter der Voraussetzung einer Abfolge der Werke a) Mainzer Weltgerichtsreliefs, b) Naumburger Stifterfiguren und c) Naumburger Passionsreliefs die Annahme eines einzigen Meisters dieser drei Werkgruppen nicht vorstellen könne, da der Bildhauer dann mit den Passionsreliefs in Naumburg auf die frühere Stufe seiner (Mainzer)

---

„aufgewühlten Reliefstil“ spricht, bezeichnet Jantzen (1925, S. 226) den Naumburger Reliefstil als „einen eminent plastisch-dramatische(n) Stil“, bei dem jede Figur „mit der ganzen Wucht ihrer körperlichen Existenz in die Aktion geworfen“ wird.

Was den inhaltlichen Charakter und Ausdrucksgehalt der Reliefdarstellungen angeht, hebt Jantzen die Unterschiede zur Bamberger Skulptur hervor - „Von dem gesellschaftlichen Ideal der ritterlich-aristokratischen Kultur des Mittelalters, das uns noch in Bamberg begegnet, ist in diesen Lettnerreliefs keine Spur zu finden“ - (Jantzen 1925, S. 212f.)

In seiner inhaltlichen Beschreibung greift Jantzen gelegentlich auf bereits ausgebildete Interpretations-Topoi der deutschen Kunstgeschichtsschreibung zurück, die sich bei einzelnen Szenen - so beispielsweise in der Beschreibung des Abendmahlsreliefs als eines einfachen oder ‚bäurischen Mahls‘ - zeigen.

So geht die Bezeichnung „bäurisches Mahl“ - wie bereits erwähnt - auf Wilhelm Bode (1886, S. 59) zurück („Man sehe die lebendige Schilderung des Abendmahls (freilich eines sehr bäurischen Mahles!)“; eine Charakterisierung die sich bei Jantzen (1925, S. 213) in der Formulierung „Es sind derbe bäuerische Gestalten, bäuerische Physiognomien“ wiederfindet und ihn zu einem Hinweis auf die - berühmte - Charakterisierung des Naumburger *Lettnermeisters* bei Georg Dehio (1919, I, S. 344) führt, welcher „den Künstler deswegen einen genialen Plebejer genannt“ habe (ebd.). - Zur Charakterisierung des Naumburger Abendmahls als ‚bäurisch‘ vgl. die - in Fußnote 174 bereits erwähnten - grundlegenden Bemerkungen von Jacqueline E. Jung, *Peasant meal or Lord's Feast? The social iconography of the Naumburg Last Supper*, in: *Gesta* 42 (2003) S. 39-61.

Die *Einfachheit* der Passionsszenen hat nach Jantzen vor allem einen *theologischen* Sinn. Es sei die gestalterische Absicht des Bildhauers gewesen, die *Normalität* des Abendmahls herauszustellen, welche als bloße *Genreszene* aufzufassen ein gründliches Missverständnis darstellen würde. Denn diese Einfachheit diene dazu, das *Menschsein Christi* in der Passion darzustellen. („In der Art, wie Christus als ein Mensch erscheint, der allein in seiner Umgebung sich seiner Mission bewußt ist, bleibt die Mahlzeit keineswegs bloß Genreszene, sondern wird zu einer Szene der Passion Christi.“; Jantzen 1925, S. 213.)

In der ‚*Auszählung der Silberlinge*‘ zeigt sich nach Jantzen die *psychologische* Charakterisierungskunst des Naumburger Meisters in der Wiedergabe der Physiognomien und Gebärden. Als ein „entwicklungsgeschichtlich wichtiges Moment“ erscheint ihm hierbei die Beobachtung bemerkenswert, dass die *Physiognomie* des Judas *überhaupt* den Betrachter zur Deutung herausfordere. (Vgl. Jantzen 1925, S. 214.)

Entwicklung zurückgefallen wäre.<sup>922</sup> Die nach Dehios Veröffentlichung und kurz vor Jantzens Arbeit erschienene Untersuchung von Panofsky dagegen nahm an, dass der *Lettnermeister* auch der Entwerfer des später entstandenen Stifterzyklus sei und dieser selber die Figuren des Ekkehard, der Uta und der Gepa gemeißelt habe, während diesem (Lettner-)Meister im Chorpolygon ein ganz anders empfindender, aber kongenialer Meister gegenüber trat, welcher mit den Figuren des Wilhelm und Timo Werke fast gleichen Ranges geschaffen habe, die übrigen Figuren aber als Gehilfenarbeiten oder Arbeiten fremder Kräfte zu gelten hätten (so habe ein Bildhauer aus Magdeburg die Figur der Reglindis gearbeitet).<sup>923</sup>



Abb. 98. Verleugnung Petri. Naumburg, Dom, Lettner  
(Aus: Jantzen 1925, Abb. 118)

In seiner noch ohne Kenntnis der Panofskyschen Abhandlung konzipierten Untersuchung näherte sich Jantzen in wichtigen Punkten dessen Ergebnissen, bestimmte aber das Charakteristische des *Naumburger (Haupt-)Meisters* nicht durch den Stil der Westlettnerreliefs, sondern der Stifterfiguren des Westchors. Diese ließen zwei Stilgruppen erkennen, die Jantzen an der Gewandbildung der Figuren analysierte. Dabei ließ er die Frage offen, ob diese Stilunterschiede als zwei Entwicklungsphasen ein und desselben Meisters zu begreifen oder auf zwei Meister mit unterschiedlicher Handschrift zurückzuführen seien. Zum Schluss entschied sich Jantzen für die An-

nahme *eines* Meisters, der über eine Werkstatt mit selbständigen Kräften verfügt habe. In diesem Stadium von Jantzens Untersuchung war das Verhältnis des einen Meisters der Stifterfiguren zu den Westlettnerreliefs noch nicht bestimmt.

Mit der These, „daß die Entwürfe zu den Reliefs zweifellos dem Hauptmeister zuzuschreiben sind“, entschied sich Jantzen dann auch im Verhältnis der Westlettnerreliefs zu den Stifterfiguren für *einen* Meister.<sup>924</sup> Indem er jedoch nur die

922 Vgl. Dehio 1919, I. S. 343 u. n. \* (zitiert in Fußnote 755) und Kap. IX. 1 (*Das Verhältnis der Mainzer und Naumburger Skulpturen*).

923 Vgl. Kap. X. 1 (*Der Naumburger Hauptmeister (Lettnermeister)*) und <sup>cc)</sup> (*Der Wilhelmsmeister und weitere Händescheidungen*).

924 „Die Frage, ob die Lettnerreliefs früher oder später entstanden sind als die Stifterfiguren, ist verschieden beantwortet, ein entscheidender Beweis jedoch niemals geführt worden. Dehio nimmt sogar einen von dem Schöpfer der Stifter verschiedenen

„Entwürfe zu den Reliefs zweifellos dem Hauptmeister“ zuschrieb und die Passionsreliefs sich teilweise durch eine *ausführende Schülerhand* entstanden vorstellte, geriet er in Widerspruch zu seiner zuvor gegebenen emphatischen Hervorhebung der Naumburger Reliefs in ihrer entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung. Denn nun sollte die eminente Entwicklung des Reliefstils am Westlettner nur noch die Leistung einer *ausführenden Schülerhand* gewesen sein, welche allein nach *Entwürfen* die entwicklungsgeschichtliche Tat eines völlig neuen Reliefstils geschaffen habe.<sup>925</sup>



Abb. 99. Wache. Naumburg, Dom, Lettner  
(Aus: Jantzen 1925, Abb. 119)

#### Das Verhältnis des Naumburger Meisters zur französischen Skulptur

Hans Jantzen machte als erster Forscher mit der These einer französischen Schulung des *Naumburger Meisters*, der im Mainzer Dom ein Frühwerk (die Weltgerichtsreliefs) und im Naumburger Dom seine Hauptwerke geschaffen habe, ernst, indem er die bis dahin nur allgemein behauptete Beeinflussung dieses Bildhauers durch die Kathedralskulptur in Reims und Amiens an Besonderheiten der Mainzer und Naumburger Skulpturen konkret aufzuzeigen versuchte.

Meister an. Doch zeigt der Stil der Passionsszenen so viele Beziehungen zu den Bildsäulen des Chorquadrats (Gruppe II der oben vorgenommenen Scheidung), daß die *Entwürfe zu den Reliefs* zweifellos dem Hauptmeister zuzuschreiben sind.“ (Jantzen 1925, S. 258.)

925 Panofskys Verfahren, der wie Jantzen gleichfalls von einer früheren Entstehung der Reliefs vor den Stifterfiguren ausgeht, erscheint in diesem Punkt zunächst konsequenter, indem er den Stil des *Hauptmeisters* vom Stil der zuerst entstandenen Westlettner-Reliefs im Naumburger Dom her ableitet, und danach die Figuren des Ekkehard, der Uta und Gepa als Konsequenz desselben, am Westlettner entwickelten Stils und von derselben Künstlerhand geschaffen auffasst. (Vgl. Kap. X. 1 (*Der Naumburger Hauptmeister (Lettnermeister)*)). - Doch sollte Panofsky bereits in seiner Besprechung der Publikation von Jantzen eine Revision seiner eigenen Auffassung ankündigen (vgl. Panofsky 1926 (Rez.), S. 57f.).

Jantzens Untersuchung der Stifterfiguren im Westchor, der Arbeiten an den Westlettnerreliefs und ihres Verhältnisses zueinander führt ihn am Ende zur Annahme einer *Werkstatt* (ohne dass Jantzen diese Bezeichnung im Zusammenhang der Bildhauerarbeiten im Westchor gebrauchen würde), die innerhalb einer *Bauhütte* tätig sei, deren innere Organisation für Jantzen jedoch ein Desiderat der Forschung bleibt: „Eine Lösung dieser Schwierigkeiten kann ich nur sehen, wenn von einem Hauptmeister, der für das Ganze verantwortlich ist, und verschiedenen ausführenden Kräften gesprochen wird, die dem Führer gegenüber mehr oder minder große Selbständigkeit besitzen. Es fehlt uns jede genauere Vorstellung von der Arbeitsteilung in einer mittelalterlichen Bauhütte.“ (Jantzen 1925, S. 256; diese Stelle ist bereits w.o. zitiert in Fußnote 892.)



Abb. 100. Christus vor Pilatus. Naumburg, Dom, Lettner  
(Aus: Jantzen 1925, Abb. 120)

Beide Einflüsse, der Reimser und der Amiensener, zeigten sich in Jantzens Sicht vereint im Weltgerichtsfragment in Mainz, aufgeteilt nach den Gruppen der Seligen und Verdammten. Stellung und Gruppierung der *Verdammten* deuteten auf ein „gerade in *Reims* (und nur in *Reims*) benutztes Kompositionsmittel“ hin, während ein anderes charakteristisches Motiv, das der *Mantelraffung* eines Königs unter den *Seligen* in Mainz, sein Vorbild nur in dem entsprechenden Türsturzrelief der Kathedrale von *Amiens* finde.<sup>926</sup>

Unter der Voraussetzung, dass es sich beim Mainzer Relieffragment in beiden Fragmentteilen - sowohl beim Zug der Seligen als auch beim Zug der Verdammten - um das Werk ein- und desselben Meisters und um ein Frühwerk des späteren Naumburger Meisters handelte, mussten eigentlich beide Stileinflüsse im Gestaltungsvermögen des Bildhauers zum Zeitpunkt der Meißelung der Mainzer Reliefs und später in Naumburg vereint gewesen sein - eine notwendige Voraussetzung dieses Bildhauers, die Jantzen jedoch nirgends aussprach. Es war so, als würde er die den Mainzer Bildhauer prägenden Reimser und Amiensener Einflüsse wieder aufspalten, als er die Stifterfiguren im Westchor des Naumburger Domes besprach. Denn dort entdeckte er von Neuem dieselben lokalen Einflüsse französischer Kathedralskulptur, den Reimser Einfluss im Chorpolygon an den

<sup>926</sup> Vgl. Jantzen 1925, S. 222 und w.o. Kap. X. 2 (*Die Westlettnerreliefs*).

Figuren des Dietmar, Wilhelm und Timo, deren Gewandbehandlung ihn an die Königsfiguren der Querhausfassaden in Reims erinnerten, und den Amienser Einfluss an den Figuren im Chorquadrum, deren Gewandbehandlung ihr Vorbild an der Kathedrale von Amiens finden würden.

Die *eine* Künstlerindividualität, welche diese Eindrücke bereits in Mainz für sich verarbeitet und später in Naumburg angewendet hatte, brachte Jantzen in seiner Vorstellung vom *einen Naumburger Meister* jedoch nicht zusammen. Er unterließ es vielmehr, die Reimser und Amienser Eindrücke der späteren Figuren im Naumburger Dom auf die früheren Eindrücke, welche der Bildhauer aus Reims und Amiens bereits nach Mainz mitgebracht hatte, zurückzuführen. In Jantzens Darlegung fand eine Vermittlung zwischen dem *Frühwerk* des Bildhauers, der an den beiden Kathedralbauhütten in Reims und Amiens seine Lehrjahre absolvierte und dem *späteren* Hauptmeister im Naumburger Dom, der unter den nachwirkenden Eindrücken seiner Lehrjahre seine Figuren meißelte, nicht statt, ebenso wenig wie ein Vergleich zwischen den Relieifarbeiten und Großfiguren des Bildhauers in Mainz und in Naumburg.<sup>927</sup>

Zum Schluss berührte Jantzen noch das Thema des *deutschen* Charakters im Werk des *Naumburger Meisters*. Seine Einschätzung zur ursprünglichen Herkunft des Bildhauers fiel zurückhaltend aus (in dieser Hinsicht äußerte sich Panofsky viel bestimmter zur obersächsischen Herkunft des Naumburger Meisters).<sup>928</sup> Stattdessen gab Jantzen die Ansicht vom deutschen Charakter als *communis opinio* wieder („man nennt den Naumburger gern den deutschesten unter den großen Bildhauerpersönlichkeiten des 13. Jahrhunderts“),<sup>929</sup> und hielt in der Sache die deutschen Elemente für „noch nicht so weit erforscht, als daß sich mit Sicherheit sagen ließe, welches Formenmaterial ihm [sc. dem *Naumburger Meister*] von der Heimat in die Hand gegeben wurde“.<sup>930</sup> Während also das heimische Formenmaterial dieser Skulptur nach Jantzen noch zu erforschen sein würde, hatte er selber bereits einen Beitrag zur Erforschung des *französischen* Formenmaterials mit einer Untersuchung der Gewandbildung dieser Figuren geleistet.<sup>931</sup>

927 „(...) so sieht er [sc. Jantzen] zwar innerhalb des Lettners und innerhalb des Westchors die Entwicklung des Meisters sehr deutlich, vergleicht aber merkwürdigerweise nicht Statue und Relieffigur.“ (Beenken 1925c (Rez.), S. 34.)

928 Vgl. Panofsky 1924, S. 146 und Fußnoten 992/993.

929 Jantzen 1925, S. 262.

930 Ebd.

931 Ein von Jantzen (ebd.) kritisch angeführter Hinweis auf *Magdeburg* als Herkunftsort für die „*Kunst des Naumburgers*“ greift seiner Meinung nach zu kurz. Jantzen nennt den Autor dieser These leider nicht, doch sind wohl weder Ernst Cohn-Wiener, der

Als Jantzen in einem Rückblick und Resümee zu den Bildwerken in Straßburg, Bamberg, Magdeburg und Naumburg sich die Frage stellte, wie das Verhältnis dieser Skulpturen zu den französischen Voraussetzungen und deren Anteil „an der Ausbildung der Gotik als europäischem Stil“ zu bestimmen sei, sah er diesen Anteil am Beispiel des Wilhelm von Kamburg in der „ganz andere(n) Intensität, mit der das aus größeren geistigen Tiefen emporsteigende Gehaltliche zur individuell bedingten Form drängt.“<sup>932</sup> In seiner konkreten wissenschaftlichen Betrachtung aber war Jantzen weit nüchterner verfahren. Hier hatte er mit dem kunsthistorischen Mittel des Stilvergleichs vor allem die *formalen* Seiten dieser Kunst nach ihren *französischen* Voraussetzungen hin analysiert.

---

nur für das Aufstellungskonzept der Stifterfiguren auf das Magdeburger Vorbild hinweist (vgl. Cohn-Wiener 1915a, S. 264) noch Erwin Panofsky und Hermann Giesau damit gemeint, welche einen Magdeburger Einfluss nur für die Figur der Reglindis annehmen (vgl. Panofsky 1924, S. 154f.). Wahrscheinlich spielt Jantzen auf eine Auffassung von Walter Paatz an, welche in dessen (ungefähr gleichzeitig veröffentlichtem) Aufsatz ‚*Die Magdeburger Plastik um die Mitte des 13. Jahrhunderts*‘ (in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 46 (1925)/Paatz 1925] dargelegt ist, wonach die Naumburger Skulptur unmittelbar an die Magdeburger Arbeiten anschließe: „Um die Mitte des 13. Jahrhunderts sind also die Magdeburger Figuren (...) vollendet gewesen. (...). Es wird daher der Wahrheit am nächsten kommen, wenn wir die Entstehung des Zyklus in die zweite Hälfte der vierziger Jahre verlegen. Für diese Ansetzung spricht auch die Tatsache, daß manches von der Magdeburger Kunst in die um 1249 einsetzende Naumburger übergegangen zu sein scheint (...).“ (Paatz 1925, S. 120.)

932 „Was (...) den Wilhelm von Kamburg des Naumburger Westchors von französischer Auffassung scheidet, ist die *ganz andere Intensität, mit der das aus größeren geistigen Tiefen emporsteigende Gehaltliche zur individuell bedingten Form drängt* und diese bestimmt, während in der französischen Kathedralskulptur der Gedanke sich vorbezeichneter Bahn anzuschmiegen scheint und der rhetorische Wohlklang der Erscheinung zu klassischer Prägnanz gestaltet wird. So umfassend, folgerichtig und großartig diese Stilbildung an den nordfranzösischen Kathedralen erscheint: ohne die Taten der deutschen Meister jener monumentalen Bildwerke würde unsere Vorstellung von abendländischer Gotik wesentlich anders, wesentlich ärmer aussehen.“ (Jantzen 1925, S. 269.)