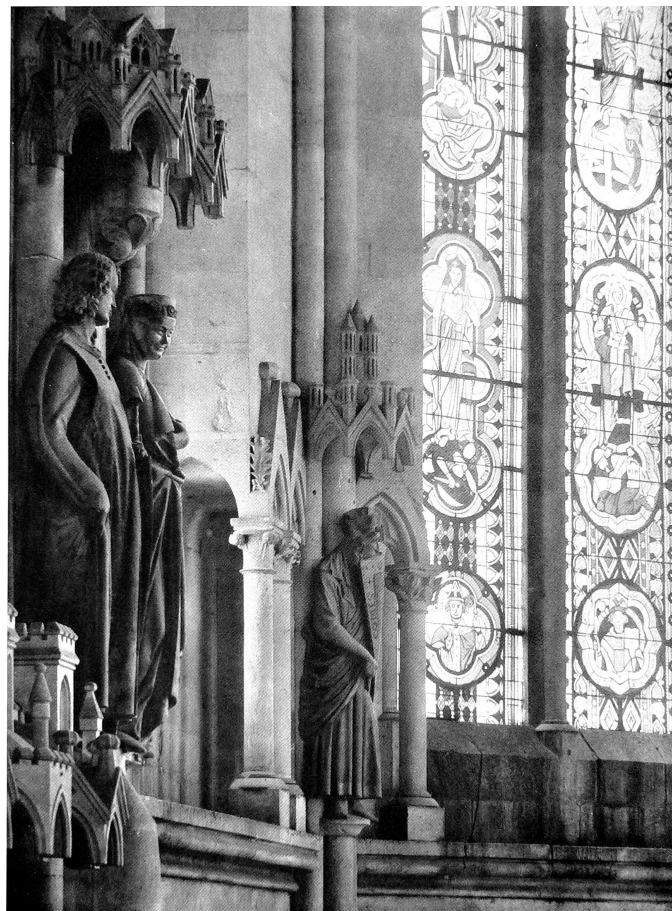


Gerhard Strachle

Der Naumburger Meister
in der deutschen Kunstgeschichte

Einhundert Jahre deutsche Kunstgeschichtsschreibung 1886-1989

Dokument 5 - Seite 351-413
1925 - 1926



Wilhelm Pinder - Hermann Giesau - Hermann Beenken
Erwin Panofsky - Rudolf Kautzsch - Friedrich Back

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

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

3. Wilhelm Pinder (1925) 351

Genie und Werkstatt - 353 - Der Naumburger Meister als Reliefbildhauer 356 - Die Übergangsfigur des Sizzo und die 'Lettner-Gruppe' 358 - Die 'klassische Gruppe' 360 - Ein Bamberg-Besuch und die 'lyrische Gruppe' 361 - Ein Bildhauer aus Reims 365 - Die 'späte Gruppe' 367 - Genie und Vorbild im Werk des Naumburger Meisters 368 - Die Wirklichkeit als Lehrmeister 372 - Der Naumburger Stifterzyklus als artistische Idee des Künstlers 373 - Nationaler Charakter des Naumburger Bildhauers 377

4. Hermann Giesau (1925) 380

Drei Formen der Rezeption französischer Skulptur 389 - Jugendarbeiten des Naumburger Meisters in Amiens 381 - Rezeption antiker Skulptur in Reims 385 - Das Vorbild des Apostelzyklus der Pariser Sainte-Chapelle 386 - Reimser Einflüsse im Stifterzyklus des Naumburger Westchors 387 - Der Reliefstil des Naumburger Meisters 389 - Relative Chronologie der Skulpturen im Naumburger Dom 393

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

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

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

1. Rudolf Kautzsch (1925) 404

Mainzer Fragmente 405 - Ein Zuschreibungsversuch für sechs Apostelfiguren 408

2. Friedrich Back (1926) 409

Das Darmstädter Kopffragment 409 - Reflexe der Mainzer Skulptur in der Buchmalerei 411

*Naumburg, Dom, Westchor,
ein Stück des südlichen Laufgangs
mit Hermann-Reglindis und Thietmar.
(Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 57)*

3. Wilhelm Pinder (1925) ⁹³³

Gleichzeitig mit Hans Jantzens Buch über die *Deutsche(n) Bildhauer des dreizehnten Jahrhunderts* und ein Jahr nach Erwin Panofskys Darstellung zur *deutsche(n) Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts* erschien 1925 mit Wilhelm Pinders *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke* binnen Jahresfrist die dritte eingehende stilanalytische Betrachtung der Skulpturwerke des Naumburger Doms auf dem deutschen Büchermarkt. ⁹³⁴

933 Zu Wilhelm Pinder, *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke (aufgenommen durch Walter Hege)*, Berlin 1925, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Beenken 1925c (Rez.), S. 29, 34 / Panofsky 1926 (Rez.), S. 57f. / Futterer 1928, S. 45 / Kötzschke 1932, S. 31 / Möllenberg 1934, S. 130 (*zu Heges Aufnahmen*) / Beenken 1939a, S. 8, 49, 50, 157, n.25 / Giesau 1940, S. 216 (*zu Heges Aufnahmen*) / Stange/Fries 1955, S. 13f. / Mittelstädt 1956, S. 409 / Hinz 1958, S. 37, 168, n.41 / Küas 1958, [S. 59f./unpaginiert] / Stöwesand 1963, S. 196, n.49 / Jahn 1964, S. 14, 16 (*zu Heges Aufnahmen*) / Stöwesand 1966/67, S. 320f. / Hinz 1970, S. 38 / Bauch 1972, S. 228, n.21 / Schubert D. 1974, S. 315 / Sauerländer 1979, S. 175f., 197, 203, 211f., 223 / Beckmann 1989, S. 225 (*zu Heges Aufnahmen*) / Brush 1993, S. 114f. / Möbius H. 1993 (Lex.) S. 112 / Gabelt/Lutz 1996, S. 288 u. n.58, n.66 / Köllermann 1996, S. 352 u. n.16 / Schwarz 2000, S. 154 / Jung 2002, S. 205f., 367, n.98 / Schwarz 2002, S. 59 / Jung 2003, S. 44 / Caesar 2006 (Diss./Ms.) S. 183f. / Schürmann 2006 (Ms.) S. 77f.

934 Es ist die erste monographische Abhandlung des Gegenstandes, welche dem Bildautor einen gleichrangigen Platz neben dem Textautor einräumt - Walter Heges Name erscheint noch vor dem Pinders auf der Titelseite -, und die bis dahin ausführlichste photographische Dokumentation der Bildwerke. Die später als ‚expressionistisch‘ kritisierten (oder bewunderten) Aufnahmen Heges werden schon durch seinen Co-Autor Pinder mit einigen Bemerkungen gewürdigt: „Die meisten und schönsten der Hegeschen Aufnahmen feiern den großen Plastiker von Naumburg. Sie sind mit viel warmer Liebe gemacht, unbekümmert gewiß um theoretische Forderungen der Wissenschaft, aber doch immer, auch in ‚unvorschriftsmäßiger‘ Drehung und Beleuchtung, nur Vorhandenes, Wirkliches, einige Male auch selten oder nie Festgehaltenes wiedergebend.“ (Pinder 1925, S. 49f.)

Die so charakterisierten Aufnahmen Heges stellen jedoch *Ergänzungen* zu den in ‚normaler‘ Frontalansicht gegebenen Ganz- oder Halbaufnahmen der Reliefszenen und Figuren dar (wie unsere Abbildungen zeigen können) und verdrängen diese ‚normalen‘ Aufnahmen keineswegs. Sie erweisen sich so als persönliche, zusätzliche Sicht des Photographen. Trotzdem hat sich die Vorstellung von Heges photographischen Aufnahmen ausschließlich an diese *zusätzlichen* Aufnahmen geheftet und eine eigene - bewundernde oder kritische - Tradition der Kommentierung hervorgerufen, die den *ganzen* Bestand der Photodokumentation Heges im Naumburg-Band von 1925 nicht zutreffend charakterisieren kann.

Zur Kommentierung der Aufnahmen vgl. neben Pinder im Jahr der Veröffentlichung bereits Hermann Giesau (1925, S. 206, n.1: „Auch einigen der jüngsten Aufnahmen von (...) Walter Hege gegenüber kann man, so ‚interessant‘ sie zum Teil sind, den Ruf nach der frontalen Aufnahme nicht unterdrücken.“), Möllenberg (1934, S. 130: „Wundervolle Reproduktionen enthält das Werk von Walter Hege und Wilhelm Pinder (...). Die Aufnahmen Heges erst haben uns die Stifterfiguren seelisch erschlossen.“), Giesau (1940, S. 216: „Mit Walter Heges Aufnahmen für die 1. Auflage von Pinders Naumburgbuch wurden neue Wege gesucht. An die Stelle der sachlichen Wiedergabe trat ein bewußt künstlerischer

Gesichtspunkt, indem starke Gegensätze von Licht und Schatten die Wirkung der Bildwerke zu steigern suchten. Wir gestehen offen, daß wir diese dem natürlichen, gleichmäßigen Licht der Wirklichkeit widerstrebenden Bilder nie geliebt haben.“), Jahn (1964, S. 16: „Wenn auch der Kunsthistoriker an diesen Photographien mit ihren Beleuchtungseffekten und ihrem oft zu sehr auf expressive Wirkung angelegten Aufnahmewinkel manches auszusetzen hat, weil sie die Klarheit der plastischen Form mitunter verfälschen, so muß er doch zugeben, daß gerade diese Aufnahmen mit Details, wie man sie zuvor noch nie gesehen hatte, Naumburg populär gemacht haben.“), Sauerländer (1979, S. 175: Auch beginnt jetzt die Vulgarisierung und verlegerische Vermarktung des Phänomens Naumburg durch Bildbände, in denen sich ein filmischer photographischer Stil der Figuren bemächtigt und sie stimmungsvoller inszeniert als irgendeine Beschwörung durch das Wort es vermöchte. Der wichtigste und wohl am weitesten verbreitete Bildband war Wilhelm Pinders und Walter Heges erstmals 1925 erschienenes Buch *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke* (...).“), Kestel (1988, S. 70: „Seine [sc. Heges] fotografischen Interpretationen (...) hatten stilbildende Funktion. Die Figuren werden Sinnbilder einer heroischen Lebensauffassung. Die Betrachter sollen sich auf die Kunstwerke einstimmen und sich mit ihnen vorbehaltlos identifizieren.“), Derenthal/Philp (1993, S. 60: *Herv.*, G.S.: „Neuartig war es, die Skulpturen aus so großer Nähe zu zeigen. Zudem verließ sich Hege bei der Beleuchtung auf *das natürliche Tageslicht*, das im Zusammenspiel mit wenig empfindlichem Filmmaterial zu einem dramatisierenden Hell/Dunkel führte. Die auffallende Unschärfe der Kopfausschnitte erklärt sich durch enorme Ausschnittvergrößerungen aus den Negativen.“), Kurmann (1993, S. 39: „Welchen Wert haben die Aufnahmen Walter Heges vom Naumburger und Bamberger Dom für die heutige Kunstgeschichte? Zum einen sind sie Dokumente einer bestimmten Phase in der Geschichte des Faches, in welcher für Veröffentlichungen einer breiteren Publikumswirksamkeit wegen wie wohl nie zuvor Wert auf gute Abbildungen gelegt wurde. (...). Zum anderen belegen sie die Relativität des kunsthistorischen Sehens, seine Bindung an die Vorstellungen und Gewohnheiten der eigenen Epoche. Daß Heges Versuch, die Naumburger und Bamberger Statuen durch Lichteffekte und in vielen Fällen durch eine schräge Kamerastellung künstlich zu beleben, im Zusammenhang mit dem deutschen Expressionismus gesehen werden muß, ist eine Binsenwahrheit.“)

Die Feststellung, dass Walter Heges Aufnahmen *„expressionistisch“* seien, wurde, wie die vorstehende Zitatenauswahl zeigt, schon durch Heges Co-Autor Wilhelm Pinder (*in „unvorschriftsmäßiger“ Drehung und Beleuchtung*) und Hermann Giesau (*Ruf nach der frontalen Aufnahme*) festgestellt, war also von allem Anfang an eine *Binsenwahrheit* (Kurmann), wobei Pinder und vor allem Giesau (der gleichzeitig eigene Aufnahmen für seine 1927 erscheinende Naumburg-Publikation anfertigte) freilich im Irrtum waren, als sie Hege gelegentliche Manipulation in der Beleuchtung (*Giesau, a.a.O.: diese dem natürlichen, gleichmäßigen Licht der Wirklichkeit widerstrebenden Bilder*) unterstellten.

Wie Angelika Beckmann anhand von Selbstzeugnissen Heges zu dessen Neuaufnahmen für das *Bamberg-Buch* von 1938 dokumentiert hat (dessen Aussagen auf die parallele Publikation des *Naumburg-Buches* übertragbar sind), war es gerade die *natürliche* Beleuchtung, welche die expressiven Hell-Dunkel-Effekte in den Abbildungen der Erstauflagen des Bamberg- (und Naumburg)-Buches Heges (und Pinders) hervorrief: „Heges Entwicklung vollzog sich entgegen der Annahmen der Kritiker nicht vom Kunstlicht hin zur natürlichen Beleuchtung, sondern (...) genau in die entgegengesetzte Richtung. Für die vierte Auflage des *Bamberger Dom und seine Bildwerke* 1938 von Pinder und Hege erläuterte der Fotograf, wie ihn die Filmaufnahmen im Bamberger Dom 1937 an die Verwendung von Kunstlicht herangeführt hatten (...). „Als ich an den ersten Aufnahmen vom Bamberger Dom und seinen Bildwerken arbeitete, leitete mich eine Ehrfurcht vor den Werken, die mich zwang, nichts zu verändern. So wagte ich keine fremde Beleuchtung, sondern studierte jene, die an

Genie und Werkstatt

Wie Panofsky und Jantzen, welche bei Untersuchung der Naumburger Skulptur die Frage nach einer oder mehreren Künstlerindividualitäten ins Zentrum ihrer Untersuchung stellten, aber mit noch mehr gesteigertem Pathos suchte Pinder im Naumburger Dom das *plastische Genie* und beschwor einen *geheimnisvollen Großen*, „der aus dem Naumburger Dome ein Heiligtum der deutschen Bildhauerkunst gemacht hat und dessen persönliche Atmosphäre (...) auch da wirkte, wo seine Hand nicht selber zugriff.“⁹³⁵

Pinder wollte den gesamten Naumburger Westchor mit seinem Skulpturenprogramm aus der Idee eines genialen Bildhauerarchitekten heraus verstehen, in dessen Phantasie nicht nur die Statuen entstanden seien, sondern zusammen mit diesen *der Raum*, der *um ibretwillen entstand*.⁹³⁶ In die Genialität dieses Künstlers und seinen

sonnigen oder trüben Tagen und im Wechsel der Jahreszeiten bei verändertem Sonnenstand sich von selbst ergab. Inzwischen ist mein Sehen ein anderes geworden. Ich habe die Werke des Bamberger Domes verfilmt und war durch die Technik des Films gezwungen worden, Kunstlicht zu verwenden. Dieses Licht offenbarte mir eine neue Schau. Der ganze Reichtum an Plastik und Modulation wurde sichtbar, und es hieße auf einen seltenen Reiz verzichten, wenn ich es unterlassen hätte, die Entdeckung dieser Beleuchtungswirkungen in der Neuauflage des Buches zu verwenden.“ (Beckmann 1989, S. 227.)

935 Pinder 1925, S. 5.

Nach Pinder (1925, S. 2) zeichnet den Naumburger Westchor eine „*Einheitlichkeit zwischen Bauwerk und monumentaler Dekoration*“ aus, die nicht nur in Deutschland, sondern auch im Mutterland der Gotik, in Frankreich, keine Parallele finde (vgl. ebd.), was den Gedanken an einen *Bildhauerarchitekten* nahe lege („so ist der leitende Bildhauer auf das stärkste an der architektonischen Idee beteiligt“; Pinder 1925, S. 16).

936 „In dieser Ausprägung ist der Fall einzig, und da nun dieser leitende Bildhauer ein *Genie vom Range Rembrandts oder Michelangelos* war, so ergibt sich auch in uns, in Erlebnis und Erinnerung, der Eindruck, daß diese Statuen *als Idee vor dem Raume da waren, der Raum also um ibretwillen entstand*.“ (Pinder 1925, S. 16; *Herv.*, G.S.)

Der Vergleich des *Naumburger Meisters* mit *Michelangelo* ist *nicht* von Wilhelm Pinder in die kunsthistorische Diskussion eingeführt worden, wie Sauerländer (1979, S. 175) anzunehmen scheint. (Siehe auch Fußnote 975.) Er wird vielmehr zuerst von Ernst Cohn-Wiener (1915a, S. 270: „Die Gestalt Wilhelms wirft sich so jäh herum, daß ein Kontrapost, sehr ähnlich dem von Michelangelos David, entsteht“) gebraucht.

Erwin Panofsky (1924, S. 134) verwendet den Vergleich mit Michelangelo ein Jahr vor Pinders Veröffentlichung zur Charakterisierung eines anderen deutschen Bildhauers des 13. Jahrhunderts, des *Georgenchormeisters* im Bamberger Dom; dessen bildhauerische Entwicklung sei „(...) *vergleichbar der Entwicklung innerhalb der Deckenfresken Michelangelos, vom immer gewaltiger sich steigernden Willen einer einzigen großen Künstlerpersönlichkeit bestimmt*.“; siehe Kap. X. 1 (*Bildhauer im Bamberger Dom*) und Fußnote 829).

Hans Jantzen vergleicht wiederholt in seinem Buch *Deutsche Bildhauer des dreizehnten Jahrhunderts* (Leipzig 1925) deutsche Skulpturen mit Arbeiten Michelangelos (vgl. a.a.O., S. 27, 43, 76, 86, 133, 232 u. 234).

Bildungsweg sich hineinzuverensen bildete für Pinder den Schlüssel zum Verständnis der Bildwerke und der ganzen Konzeption des Westchors.⁹³⁷

Im Zentrum von Pinders Untersuchung stand - nicht anders als bei Panofsky und Jantzen - die *Meisterfrage*. Ausgehend von der zunächst dominierenden Einheitlichkeit der *Atmosphäre* des Stifterzyklus mache jeder Betrachter - so Pinder - die Erfahrung, dass er immer mehr Unterschiede an den Figuren wahrnehme mit dem Ergebnis, „mehrere erfindende Köpfe (zu schweigen von der im Mittelalter selbstverständlichen Mitarbeit verschiedener Hände)“, anzunehmen. Dann aber gelange der Betrachter - unter dem „Eindruck der Atmosphäre“ - wieder zur Überzeugung an einen einzigen leitenden Bildhauer, „dessen riesenstarkes Ich auch die roheren und schwächeren Formen (die es zweifellos in Naumburg gibt) noch bestimmte.“⁹³⁸

Die Vorstellung, dass die *einheitliche Atmosphäre* des Stifterzyklus sich der *Einheit eines schöpferischen Geistes* verdanken müsse, ergänzte Pinder durch die pragmatische

Panofsky, der wie gesehen den Vergleich mit Michelangelo selbst gebraucht, kritisiert die Tendenz eines bestimmten Vergleichs bei Jantzen, wo dieser die Figuren des *Moses* von Michelangelo und des *Balsac* von Rodin gegen die *Elisabeth* (*Sibylle*) im Bamberger Dom (vgl. 1924, S. 133) *herabsetzt*: „Als einer der wenigen Sätze in Jantzens Buch, die man in einem kunsthistorischen Werke mit einem gewissen Bedauern liest, erscheint denn auch ein *Panegyricus* wie dieser *gegenüber dieser elementar erregten und doch so disziplinierten Gewalt der Formensprache* (scil. der *Sibylle*) *erscheint die Antike verklärt und still, der Moses Michelangelos künstlich und der Balzac Rodins ein bloßes Naturereignis.*“ (Panofsky 1926 (Rez.), S. 55, n.1.)

937 Pinders *Methode* beruht auf einem ersten Schritt *unmittelbarer Einfühlung*, die er zur unverzichtbaren Grundlage der Interpretation erklärt und die er im Falle von großer Kunst - wie beim Naumburger Stifterzyklus - als „*großes Erlebnis*“ beschreibt. Pinder gibt selbst an, dass es nur die „*Form*“ sei, die er beschreibt und analysiert - von einem Inhalt, der in dieser Form zum Ausdruck komme, ist bei Pinder nicht die Rede. (Vgl. Pinder 1925, S. 20.)

„Wir haben nichts als die Urkunde der Form; sie packt uns, sie verwirrt uns, wir winden uns unter ihrem Zugriffe und wollen durch das Problematische, das sich aufdrängt, nur immer wieder zur Klärung eines der größten Erlebnisse, das die Kunst des Abendlandes überhaupt zu bieten hat. Wir müssen also dem Auge folgen und erst einmal betrachten, was da ist. Wir vertrauen uns zunächst der wirklichen Abfolge der Eindrücke an.“ (Ebd.)

Zu Pinder Untersuchungs- und Darstellungsmethode vgl. Larsson 1985, S. 177.

938 „Eines hat er an sich selbst und an nicht wenigen anderen in immer neuem Erlebnis beobachten können: Wer überhaupt über das Stadium der fraglosen Hinnahme des Ganzen hinausgelangt, muß von den erstaunlichen Unterschieden gepackt werden, die hier unter dem Schleier einer gemeinsamen Atmosphäre liegen. Der *Eindruck der Unterschiede* pflegt sich bis zur Auflösung der Einheitlichkeit eines persönlichen Stiles, bis zum Glauben an mehrere erfindende Köpfe (*zu schweigen von der im Mittelalter selbstverständlichen Mitarbeit verschiedener Hände*) zu steigern. Aber eben dann pflegt sich der *Eindruck der Atmosphäre* wieder zu verstärken und zuletzt in der Überzeugung zu münden: Was auch hier verschieden sei, dies alles ist so einzig gegenüber allem Übrigen, so gemeinsam einzig: Hier muß Einer gewesen sein, dessen *riesenstarkes Ich* auch die roheren und schwächeren Formen (die es zweifellos in Naumburg gibt) noch bestimmte.“ (Pinder 1925, S. 18f.; *Herv.*, G.S.)



Abb. 101. Die Lettnerreliefs (Südseite)
(Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 24 oben)

Überlegung, dass die Ausführung der Skulpturen nicht von einem Bildhauer bewältigt worden sein könne.⁹³⁹ Eine solche Vorstellung schloss Pinder aus und nahm stattdessen unterschiedliche Verhältnisse zwischen einem leitenden Meister und ausführenden Werkstattmitgliedern an, die eine breite Skala möglicher Zusammenarbeit umfasste, von der bloßen Delegation der Aufgabe an ein Mitglied der Werkstatt bis zur eigenhändigen Meißelung der Figuren.

Die Vorstellung vom Bildhauer-*Genie* umfasste bei Pinder somit von vornherein das Vorhandensein einer *Werkstatt*, doch machte deren Organisation für Pinder nicht den Hauptpunkt seines Untersuchungsinteresses aus. Dieses galt vielmehr der künstlerischen Entwicklung des führenden Meisters und der Frage, welche stilistischen und qualitativen Unterschiede sich noch in die Vorstellung seiner persönlichen Entwicklung einordnen ließen, und welche Unterschiede nur durch die Annahme eines weiteren Meisters begreifbar seien.⁹⁴⁰ Die *Meisterfrage* war für Pinder somit weniger die Frage des Verhältnisses von Haupt und ausführenden Kräften einer Werkstatt - ein solches Verhältnis war vielmehr von vornherein unterstellt -, sondern die Frage nach einer oder mehreren schöpferischen Personen, welche die

939 „Zunächst ist es von vorn herein nicht sehr wahrscheinlich, daß die reale Ausführung von 15 Statuen und sehr zahlreichen Relieffiguren einer Hand entstammt. Im Mittelalter zumal, bei der Genossenschaftlichkeit des Hüttenbetriebes, ist dieser Zweifel geboten. Von der Beschränkung der Meisterhand auf den maßgebenden Modellentwurf, ja nur auf die allgemeine Angabe, bis zur persönlichen vollkommenen Ausführung der Statue selbst läuft diese erste Reihe der Möglichkeiten. Daß sie hier mitspricht, wird niemand bestreiten.“ (Pinder 1925, S. 19.)

940 „Große Menschen zeigen zwar immer ihre Handschrift, aber sie sind nicht immer »der Gleiche«. Sie leisten sogar Verschiedenwertiges. Sobald aber noch eine längere Zeit angenommen werden muß (und auch dies ist hier selbstverständlich), so wirkt ihre »Entwicklung«, die Lebensgeschichte, das Schicksal ihrer Begabung und ihres Willens zur Form. Schließlich aber gibt es die geistige Vergewaltigung Schwächerer (...).“ (Ebd.)



Abb. 102. Die Lettnerreliefs (Nordseite)
(Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 24 unten)

Skulpturen im Westchor und am Westlettner konzipiert haben könnten. Und hier gelangte Pinder zur „Überzeugung, daß ein überragender Meister den Lettner und die Chorstatuen ersonnen hat, er glaubt, verschiedene Mitarbeiter zu sehen, vor allem aber: die ergreifend großartige Entwicklung eines Genies an einer zeitraubenden Gesamtaufgabe“, ⁹⁴¹ eine Aussage, mit der sich Pinder im Rahmen der Naumburg-Forschung zunächst den Vertretern der *Ein-Meister-These* zuordnete.

Der Naumburger Meister als Reliefbildhauer

Der persönliche Stil dieses Meisters ließ sich für Pinder bereits in den frühen Reliefarbeiten ablesen, welche dieser im Mainzer Dom am Westlettner geschaffen habe. Denn diese Reliefs zeigten seinen Stil schon fertig ausgebildet. Ähnlich wie die frühere Forschung beschrieb Pinder deren Charakteristika als ein *in zwei Schichten gereihtes Kompositionsprinzip* mit *räumlicher* Tiefe des Reliefs und einem *Reichtum an Überschneidungen* zwischen den *fast vollrund ausgearbeiteten Figuren* im Reliefraum. Pinder meinte darüber hinaus, dass die Reliefs in Mainz „eine Anwendung des Statuarischen auf die Gruppe“ darstellten. ⁹⁴²

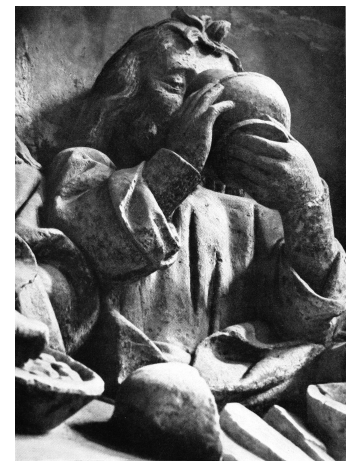


Abb. 103. Ein Jünger beim Abendmahl. (Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 31)

⁹⁴¹ Pinder 1925, S. 20.

⁹⁴² „Hier, wie in Naumburg, finden wir fast vollrund ausgearbeitete, stämmige Figuren von derber Wucht und dämonisch-dumpfer Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks, *in zwei Schichten gereiht* - ein Kompositionsprinzip, das in der Geschichte des Reliefs eine besondere Stellung hat. Es ist eine *Anwendung des Statuarischen auf die Gruppe*. Der *Reichtum der Überschneidungen zwischen Figuren*, deren jede einzelne nicht flach-projiziert, sondern mit dem Gefühl ihrer kubischen Ausrundung gegeben ist, erzeugt für moderne Augen geradezu den Eindruck des Malerisch-Räumlichen.“ (Pinder 1925, S. 21; *Herr.*, G.S.)

Nach Pinder brachte der aus Mainz kommende Bildhauer eine ausgebildete Fertigkeit als Reliefbildhauer mit nach Naumburg, und es erschien Pinder naheliegend, dass er diese Fähigkeit zunächst an der gleichen Aufgabe erprobte, also mit der Schaffung der Passionsreliefs am Westlettner begann. In dieser Annahme einer relativen Abfolge der Arbeiten in Naumburg stimmte Pinder mit Panofsky überein. Doch maß Pinder im Unterschied zu Panofsky den Arbeiten an den Passionsreliefs für die weitere Entwicklung des Bildhauers im Reliefstil keine Bedeutung mehr bei, denn Pinder ließ sie de facto als stilprägendes Element unbeachtet, während Panofsky eine wesentliche Umbildung des Reliefstils gegenüber den Mainzer Arbeiten festgestellt hatte und zu dem Ergebnis gekommen war, dass erst die Arbeiten an den Passionsszenen in Naumburg den Meister zu seinem fertig ausgebildeten Stil hätten gelangen lassen.⁹⁴³ Für Pinder erfolgte der entscheidende Entwicklungsschritt des Bildhauers in Naumburg beim Übergang vom Relief zum Schöpfer von Großskulpturen und d.h. mit den Arbeiten an den Stifterfiguren.⁹⁴⁴

943 Der entscheidende Unterschied zwischen Panofskys und Pinders Auffassung in der Charakterisierung des *Reliefstils* des *Naumburger Meisters* liegt darin, dass Pinder die *Zweischichtigkeit* als durchgehendes Kennzeichen sowohl der Reliefs in Mainz als auch in Naumburg ansieht, während Panofsky für die Naumburger Passionsreliefs eine *Aufhebung der Zweischichtigkeit* feststellt und selbst das Modell einer ‚*Dreischichtigkeit*‘ für nicht zutreffend hält, sondern eine völlige *Verschränkung* der Ebenen sieht (wobei freilich die *Ebenen* ideell vorausgesetzt bleiben). Siehe Kap. X. 1 (*Der Naumburger Hauptmeister (Lettnermeister)*) und das in Fußnote 843 gegebene Zitat Panofskys (1924, S. 150).

Jantzen hebt gegenüber Panofsky weniger den Unterschied der Naumburger von den Mainzer Reliefs hervor, als er *innerhalb der Naumburger Reliefs* eine grundlegende Entwicklung der Reliefhandschrift des Bildhauers im Fortgang von der *Pilatusszene* zur *Szene des Abendmahls* erkennt, welche die noch von der französischen Schulung geprägten Arbeiten in Mainz dann in Naumburg sukzessive auf eine neuen Stufe des Reliefs heben. (Siehe Kap. X. 2 (*Die Westlettnerreliefs*)).

944 Dieses Entwicklungsschema Pinders mit einer bereits fertigen Ausbildung des Meisters als Reliefbildhauer am Mainzer Westlettner und einer stilistischen und künstlerischen Weiterbildung in Naumburg erst mit Inangriffnahme der Arbeiten an den Großstatuen wird von Pinder selbst durch Andeutungen und Hypothesen von einem *ersten Bamberg-Aufenthalt des Bildhauers* nach seiner Tätigkeit in Mainz und vor Naumburg (vgl. Pinder 1925, S. 24) in Frage gestellt. Dieser *hypothetische Bamberg-Aufenthalt* bleibt jedoch für Pinders Analyse der stilistischen Entwicklung des Bildhauers absolut folgenlos.. Pinders *Neigung zu konsequenzloser Spekulation* zeigt sich in dieser *Hypothese eines ersten Bamberg-Aufenthaltes* besonders deutlich, denn er nennt kein einziges Element der Beeinflussung oder Umbildung des (nach seiner *eigenen* [!] Auffassung) durch die Mainzer Arbeiten schon festliegenden Reliefstils durch diesen *ersten Bamberg-Aufenthalt* des Bildhauers, welche die weitere Ausbildung von dessen Stil als Schöpfer von Großstatuen im Stifterchor von Naumburg beeinflusst haben könnte.

Entscheidend ist für Pinder am Ende der Übergang des *Relief-Bildhauers* zum Bildhauer von *Großstatuen*.



Abb. 104. Sizzo
(Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 81)

Die Übergangsfigur des Sizzo und die ‚Lettner-Gruppe‘

Ausgehend von der These, dass der Reliefstil des Naumburger Bildhauers bereits bei dessen Ankunft in Naumburg fertig ausgebildet vorlag, erschien die anfänglich von Pinder festgesetzte relative Abfolge der Arbeiten von Westlettnerreliefs und Stifterfiguren nicht mehr zwingend oder vielmehr gleichgültig zu sein. Ob nun der Übergang des Reliefbildhauers zum Statuariker erst nach Fertigstellung der Arbeiten an den Passionsreliefs oder gleich zu Beginn der Tätigkeit des Bildhauers in Naumburg erfolgt war, konnte am grundlegenden Charakter des Übergangs selbst nichts ändern. Hier suchte Pinder nach einem Bindeglied unter den Figuren im Westchor, welche den Übergang des Bildhauers von der kleinen zur großen Figur bezeichnen konnte und fand sie in der Figur des Sizzo.⁹⁴⁵

Während Jantzen und Panofsky die Figur des Sizzo als Gehilfenarbeit ansahen (unter diesem Blickwinkel ordnete sie Panofsky *cum grano salis* dem Stil des *Wilhelm-Meisters*, Jantzen dem des *Hauptmeisters* zu)⁹⁴⁶, betrachtete sie Pinder unter dem Gesichtspunkt einer individuellen Entwicklung des Bildhauers und erkannte in ihr eine Figur, die ein bisher ausschließlich im Relief geübter Meister als Erstlingsversuch in der Großfigur zu leisten imstande gewesen sei, dessen weitere Ausbildung dann sukzessive zu den übrigen Figuren geführt habe.

Im unmittelbaren Vergleich mit der daneben stehenden Figur des Wilhelm betonte Pinder die unterschiedliche Fertigkeit und die stilistische Kluft im Standmotiv und der Körpertorsion (Wilhelm scheine gegenüber Sizzo beinahe zu schweben). An der

„Am besten ist es vielleicht, alles Statuarische im ganzen zu überprüfen und zu sehen, wie es sich zu den Reliefs verhält. (...)so haben wir es ja bisher jedenfalls mit einem *Spezialisten des Reliefs* zu tun gehabt, im besonderen mit einem Spezialisten für Lettner, in Mainz wie in Naumburg (...). Ist vielleicht dieses das *Grundproblem*: Wie entfaltet sich ein *Dramatiker der plastischen Erzählung in kleinem Maßstabe* vor der ihm *neuen Aufgabe der Großfigur*?“ (Pinder 1925, S. 30f.; Herv., G.S.)“

945 „Den Lettner hätte man etwa immer schon während des Baues beginnen, die Reliefs »avant la pose« schaffen können - nichts ist sicher als die Wahrscheinlichkeit einer längeren Zeitdauer. *Keine* bestimmte Abfolge ist von vornherein zu erschließen, *alles* ist innerhalb des Ganzen möglich, nichts als das Auge kann uns führen. Finden wir hier die Vorstufe des Reliefmeisters oder seine spätere Entwicklung oder beides? Finden wir ihn überhaupt selbst? Die den Lettnerreliefs nächste Figur steht, so scheint mir, im Chorscheitel: Sizzo von Kefernburg.“ (Pinder 1925, S. 32.)

946 Vgl. Panofsky 1924, S. 154 und Jantzen 1925, S. 244/46.

Figur des Sizzo, welche in den Passionsreliefs ihr unmittelbares Pendant in der Figur des Hauptmanns der Szene der Gefangennahme Christi finde, ließen sich die Schwierigkeiten ablesen, die der Reliefbildhauer mit der ersten Großfigur gehabt habe, was zunächst zu einem Abfall in der Qualität seiner Arbeit habe führen müssen.⁹⁴⁷ Die noch mangelnd ausgebildete Fähigkeit in der Meißelung der Standfigur zeige sich konkret darin, dass der Bildhauer als Erbteil seines *Lettnerstils* einen *Überschuss an Dramatik* in die Physiognomie dieser Figur gelegt habe.⁹⁴⁸

Auf der Suche nach weiteren Figuren, die sich vom Stil des Lettners und den Anfängen eines nur im Relief geübten

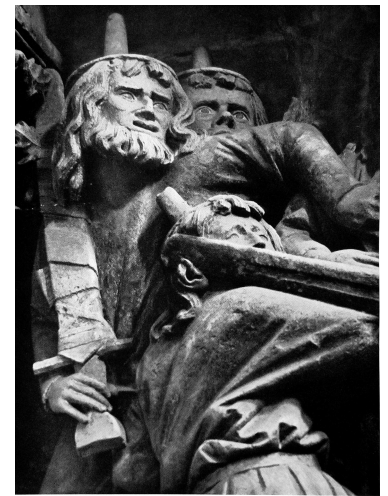


Abb. 105. Malchus und der Häscher
(Die Gefangennahme)
(Ans: Pinder/Hege 1925, Tafel 33)

947 „Daß wir nach Unterschieden fragen dürfen, wird auch dem Anfänger die Gegenüberstellung mit dem Nachbarn Wilhelm von Camburg (Taf. 83 und 84) mühelos klarmachen. Es bedarf nur geringer Übung im Sehen, einer ersten kritischen Erhebung über die Unterwerfung unter den Gesamteindruck, um den ungeheuren Abstand zu erkennen. Wilhelm von Camburg ist eine tief lyrische Figur, mit einer fast pflanzenhaften Schmiegsamkeit im Bogen heraufentwickelt, der Kopf wie eine Blüte zur Seite geneigt, im ganzen ein kompliziertes Motiv höchst einheitlich durchempfunden. Gewiß, die Hände scheinen denen Sizzos nicht ganz fern, und ein feineres Einfühlen wird auch hier eine allgemeine Verbindung mit dem Lettner aufspüren. Sizzo aber ist wie von jenem her unmittelbar geholt, vergrößert - und vergrößert. Man darf nämlich nicht glauben, daß es so ohne weiteres möglich ist, den gleichen Lebensgrad, ja, die gleiche Qualität zu behalten, wenn etwa jemand - das ist zunächst nur eine bewußte Annahme, eine Hilfskonstruktion - in kleinen Figuren zu denken, kleine Figuren als Träger einer Bewegung, einer Handlung, einer Stimmung und Stimme in der Gruppe zu bilden gewohnt ist, nun aber zum ersten Male eine lebensgroße Statue schaffen soll, die in sich selbst ponderiert. (...). Als Ganzes nicht nur schwer, sondern geradezu schwerfällig, ohne rhythmisches Standmotiv, die Füße beinahe hängend -, während der Camburg nebenan die raffinierte Sicherheit eines im Standmotiv sehr Geübten verrät, ja eines, der mit dem Stehen schon nicht mehr zufrieden, der auf ein feines Schweben gesonnen ist.“ (Pinder 1925, S. 32f.)

Anders als Pinder berücksichtigt Panofsky den Gesichtspunkt der Schwierigkeit einer Erstlingsfigur nicht, wenn er einen *in der Qualität* nahtlosen Übergang von den meisterhaften Reliefs des Westlettners zu den meisterhaften Hauptwerken des Ekkehard, der Uta und der Gepa im Westchor annimmt. - Vgl. Panofsky 1924, S. 151f. und Kap. X. 1 (*Der Naumburger Hauptmeister* (*Lettnermeister*)).

948 An diesem Punkt seiner Überlegungen erwägt Pinder die Möglichkeit, dass der Übergang des Bildhauers vom Bildner des Reliefs zum Statuenbildner bereits bei seiner Ankunft aus Mainz stattgefunden habe, dass nicht der Bildhauer des *Naumburger*, sondern des *Mainzer* Westlettners mit der Figur des Sizzo seine erste Skulptur im Naumburger Westchor gemeißelt habe, woran sich dann erst die Arbeit an den Passionsreliefs angeschlossen hätte. Gleichzeitig - wie um die Sache noch weiter zu komplizieren - lässt Pinder die Möglichkeit offen, dass der Bildhauer noch andere Stifterfiguren gemeißelt haben könnte, bevor er, der Meister des Sizzo und damit der *Naumburger Meister*, die Arbeit an den Passionsreliefs aufnahm. (Vgl. Pinder 1925, S. 33.)

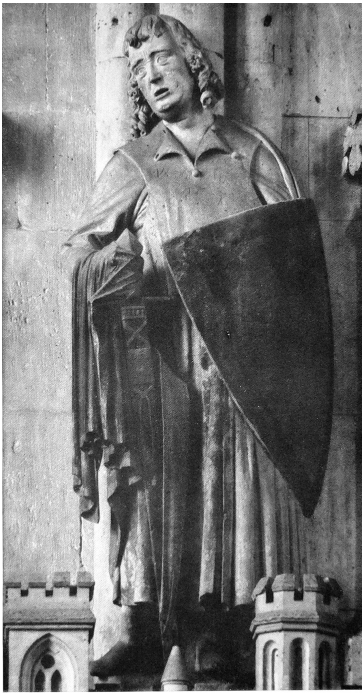


Abb. 106. Dietrich. (Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 60)

Bildhauers ableiten ließen, griff Pinder die Figur des Hermann heraus, die zwar mit der Reglindis thematisch zu einem Paar verbunden sei, doch von dieser durch ein entgegenstehendes *Proportionsideal* getrennt werde.⁹⁴⁹ Hermann leitete schließlich zur Figur des Dietrich hinüber. Pinder entwarf das Porträt eines Bildhauers, der bei den ersten drei Stifterfiguren noch Unsicherheiten erkennen ließ, der sich aber der Aufgabe, statuarische Figuren zu schaffen, von Figur zu Figur mehr gewachsen zeigte und in der Reihe Sizzo, Hermann und Dietrich eine Figurenfolge schuf, die eine innere Konsequenz und in der letzten Figur des Dietrich eine Synthese der beiden ersten Figuren darstellte.⁹⁵⁰ In dieser Schlussfigur der ersten Gruppe sah Pinder ferner einen deutlichen Hinweis darauf, dass der Meister der Westlettnerreliefs tatsächlich als Schöpfer dieser ersten drei Figuren des Stifterzyklus gelten könne, denn die Physiognomie des Dietrich sei unverkennbar die des Pilatus der Passionsszene, und so müsse als Bildhauer für beide Figuren der *Lettnermeister* angenommen werden.⁹⁵¹

Die ‚klassische Gruppe‘

Die Sukzession Sizzo, Hermann und Dietrich setzte sich nach Pinder fort in einer *klassischen Gruppe* mit Ekkehard, Uta und Gepa, zu denen die Figur des Dietrich als Bindeglied organisch überleite. Diese *klassische Gruppe* verkörperte für Pinder das

949 „Man sieht zunächst, daß die gemeinsame Versetzung im Block auf keinen Fall Gleichzeitigkeit der Ausführung beweisen kann. Das Paar gegenüber [*sc. Ekkehard und Uta*], das ist wirklich zusammen empfunden, im Stil wie im äußeren Format. Hermann und Reglindis passen in beidem nicht zusammen. Nicht einmal im äußeren Format: die Frau ist zu groß. Das ist keine Ungeschicklichkeit, das ist die Wirkung eines späteren Proportionsideals.“ (Pinder 1925, S. 34.)

950 „*Sizzo*: das noch ungelöste Beisammensein disparater Elemente, die Hilflosigkeit der Figur wie die Überbetontheit des Gesichtsausdrucks am stärksten. *Hermann*: der Ausgleich durch Zurückstimmung des Mimischen, der Versuch leiser Bewegtheit auch im Körper. *Dietrich*: die höhere Synthese, einheitlich wie Hermann, mimisch stark wie Sizzo, und beiden als Gesamtleistung entschieden überlegen.“ (Pinder 1925, S. 35.)

951 „(...) niemand kann leugnen, daß dieser Kopf aus dem Lettner unmittelbar herübergenommen ist. Es ist der Pilatus, der nur etwas um- und zurückgestimmte Pilatus, und nun möchte sich doch schon der Glaube festigen (das alles ist Hypothese und kann vielleicht widerlegt werden, aber es ist wohl wenigstens eine logische): Wir haben hier den *Lettnermeister* selbst, wir haben ihn werden sehen an seiner Aufgabe. Wie das geschah, wird sich nur ein wirklicher Künstler vorstellen können, der es kennt, wenn in ihm »ein Knoten reißt.«“ (Ebd.)

künstlerische Ziel des Bildhauers, seinen eigentümlichen Stil, den Pinder als *Massenstil* bezeichnete, insofern dessen Charakteristikum in einer *majestätischen Massenbeherrschung* bestehe.⁹⁵² Diese *klassische Gruppe* - es waren exakt dieselben Figuren, die auch Panofsky dem *Hauptmeister* zuschrieb⁹⁵³ - sei von einem Ausgleich von Monumentalität und Lebendigkeit bestimmt. Die Figur der Gepa, welche diese *klassische Gruppe* abschließe, zeige die Merkmale der Gewandfigur dieser Gruppe in vollkommener Ausprägung mit dem charakteristischen Gegensatz von großzügigen Vertikalbahnen mit *drei großen Steinrohren* von Falten links - „ein mächtiges Standmotiv des Gewandes“ und unruhigerer Faltenführung rechts, „eine ganz ‚regellose‘ Folge blitzhaft eingehauener Mulden“, ⁹⁵⁴ eine Beschreibung, wie sie ähnlich schon Wilhelm Bode für diese Figur gegeben hatte.⁹⁵⁵



Abb. 107. Gepa.
(Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 65)

Ein Bamberg-Besuch und die ‚lyrische Gruppe‘

Ähnlich wie bei Panofsky erfuhr Pinders Versuch, im Anschluss an die *klassische Gruppe* die Entwicklungsreihe der Stifterfiguren anhand der zuvor gegebenen Merkmale fortzuschreiben, einen ‚Bruch‘, weil ihm von der *klassischen* Figur der Gepa kein Übergang zu einer anderen Figur des Zyklus erkennbar schien.

952 „Zunächst zu Ekkehard, Uta und Gepa. Man würde sie dem Meister des Sizzo nicht zutrauen - nach Hermann und Dietrich wird man glauben, daß sie gleichsam auf ihn warteten. Es ist, als ob man hier an der Stelle des sichersten Flusses, der ungestörtesten Ausführungen angelangt sei. Diese Gruppe ist auch räumlich eng zusammengehalten. Ihr großes Merkmal ist die *majestätische Massenbeherrschung*. Hier steht alles in *ruhiger Proportion*, hier ist die *vollendete Monumentalität* gefunden - und doch zugleich das Erstaunlichste an Menschenlebendigkeit.“ - Pinder 1925, 36

953 Vgl. Panofsky (1924, S. 153: „Unzweifelhafte Arbeiten des ‚Hauptmeisters‘ (als welchen wir den Meister der Lettnerreliefs bezeichnen dürfen) sind die Figuren des Ekkehard, der Uta und der Gepa (...)“ - Siehe Kap. X. 1 (*Der Naumburger Hauptmeister (Lettnermeister)*)).

954 Pinder 1925, S. 38.

955 Vgl. Bode 1886, S. 56 (Kap. I. 1 (*Die Stifterfiguren*)).

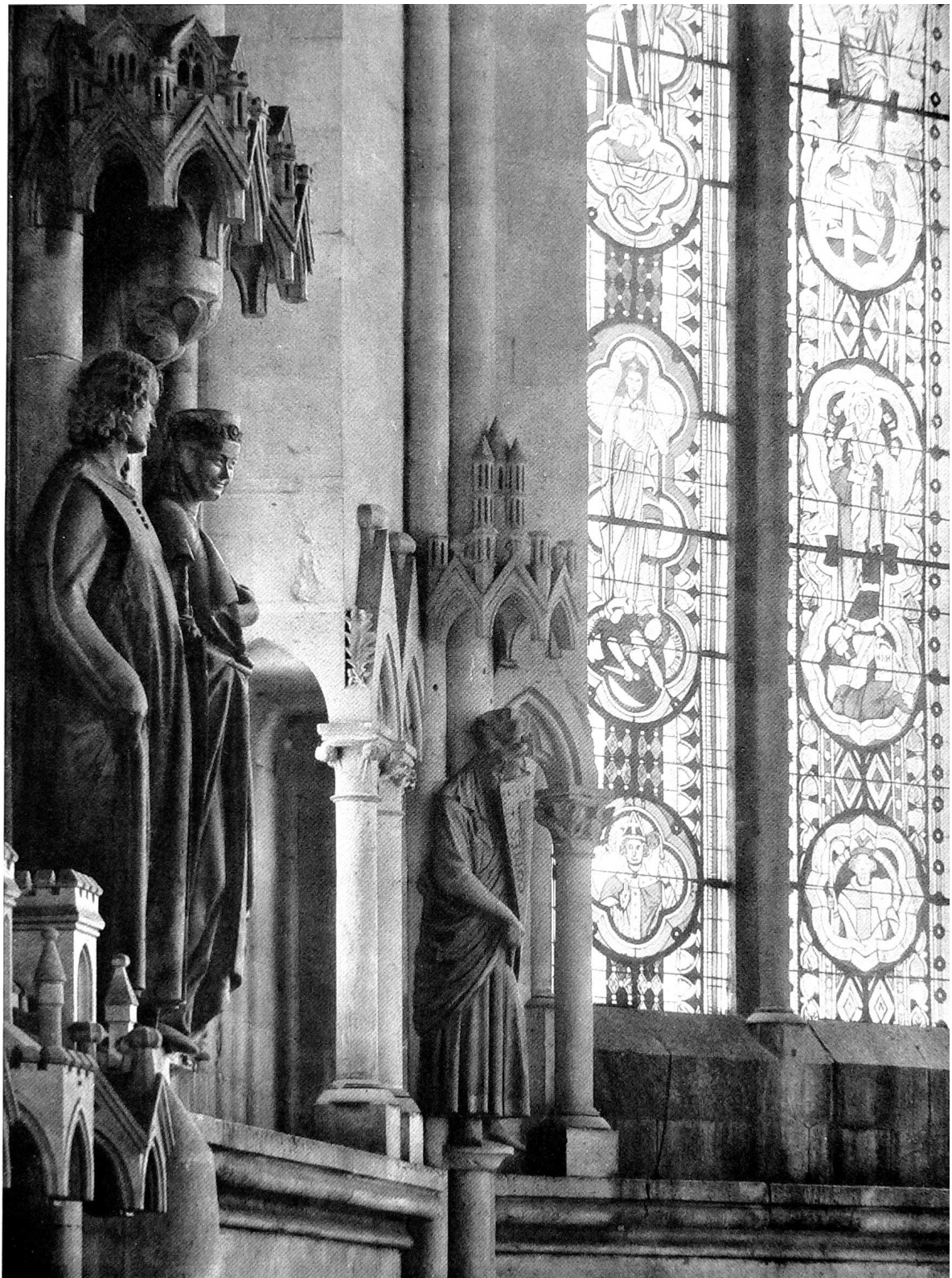


Abb. 108. Ein Stück des Laufgangs mit Hermann-Reglindis und Thietmar. (Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 57)



Abb. 109. Ein Stück des Laufgangs mit Ekkehard-Uta und Timo. (Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 58)

Um aber dennoch einen Übergang zu einer anderen Figur motivieren zu können, griff Pinder zu einer Annahme, die er (wie er selber freimütig einräumte) durch keine historische Nachricht zu stützen vermochte. Er nahm in dieser Phase der Arbeiten am Stifterzyklus einen Bamberg-Besuch des Naumburger Meisters an - es war bereits der zweite hypothetische Besuch des Bildhauers in der benachbarten Bischofsstadt - ⁹⁵⁶, dessen Reflex Pinder in der Figur der Maria der Kreuzigungsgruppe mit ihren Faltenkaskaden zu erkennen glaubte, in welcher der *Massenstil* des Naumburger Meisters, auf dessen Ausbildung die Entwicklung der Figuren bis zur Gepa konsequent hinauslief, unterbrochen und durch ein anderes, von Pinder als bereits *überwunden* bezeichnetes Stilidiom ersetzt worden sei. ⁹⁵⁷

Pinder führte die Maria der Kreuzigungsgruppe, die dem ganz anderen thematischen Zusammenhang des Westlettners angehört, an dieser Stelle nur ein, um zur Figur der Gerburg überleiten zu können. In dieser Figur würden sich verschiedene *Stilstrahlen* treffen. Im Aufbau zeige sie noch - wenn auch weniger ausgeprägt - gewisse Ähnlichkeiten mit der *klassischen Gruppe*, so vor allem die kontrastierende Gewandbehandlung - auf der einen Seite eine betonte Steilfalte, auf der anderen Seite eine bewegtere Faltenführung -, die jedoch in einen Gesamtschwung übergehe, den Pinder als ein Kennzeichen einer *lyrischen Gruppe* ansah. ⁹⁵⁸

Mit Beschreibung der Maria als einer ‚Vermittlungsfigur‘ zur Rezeption eines Bamberger Stileinflusses änderte sich der Erklärungsansatz Pinders für die Beurteilung des Figurenzyklus grundlegend. Pinder gab seine zuvor streng

⁹⁵⁶ Zum *ersten* hypothetischen *Bamberg-Besuch* des Naumburger Meisters vgl. Pinder 1925, S. 24 und Fußnote 944.

⁹⁵⁷ „Eine Möglichkeit, die sich ihm aufdrängt ist die, daß der Meister noch einmal nach *Bamberg* gegangen ist, das er vielleicht von sich aus kannte, das ja aber dem gesamten Westchor, dem er diente, durch die Türme schon nach außen den Stempel engster Beziehung aufgeprägt. Wann? Das wird nicht leicht zu sagen sein. (...). Es wäre immerhin sehr wohl denkbar, daß dadurch die merkwürdige Ähnlichkeit der beiden Marien sich erklärt. Es gibt keine Stelle in Naumburg, wo der in der Uta-Gruppe *überwundene vielfältelige Stil der vorigen Generation* noch einmal so deutlich würde. Das Aufplätschern der Falten auf den Sockel ist bis in Einzelheiten ähnlich-, aber noch viel mehr: die ganze Art, den Kopf aus dem Manteltuche herauszuholen, die Figur an der Büste gleichsam aufzublättern, ist in Bamberg wie in Naumburg gleich.“ (Pinder 1925, S. 38f., *Herv.*, G.S.)

⁹⁵⁸ Pinder 1925, S. 40.

Auch Panofsky (1924, S. 154) zögert - wie gesehen - die Figur der Gerburg zusammen mit anderen Stifterfiguren in eine bestimmte Gruppe oder Entwicklungsreihe einzuordnen, während Jantzen (1925, S. 252) sich mit der Einordnung dieser Figur sozusagen leichter tut, indem er sie ‚geschlechtsspezifisch‘ in eine separat betrachtete Reihe von Frauenfiguren steckt, die er alle dem Hauptmeister zuweist. Pinder wie Panofsky erkennen in dieser Figur Stilanleihen der anderen von ihnen definierten Figuren-Gruppen und betrachten sie als eine Stilsynthese von hoher Qualität.

immanente Entwicklungsvorstellung auf, nach welcher der Bildhauer Schritt um Schritt, Figur für Figur seinen Stil an den Großfiguren ausgebildet habe, und räumte äußeren Einflüssen, die sich als Merkmale an den Figuren zeigten, eine entscheidendere Bedeutung bei. Daneben machte er an den späteren Figuren des Zyklus eine Stiltendenz fest, welche auf die Skulptur des 14. Jahrhunderts allgemein vorausverweisen würde, ein Gedanke, der speziell für die Naumburger Kreuzigungsgruppe früher schon von Wilhelm Bode ausgesprochen worden war.⁹⁵⁹

Ein Bildhauer aus Reims

Diese auf das 14. Jahrhundert vorausweisende Stilströmung zeige sich auch in der Figur des Wilhelm von Kamburg, der zentralen Figur der *lyrischen Gruppe*. In Pinders erneuter Betrachtung dieser schon zu Beginn seiner Untersuchung vergleichend (mit Sizzo) erwähnten Figur spielte jetzt ein anderer Einfluss die entscheidende Rolle. Von der allgemeinen Voraussetzung ausgehend, dass sich überhaupt Arbeiten deutscher Steinmetzen an den französischen Kathedralen erhalten haben mussten, bestimmte Pinder eine Königsfigur „an der Nordfront der Kathedrale zu Reims“ als frühes Werk desjenigen Meisters, der in Naumburg den Wilhelm von Kamburg geschaffen habe. Da sich hierüber (wie auch sonst zu den Bildhauerarbeiten des 13. Jahrhunderts) keine schriftlichen Dokumente erhalten hatten, konnte für Pinder nur das Monument selbst einen Hinweis geben. Und hier sei es das *Sentiment* der Reimser Figur, eine „eigentümliche Flachheit der Augen, die Breite der Kinnbacken, der träumerische Ausdruck“, was nach Pinder nicht nur *deutsch wirkt*, sondern „wie die unmittelbare Vorform des Wilhelm von Camburg“

959 Vgl. Bode 1886, S. 58f.

In Pinders Darlegung ‚bricht‘ sozusagen ein heraufkommender neuer Zeitstil (*14. Jahrhundert*) eine immanente Entwicklung der Naumburger Skulptur, welche zuvor von der Figur des Sizzo konsequent bis zum Höhepunkt des Naumburger *Massenstils* in der Figur der Gepa führte. Pinders Argumentation ist allerdings nicht frei von Widersprüchen:

„Die Schwierigkeit, die offen zugestanden werden muß, liegt darin, daß die *Maria wie ein Rückfall* erscheint, wenn man die Uta-Gruppe ihr vorangehend denkt (und diese scheint sich doch von Dietrich aus an die der ‚Lettner‘-Statuen anzuschließen. Gleichzeitig ist aber in der Gerburg vieles von der Maria; der Camburger aber - und doch auch wohl Gerburg schon - ist Zeugnis einer Entwicklung, hinter der man schon ganz leise die künftige Zerbiegung der Gestalt durch das *14. Jahrhundert* ahnen kann.“ (Pinder 1925, S. 40; *Herv.*, G.S.)

Indem Pinder die *Gerburg* durch *Maria* beeinflusst sieht und diesen Einfluss als „*Rückfall*“ erscheinen lässt, gleichzeitig aber mit dem *Wilhelm* zusammenstellt, der ins „*14. Jahrhundert*“ vorausverweise, scheinen sich in dieser direkt oder indirekt von der *Maria* beeinflussten Gruppe rückwärts und vorwärts weisende Stiltendenzen in widersprüchlicher Weise zu verbinden.



ABB. 15. EIN KÖNIG AN DER NORDFRONT DER KATHEDRALE
ZU REIMS

Abb. 110

Ein König an der Nordfront der Kathedrale
zu Reims
(Aus: Pinder/Hege, Abb. 15)

im Naumburger Stifterchor.⁹⁶⁰

Nachdem Pinder zuvor den stilistischen Neuansatz der *lyrischen Gruppe* (Gerburg, Wilhelm, Timo) gegenüber der *klassischen Gruppe* (Ekkehard, Uta, Gepa) durch einen Bamberg-Besuch des *Naumburger Meisters* erklärt hatte, brachte er bei Besprechung der zentralen Figur der *lyrischen Gruppe*, des Wilhelm, eine ‚Einfluss-Variante‘ ins Spiel, die seine ganze Konstruktion mit dem Bamberg-Besuch des Meisters in Frage stellte, ja eigentlich über den Haufen warf: denn der Bildhauer, der den Wilhelm von Kamburg geschaffen hatte, war jetzt direkt aus Reims gekommen, wo er in einer Königsfigur an der Nordfront der Kathedrale die Vorform des Naumburger Wilhelm gemeißelt hatte.

Ohne sich weiter über den gerade noch dargelegten hypothetischen Bamberg-Besuch des Bildhauers auszulassen, stellte Pinder Spekulationen zur Hypothese eines möglichen zweiten Meisters an und mutmaßte, es könne sich um dessen früheren Weggefährten - Pinder dachte sogar an die Möglichkeit eines leiblichen Bruders des *Naumburger Meisters* - aus gemeinsamen Reimser Tagen handeln, der nach Naumburg gekommen sei, um die Figur des Wilhelm (und damit auch die übrigen Figuren der *lyrischen Gruppe*) zu meißen.⁹⁶¹

960 „Erinnern wir uns noch einmal, daß wir deutsche Werke auch in der erhaltenen Kathedralplastik Frankreichs voraussetzen müssen. Da wir auch hier nicht Dokumente, nur Monumente haben, wird das Gebiet immer etwas unsicher sein, und verschiedene Temperamente werden verschiedene Schlüsse ziehen. Der Abstand der Kunstforschung von der exakten Wissenschaft wird hier besonders gefährlich. Dies vorausgesagt, scheint mir unter den mannigfachen deutschen Anklängen, die Reims bietet, und die von manchen Beobachtern sehr weitgehend vernommen werden, eine Figur genannt werden zu dürfen, die wirklich als völlig unfranzösisch herausfällt: der jugendliche König unserer Abbildung (.....). Der hier abgebildete Kopf ist, wenn wir ihn nicht als Formleistung, sondern als die Aussage über einen Lebendigen betrachten würden, weniger ‚geistreich‘, zugleich als Form weniger antikisch als die meisten französischen - und auch weniger typisch. Es ist etwas Junges und Fremdes, es ist vor allem ein im Echtfrauzösischen geradezu verbotenes Sentiment darin. Die eigentümliche Flachheit der Augen, die Breite der Kinnbacken, der träumerische Ausdruck, das alles wirkt deutsch - und vor allem: es wirkt wie die unmittelbare Vorform des Wilhelm von Camburg. (.....) Der Verfasser kommt von der Überzeugung nicht los, daß wir in dieser Reimser Figur ein deutsches Werk anerkennen sollten und zugleich die Vorform der Naumburger Statue.“ (Pinder 1925, S. 42f.)

961 „(...) wie sollte man einen abermaligen tätigen Besuch in Reims mitten in der Riesenaufgabe für ein ganzes Leben unterbringen, die doch das Naumburger Gesamtwerk bedeutet? (...). Auffallend bleibt, daß, wenn wir Wilhelm (und durch ihn Timo) von

Die „späte Gruppe“

In einer letzten Gruppe, die Pinder mit einer Verlegenheitsbezeichnung die *späte Gruppe* nannte, behandelte er noch diejenigen Figuren, welche „ganz offenkundig des Hauptmeisters wie des vielleicht zu denkenden, dann sicher ebenfalls sehr bedeutenden zweiten Meisters unwürdig sind“, und rechnete hierzu die Figur der Reglindis, die er - mit ganz ähnlicher Begründung wie Panofsky - auf einen in Magdeburg geschulten Bildhauer zurückführte.⁹⁶² Ferner rechnete Pinder den *Ditmarus comes occisus* im Chorpolygon und die ohne ihren originalen Kopf überlieferte Figur des Konrad im Chorquadratum zu dieser Rest-Gruppe.

Die *späte Gruppe* - Pinder nahm an, dass sie der *große Hauptmeister* „nicht mehr selbst gesehen hat“ - sah Pinder durch eine „Verdickung des plastischen Gefühls“ charakterisiert.⁹⁶³ In der Zusammensetzung dieser *späten Gruppe* ergab sich allerdings der Widerspruch, dass sich deren späte Entstehung einerseits an dem genannten stilistischen Befund ablesen lassen („Verdickung des plastischen Gefühls“), andererseits aus der Tatsache ergeben sollte, dass Dietmar noch nicht im Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 - der *literarischen Vorform* des Stifterzyklus⁹⁶⁴ - angeführt worden war. Konrad und Reglindis aber waren im Spendenaufruf an prominenter Stelle genannt und gehörten trotzdem zu Pinders *später Gruppe*, während Timo, der *nicht* im Spendenaufruf genannt war (was eine späte Entstehung dieser Figur zwingend machte) nach Pinder zur früheren *lyrischen Gruppe* gehörte.⁹⁶⁵

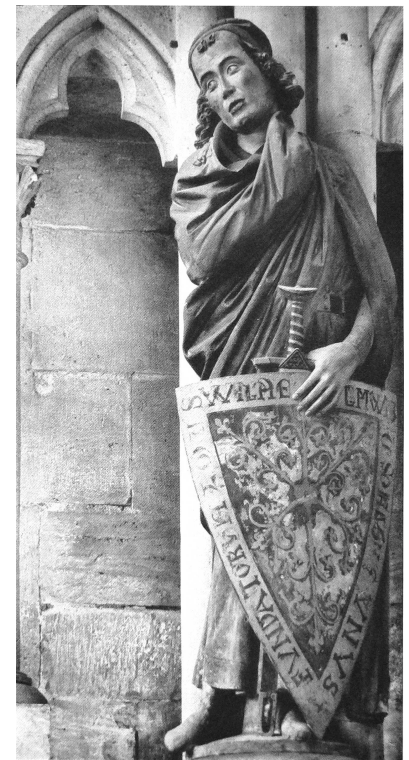


Abb. 111. Wilhelm.
(Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 84)

Gerburg und Maria trennen, wir eine Gruppe zerreißen, bei der überall in irgendeinem auch nur weitesten Zusammenhange Bamberg oder Reims genannt werden mußte. Aber in jedem Falle ist ja klar: Wäre auch ein anderes Individuum hier tätig gewesen, nicht ausarbeitend nur, sondern miterfindend, es wäre ja immer etwas wie ein Bruder - vielleicht ein leiblicher, wie bei den van Eycks -, sicher ein jüngerer geistiger Bruder des Naumburgers, und man würde sich schon vor der Naumburger Zusammenarbeit - in der französischen Lehrzeit - eine Bekanntschaft denken müssen. Was hier rätselvoll und ungelöst ist, soll jedenfalls frei gesagt werden.“ (Pinder 1925, S. 43.)

⁹⁶² Vgl. Pinder 1925, S. 43f. und Panofsky 1924, S. 154f. - Als gemeinsame Quelle für Panofskys und Pinders Annahme einer *Magdeburger* Prägung der *Reglindis* können die (zu diesem Zeitpunkt noch nicht veröffentlichten) Forschungen Hermann Giesaus gelten, den Panofsky (ebd.) in diesem Zusammenhang auch ausdrücklich erwähnt.

⁹⁶³ Pinder 1925, S. 44.

⁹⁶⁴ Pinder 1925, S. 47.

⁹⁶⁵ Vgl. Pinder 1925, S. 44f.

Genie und Vorbild im Werk des Naumburger Meisters

Wenn in der Naumburg-Forschung von Vorbildern und Einflüssen im Werk des Bildhauers im Naumburger Dom oder von seinen Lehr- und Wanderjahren die Rede ist, so ist damit seit den Publikationen von Georg Dehio, Karl Franck-Oberaspach und Adolph Goldschmidt gegen Ende des 19. Jahrhunderts das französische Element in dessen Werk gemeint,⁹⁶⁶ wofür beispielhaft Hermann Giesaus vor dem 1. Weltkrieg verfasster Aufsatz im *Dritten Bericht des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* steht, in dem die Erforschung der *Lehrjahre* des Bildhauers an den Bauhütten von Reims und Amiens zum Programm der deutschen Kunstgeschichtsschreibung erhoben wurde.⁹⁶⁷ Während Panofsky in seiner Abhandlung zu den Naumburger Bildwerken die französischen Einflüsse selbst nicht untersuchte und sich in diesem Punkt mit einem Kurzreferat aus der Forschung und dem Hinweis begnügte, die Naumburger Stifterfiguren stellten eine Verbindung der sächsischen Stiftertumba mit der französischen Säulenstatue dar,⁹⁶⁸ zeigte die Abhandlung Hans Jantzens zum ersten Mal anhand bestimmter Gewandformen die Zusammenhänge der Figuren im Naumburger Dom zur Reimser und Amienser Kathedralskulptur konkret auf, freilich ohne bestimmte Statuen als Vorbilder für die Naumburger Stifterfiguren anzugeben.⁹⁶⁹

Pinder hat in einer zusammenfassenden „*Gesamthypothese*“ noch einmal die drei Stifterreihen (*Sizzo, Hermann, Dietrich - Ekkehard, Uta, Gepa, (Gerburg) - (Gerburg), Wilhelm, Timo*) im Naumburger Westchor aufgestellt - die vierte, „*späte*“ Reihe (*Reglindis, Dietmar, Konrad*) bleibt als heterogene Restgruppe eine Folge von Sonderfällen -, welche am Ende die Möglichkeit eines *zweiten* Meisters einräumt.

„Trotz der dunklen Strecken, die diese *Gesamthypothese* noch zeigt, scheint sich im großen doch Eines als logisch möglich ergeben zu haben. Es erscheint als eine aussichtsreiche Möglichkeit, die zweifellos vorhandenen inneren Unterschiede in diesem gewaltigen Komplex in ihrer wichtigsten Form als die ergreifende Entwicklung eines *Genies* zu erklären, das *als Relief- und Lettnerplastiker beginnt*, an Sizzo, Hermann, Dietrich aufsteigt zu der klassischen Gruppe der Gepa, Uta, Ekkehard und Gerburg, mit dieser letzteren aber zugleich anknüpft an eine *neue Berührung mit Bamberg*, die in der Maria (die zugleich Uta und Gerburg verwandt ist) sich am deutlichsten niedergeschlagen hat. Die Entwicklung der ‚lyrischen Gruppe‘ Timo-Wilhelm könnte durchaus in der gleichen *Atmosphäre jenes Übertrendenden*, dessen Werden hier erschiene, durch einen *geistesverwandten Zweiten* erfolgt sein, die Vervollständigung der Lettnerstatuen aber durch die Hand des Hauptmeisters (...).“ (Pinder 1925, S. 46f.)

966 Vgl. die in Fußnote 607 gemachten Anmerkungen und die dort gegebene Literatur.

967 Vgl. Giesau 1914, S. 34f. und Kap. VII. 1.

968 Vgl. Panofsky 1924, S. 151 und Kap. X. 1 (*Form und Bedeutung des Stifterzyklus*).

969 Vgl. Jantzen 1925, S. 222, 246 u. 248 sowie Kap. X. 2 (*Ein Reimser und ein Amienser Gewandstil als Voraussetzung für zwei Stilgruppen im Naumburger Stifterchor / Die Westlettnerreliefs*).



Abb. 112. Reglindis.
(Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 71)

Wenn Wilhelm Pinder nun in seiner im selben Jahr wie Jantzens Buch erschienenen Monographie zum Naumburger Dom von einem *Reiseweg* sprach, meinte er nicht den Weg zu den nordfranzösischen Kathedralen, sondern einen *innerdeutschen* Weg, durch den „auch die großen Künstler in Verbindung gestanden haben, die aus beiden Domen zu uns sprechen.“⁹⁷⁰

Die Forschung zu den französischen Voraussetzungen der Naumburger Skulptur verfolgte Pinder nur unter dem Blickwinkel, welche Konsequenzen und Hypothesen sich daraus für das innerdeutsche Verhältnis des Naumburger Bildhauers, vor allem zur Bamberger Werkstatt, ergeben konnten. Hierbei erwähnte er die in *wissenschaftlichen Kreisen bekannt(en)*, aber noch unveröffentlichten Untersuchungen Hermann Giesaus zu Amiens' Werken des Naumburger Bildhauers und knüpfte

daran die Frage, was der Bildhauer auf seinem *Rückweg* von Amiens über Mainz und vor Beginn der Arbeiten am Naumburger Westchor, d.h. zwischen der für 1239 angenommen Fertigstellung des Mainzer Westlettners und dem Naumburger Spendenaufruf von 1249 (in welchem Pinder den Startschuss für die Arbeiten am Westchor sah) getan habe, und spekulierte über einen Bamberg-Aufenthalt des Naumburger Meisters im Jahrzehnt zwischen 1239 und 1249.⁹⁷¹

⁹⁷⁰ Pinder 1925, S. 1.

In der Verbindung der beiden Bischofsstädte Bamberg und Naumburg will Pinder einen Schlüssel zum Verständnis der Naumburger Bildhauerkunst sehen, und diese wiederum soll Aufschluss geben über *das deutsche Wesen jener Zeit*, welches er als ein allgemeines Erkenntnisziel seiner Untersuchung angibt. „Durch das Saaletal müssen auch die großen Künstler in Verbindung gestanden haben, die aus beiden Domen zu uns sprechen. In diesem landschaftlichen Zusammenhange, mit diesem *Ausdruck gemeinsamer Innerdeutschheit*, soll man beide Stätten sich vorstellen, und man wird tiefer als irgendwo *das deutsche Wesen jener Zeit* verstehen.“ (Pinder 1925, S. 1; Herv., G.S.)

⁹⁷¹ „Für unseren Fall ist es in wissenschaftlichen Kreisen bekannt, daß Hermann Giesau in Amiens den persönlichen Stil unseres Meisters nachweisen wird. Der Verfasser hat nicht das Recht, in diese noch unveröffentlichte Forschung, die der Name ihres Trägers als ernsthaft legitimiert, hier schon einzugreifen. Es ergäbe sich dann ein westöstlicher Rückweg des Deutschen: Amiens, Mainz, Naumburg. Nur stelle man sich diesen »Rückweg« nicht zu einfach vor. 1239 ist das gesicherte Datum des Mainzer Lettners, 1249 der erste Termin für den Naumburger: Unaufmerksamen sind diese 10 Jahre wie ein Tag.

Der von Pinder angenommene erste Bamberg-Aufenthalt des Naumburger Meisters, der in das Jahrzehnt nach Fertigstellung des Mainzer Westlettners fallen musste, hatte aber nach Pinders eigener Feststellung keinerlei Einfluss auf dessen charakteristischen *Massenstil* ausgeübt, und die Arbeiten des Bildhauers in Naumburg schlossen in jeder Beziehung nahtlos an dessen Arbeiten in Mainz an, womit die Hypothese dieses ersten Bamberg-Aufenthalts sich als bloßer Lückenfüller erwies, bestimmt allein dazu, die von Pinder angenommene Zeitdifferenz zwischen den Mainzer und Naumburger Arbeiten zu füllen. Daneben beruhte der hypothetische erste Bamberg-Aufenthalt auf der Voraussetzung, dass erst Bischof Dietrichs Spendenaufruf von 1249 den Beginn der Westchorarbeiten in Naumburg bezeichnete, eine Voraussetzung, welche Pinder nicht hinterfragte.⁹⁷²

Wenn Pinder die französischen und innerdeutschen Einflüsse im Werk des Naumburger Bildhauers untersuchte, so blieben seine Forschungen am Ende ergebnislos, denn er konnte nur Unterschiede, nicht aber Gemeinsamkeiten zwischen der Skulptur in Naumburg und anderen möglichen Einflusszentren in Deutschland und Frankreich nachweisen.

Pinders Hinweise auf eine noch ausstehende Untersuchung Hermann Giesaus und eine eigene Hypothese über eine mögliche Mitarbeit des Naumburger Bildhauers am ehemaligen Lettner der Chartreser Kathedrale⁹⁷³ betrafen nicht so sehr die

Was kann und muß der Meister inzwischen gesehen und geleistet haben? Und war unter dem, was er sah, wo er verwandt Großes erkannte, nicht ganz gewiß auch gerade Bamberg, wohin doch offenbar Bischof Dietrich ebenso ausblickte wie wohl schon sein Vorgänger?“ (Pinder 1925, S. 23f.)

Zum diesem *ersten* hypothetischen *Bamberg-Besuch* des Bildhauers vgl. auch Fußnote 944.
972 Vgl. ebd.

Sieht man von den fehlenden *historischen* Hinweisen auf einen Bamberg-Aufenthalt des Naumburger Bildhauers in der Zeit zwischen 1239 und 1249 einmal ab, so erweist sich diese Hypothese - sie hat als Ausgangsvermutung aufgrund der kirchenpolitischen Beziehungen der beiden Bistümer und aufgrund der architekturgeschichtlichen Parallelen ihrer Dome (die Westtürme in Naumburg und Bamberg gehen gleichermaßen auf die Kathedrale von Laon zurück) durchaus ihre Berechtigung - vom Standpunkt der *Stil- und Formanalyse*, wie sie Pinder betreibt, als widersinnig, denn dieser fiktive Bamberg-Aufenthalt des Bildhauers hat nach Pinders eigener Aussage *keinerlei Spuren in seinem Werk hinterlassen*.

Pinder deutet jedoch an, dass er die Hypothese eines *ersten Bamberg-Aufenthaltes* für die Hypothese eines späteren *zweiten Bamberg-Aufenthaltes* benötigt, der dann im Werk des Meisters zu einem grundlegenden Stilumschwung mit einem Abgehen von dessen eigentümlichen ‚*Massenstil*‘ geführt haben soll. - Zum *zweiten Bamberg-Besuch* des Naumburger Bildhauers siehe w.o. Kap. X. 3 (*Ein Bamberg-Besuch des Naumburger Meisters und die 'lyrische Gruppe'*).

973 Pinder stellt seine Hypothese einer Mitarbeit des späteren Naumburger Bildhauers am Lettner der Kathedrale von Chartres zunächst mit folgenden Überlegungen vor:

„Einmal, in einem der stilistisch nicht einheitlichen Lettner-Fragmente von Chartres, in

französischen Einflüsse im Werk des Naumburger Bildhauers (wie sie etwa Hans Jantzen konkret an der Gewandbildung der Naumburger Stifterfiguren aufzeigte), sondern *umgekehrt* eine Mitarbeit des *deutschen* Bildhauers an französischen Kathedralbauprojekten und damit einen in die andere Richtung zielenden Einfluss *deutscher Phantasie* an französischen Unternehmungen.⁹⁷⁴

Am Ende erschien in Pinders Darstellung das Werk des Naumburger Bildhauers (zusammen mit dem Werk eines Bruders im Geiste aus der Kathedralbauhütte in Reims) als autarkes Werk eines aus sich selbst schöpfenden *Genies*.⁹⁷⁵

der Verkündigung an die Hirten (später als die Dreikönigsszene), ist ein ähnliches, scheinbar räumliches Gefühl, eine ähnlich feste Mauerung des Gewandblockes, eine ähnlich schwere Inbrunst im Ausdruck des Hirtengesichtes, und der Verfasser hat schon daran gedacht, hier könne ein erstes Werk des Naumburgers erhalten sein.“ (Pinder 1925, S. 22f.)

Aus Anlass der Diskussion des *Übergangs* des Naumburger Bildhauers vom Reliefbildhauer zum Bildhauer von Großstatuen äußert sich Pinder dahingehend, dass der Ausgangspunkt dieses Bildhauers in jedem Fall im Relief liege, „auch wenn die hypothetische Heranziehung des Fragmentes von Chartres keine Anerkennung finden sollte“ (a.a.O., S. 31), worin man einen eigenen Vorbehalt Pinders gegen seine Hypothese sehen kann.

Gegen Ende seiner Abhandlung versichert Pinder: „Der Verfasser hält es immer noch für möglich, das Lettnerfragment von Chartres in Beziehung zu den Lettnern von Mainz und Naumburg, damit zum größten Teile auch der Naumburger Stifterfiguren, zu bringen (...)“, womit er seine Hypothese *als Hypothese* noch einmal bekräftigt.

Pinders *Hypothese eines Chartreiser Frühwerkes* des *Naumburger Meisters* stieß - dies sei hier vorausgreifend bemerkt - weitgehend auf (meist stillschweigende) Ablehnung. Sie wird 1928 von Leo Bruhns (1928, S. 118; siehe Fußnote 1179) erwähnt und von einer Schülerin Pinders, Ilse Futterer (1928, S. 45) unter gleichzeitiger Zuschreibung eines verwandten *Straßburger* Reliefs unbekannter Provenienz - eine *Opferung Isaaks* (a.a.O., S. 44ff.) - ernsthaft erwogen, findet noch einmal Erwähnung bei Hermann Beenken (1939a, S. 12, (n.3)), um dann in der *rezeptionsgeschichtlichen Versenkung* zu verschwinden.

974 „Und der erhebliche Anteil ‚nicht nur deutscher Arme, sondern auch deutscher Phantasie‘ (wie es Dehio ausgedrückt hat) an den Kathedralen Frankreichs stellt der Forschung die große Aufgabe, die Werke unserer Landsleute im westlichen Nachbarlande, das zur Überfülle seiner Aufgaben zahlreicher Auswärtiger benötigte, festzustellen.“ (Pinder 1925, S. 23.)

Pinder macht aus der Frage nach der Schulung des Naumburger Bildhauers an einer französischen Kathedrale ein *Programm* zur Erforschung der Beiträge *deutscher Phantasie an den Kathedralen Frankreichs*. Die Anregung zu diesem Vorschlag entnimmt Pinder Georg Dehios und Gustav von Bezolds lange vor dem 1. Weltkrieg verfasstem Werk *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes* (Band II, 1901, Seite 256: siehe Fußnote 683). Dehios These von der *deutschen Phantasie* war während des 1. Weltkrieges von Émile Mâle unter dem Eindruck der Beschießung der Kathedrale von Reims und der Beschädigung vieler anderer mittelalterlicher Bauwerke durch deutsche Truppen in seinem polemischen Beitrag gegen die deutsche Baukunst der Gotik aufgegriffen worden war. - Siehe Kap. VIII. 3 (*Émile Mâles Études sur l'art allemand* (I-IV) (1916)), worauf Pinder ebenso anspielt wie auf die ursprüngliche Äußerung Georg Dehios.

975 In der Geschichte der Naumburg-Rezeption gibt es keinen zweiten Forscher, der für den Naumburger Bildhauer des Westchors und Westlettners das Wort *Genie* so oft

Die Wirklichkeit als Lehrmeister

Im Zusammenhang mit dem schon von anderen Forschern hervorgehobenen Realismus des Naumburger Bildhauers ⁹⁷⁶ brachte Pinder dagegen noch ein anderes Bildungselement für die Skulpturen im Naumburger Dom ins Spiel, welches nicht das Vorbild anderer Kunstwerke oder die Beeinflussung der eigenen künstlerischen Gestaltung durch eine fremde betraf, sondern konkret die Beobachtung und Darstellung der Wirklichkeit meinte, wie bei der Wiedergabe von zeitgenössischen Physiognomien durch den Bildhauer. Hier stellte Pinder die Vermutung an, dass der „Eindruck der halbslawischen Mischbevölkerung um Naumburg“ die Bildung der Physiognomien des Bildhauers mit geprägt haben könnte. ⁹⁷⁷

gebrauchen würde wie Wilhelm Pinder. Pinders Ausführung in der Erstauflage seines *Naumburg-Buches* von 1925 zum *Genie* des *geheimnisvollen Großen* (S. 5) beginnt mit der Bemerkung,

dass Bischof Dietrich das *Glück* hatte, Mäzen des „größten plastischen *Genies* und seiner Werkstatt“ (S. 5) gewesen zu sein,

einem „*Genie* vom Range Rembrandts oder Michelangelos“ (S. 16),

der ein einziger Meister gewesen sein müsse, dem gegenüber es „noch eher möglich (wäre), die Anteile der Brüder van Eyck am Genter Altare zu scheiden als im Naumburger Westchore zwei *Genies* voneinander“ (S. 19),

dessen Werk die „aussichtsreiche Möglichkeit“ biete, „die zweifellos vorhandenen inneren Unterschiede in diesem gewaltigen Komplex in ihrer wichtigsten Form als die ergreifende Entwicklung eines *Genies* zu erklären“ (S. 46),

„in dem ein anderer Wille, ein Wille zum Seelischen, gleich dem Shakespeares oder Beethovens, sehr schnell die *genial* erfaßte Lehrform nach dem geheimen Ziele aller Deutschen, nach der Seelenlandschaft durchbrach“ (S. 48),

von dem gilt: „Das *Genie* durfte einen Plan fassen, zu dem es die Mittel erst in der Ausführung selbst sich verschaffen konnte“ (ebd.),

„ein unerhörter Einzelfall von *Genie* und von Gunst des Augenblicks.“ (S. 49).

Pinders Hervorhebung der *Genialität* des Naumburger Bildhauers entbehrt nicht einer gewissen donnernden Übersteigerung - vor allem in der vorliegenden Zusammenstellung -, so dass man *in diesem Punkt* Willibald Sauerländers ansonsten weitgehend verfehltm Referat zur *Naumburger Rezeptionsgeschichte* eine Berechtigung nicht absprechen kann, wenn er schreibt: „Um den ‚Naumburger Meister‘, diesen ‚einen, dessen riesenstarkes Ich auch die roheren und schwächeren Formen noch bestimmte‘, ebenbürtig in das Pantheon des europäischen Geistes einführen zu können, werden ganz neue, von den späten Entartungsformen des Geniekults angeregte Vergleiche bemüht.“ (Sauerländer 1979, S. 175.)

⁹⁷⁶ Vgl. etwa Heinrich Bergners Bemerkung zum „*kraft- und lebensvollen Realismus*“ des Naumburger Bildhauers als dem „*Nährboden seiner Kunst*“. (Bergner 1903, S. 118.)

⁹⁷⁷ Pinder 1925, S. 26.

Eine ähnliche Feststellung hatte Erwin Panofsky für die Mägde („*Jungfrauen*“) des Magdeburger Reiterdenkmals getroffen, dessen Meister auch den hl. Mauritius im Innern des Domes geschaffen habe: „(.) selbst der prächtig charakterisierte Negerkopf erinnert deutlich an die wenn auch nicht geradezu negerhaft, so doch mit ihren etwas breiten Nasen und wulstigen Lippen einigermaßen „exotisch“ (man möchte sagen: „slawisch“) wirkenden

In Pinders Darstellung des Entwicklungsgangs des Naumburger Hauptmeisters vom Relief-Bildhauer zum Bildhauer der Großstatue wurde die Vorstellung einer konsequenten Ausbildung dieses Meisters anhand einer Folge von sechs Stifterfiguren ergänzt durch Reflexionen über Stilsynthesen und Gehilfenarbeiten, einen Bamberg-Aufenthalt, entgegengesetzte Zeitströmungen sowie das Auftauchen eines weiteren, lyrischen Meisters, welche die restlichen Figuren in ihrer konkreten Erscheinung erklären sollten, Hypothesen, die sich letzten Endes dem Wunsch verdankten, an der Vorstellung vom *einen* überragenden Genie festhalten zu können. Und dieses *Genie* hatte nach Pinder nicht nur die Architektur und Skulptur des Westchors geschaffen, sondern auch das Programm ersonnen und der bischöfliche Auftraggeber hatte ihm dabei die Hand gereicht.⁹⁷⁸



Abb. 113. *Gepa.* (Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 66)

Der Naumburger Stifterzyklus als artistische Idee des Künstlers

Pinder bezeichnete den Naumburger Westchor mit seinem Stifterzyklus als *denkmalhaften Weihebezirk*,⁹⁷⁹ wobei zunächst offen blieb, wie er das Wort *Weihebezirk* mit seinem religiösen Beiklang verstand. In Verbindung mit der Vorstellung vom *Genie* aber zeigte es sich, dass Pinder hierunter die *Weihe des Künstlers* verstand, der sich im Naumburger Stifterzyklus sein eigenes Denkmal geschaffen habe. Pinder erwähnte zwar Bischof Dietrich als Auftraggeber und Verfasser des Spendenaufrufs von 1249,⁹⁸⁰ doch war der Auftraggeber für ihn nur insofern von Interesse, als dieser das Genie des Bildhauers überhaupt mit der Aufgabe betraute, einen Chor mit

Gesichter der gewappneten Jungfrauen.“ (Panofsky 1924, S. 143.)

978 Pinder 1925, S. 48.

979 Pinder 1925, S. 6

980 Vgl. Pinder 1925, S. 6 u. 16.

Skulpturen zu schaffen, wogegen Inhalt und Zweck des Auftrags zweitrangig blieben. In Pinders Darstellung erhielt der Ort des Naumburger Westchors seine Sakralität nicht aus der religiösen Bestimmung, sondern als *Heiligtum der deutschen Bildhauerkunst*.⁹⁸¹ Die Vorstellung vom *Genie* des Naumburger Bildhauers führte Pinder zur Annahme, dass dieser dem auftraggebenden Bischof selbst den Gedanken zur Schaffung des Westchors eingab, wofür Pinder als Indiz die *eigentlich unkirchliche Gesamtidee* des Stifterzyklus anführte.⁹⁸²

Der in der Literatur seit Carl Peter Lepsius im frühen 19. Jahrhundert immer wieder besprochene historische Hintergrund des Zyklus - die Tradition reicht bis ins 16. Jahrhundert zurück - spielte in Pinders Überlegungen zur Bedeutung des Stifterzyklus nur insofern eine Rolle, als historische Legende und Überlieferung als Anregung in die Gestaltungsidee des Bildhauers mit eingingen. Wenn Pinder kritisch die Legende von Timos Ohrfeige und dessen Rache an einem Gegner im Wettstreit beim Pferderennen erzählte, die Schmarsow und Bergner zu ihrer Hypothese von einem Zweikampf angeregt hatten⁹⁸³ - dann nicht, um die Figur aus einer anderen *Darstellungs-Absicht* des Bildhauers und seines bischöflichen Auftraggebers zu erklären - denn dies hätte eine Diskussion der geschichtlichen Überlieferung erfordert -, sondern nur als bloße *Darstellungs-Gelegenheit* für den Bildhauer, sein dramatisches Talent auch an einer Großfigur



Abb. 114. Uta. (Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 72)

981 Pinder 1925, S. 5.

982 „Die nicht unfrome, aber doch *eigentlich unkirchliche Gesamtidee* findet ihre ebenso einzigartige Entsprechung in der unerhörten Vergegenwärtigung und Porträthaftigkeit (nicht Porträtiertheit) der Gestalten. Keine Heiligen - wohl Gläubige, aber nicht einmal in ihrer Gläubigkeit betont, sondern nur in ihrem Menschentume. Keiner im Umkreise des 13. Jahrhunderts, nicht einmal ein anderer Deutscher, - nicht zu reden von Frankreich - hat das gewollt und gekonnt, hat das wagen dürfen: *Muß man nicht glauben, daß dieser Einzige dem Bischof selbst den Gedanken eingegeben hat, den nur er verwirklichen konnte?*“ (Pinder 1925, S. 17; Herv., G.S.)

983 Vgl. Kap. II. 1 (*Die Figuren im Chorpolygon*) und IV. (*Die Zweikampfhypothese*).

unter Beweis zu stellen, ein Talent, das sich nach Pinder schon in den Passionsszenen des Westlettners gezeigt habe.

Der ganze Duktus von Pinders Beschreibung der Stifterfiguren glich sich betont der von ihm unterstellten rein künstlerischen Darstellungsabsicht des Bildhauers an: dem artistischen Interesse des Bildhauers an einer packenden Figur wie der des Timo entsprach Pinders artistische Schilderung von dessen Physiognomie, der „brütenden Gewitterluft in diesem Kopfe“, dem „geheime(n) Aufblasen der Backen, wie ein dumpfgereiztes Schnaufen in dem vorgewölbten Mund, in dem die verborgenen Zähne zu knirschen scheinen“, und „in den Haaren“, in denen man „die Stille vor dem Sturm (spürt)“.⁹⁸⁴

Bei Schmarsow und Bergner hatte sich der Eindruck einer *brütenden Gewitterluft* im Kopf des Timo mit der These eines Zweikampfs zwischen Timo und dem getöteten Dietmar (*comes occisus*) im Naumburger Chorpolygon verbunden,⁹⁸⁵ und Pinder sah sich zu einer Widerlegung dieser These veranlasst. Er führte zum einen die Beobachtung an, dass diese beiden Figuren keinen Bezug aufeinander zeigten, zum anderen wies er an den historischen Biographien der beiden Personen nach, dass sie einander im Leben nie begegnet sein konnten.⁹⁸⁶ Es kam Pinder aber weniger auf die Widerlegung der Zweikampfthese an, sondern vielmehr darauf, die Stifterfiguren als isoliert-artistische Erscheinungen, als reine Kunstwerke zu begreifen, deren Charakter in einer „im Grunde einsame(n) Gefangenheit des Einzelnen in sich selbst“ liege (was immer das heißen sollte).⁹⁸⁷

Das allgemeine Interpretations-Prinzip, die bestimmte Erscheinung einer Figur zum bloßen Schein zu erklären, welches Jantzen in anderer Weise dazu diente, aus dem weltlichen Auftreten der Stifterfiguren Zeugen eines Gottesstaates im Westchor zu machen,⁹⁸⁸ diente Pinder dazu, seine Interpretation gegen die Erscheinung der

984 Pinder 1925, S. 41.

985 Vgl. Bergners (1903, S. 112) berühmte Charakterisierung des Timo, dessen „Hand nervös am Schwertknauf (spielt). ... Noch ein Wort und seine Geduld ist zu Ende.“ – Vgl. dazu Sauerländer 1979, S. 212.

986 Pinder 1925, S. 47.

Vgl. auch die ausführliche Diskussion der Zweikampfthese bei Bergner, welcher sie am breitesten ausgeführt hat, in Kap. IV. (*Widersprüche des Zweikampfthese*).

987 Pinder 1925, S. 47.

Zu den historischen Hintergründen des Naumburger Stifterzyklus ist Pinders Darstellung bar jeder wissenschaftlichen Kritik, indem er hier dieselbe Intuition anwendet, die er der phänomenologischen Betrachtung der Skulpturen widmet und rein gefühlsmäßig urteilt, dass im Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 die *literarische Vorform* für den Stifterzyklus liege („und wir tun doch gewiß gut, in diesem Briefe tatsächlich die literarische Vorform des erhaltenen Denkmalsbezirkes zu erblicken“; ebd.).

988 Vgl. Kap. X. 2 (*Der Naumburger Stifterzyklus und die Vorstellung vom Gottesstaat*).

Figuren plausibel zu machen. Pinder griff die von Schmarsow und Bergner vorgeschlagene Interpretation eines Zweikampfes (oder des Hinweises darauf) nicht allein deswegen an, weil die Anschauung und die historische Überlieferung einem solchen Zweikampf widersprach - eine Argumentation, die Pinder in der Tat vortrug -, sondern weil er *jeden* szenischen Zusammenhang der Figuren überhaupt in Abrede stellen wollte, auch dort, wo zwischen den Figuren eine Interaktion stattzufinden scheint. Denn Pinder wollte die Statuen durch eine innere *Atmosphäre* der Figuren erklären.⁹⁸⁹

Pinder ging davon aus, dass der Bildhauer seinen ersten Versuch in der Großstatue - die Figur des Sizzo - als ‚gelernter‘ Reliefbildhauer und Dramatiker unternommen habe. Die Dramatik brachte der Bildhauer so gleichsam als artistisches Prinzip mit. Die inhaltlich begründete Dramatik der Reliefs, von denen der Bildhauer ausging, schien sich für Pinder bei der Großfigur in eine bloße Theatralik verwandelt zu haben. Die Versammlung der Figuren im Chorpolygon war nach Pinder nicht einem szenischen Zusammenhang mit bestimmten Inhalt, sondern nur dem „*Als ob* eines Dramas“, einer „Versammlung grandioser Charakterschauspieler“ geschuldet.⁹⁹⁰

Anders als in Jantzens Interpretation, in der sich die Sakralität des Raums auf die Stifterfiguren übertrug und deren weltliche Erscheinung zum profanen Schein stempelte - die Figuren sind bei Jantzen (vorübergehend) *Zeugen des Gottesstaates* -, wurde in Pinders Interpretation die Sakralität des Ortes verwandelt durch den Kunstcharakter des Stifterzyklus. Der Sakralraum erschien bei Pinder profaniert, und der Stifterzyklus nur noch im künstlerischen Sinne heilig - der Stifterchor als *Heiligtum der deutschen Bildhauerkunst* -, wobei jeder konkrete historische Bezug in der Anschauung vom *mittelalterlichen Menschen* überhaupt, der sich im Naumburger Westchor ein künstlerisches Denkmal gesetzt habe, ausgelöscht war.⁹⁹¹

989 „Die Ohrfeige, die Timo rächte, hat gar nichts mit dem Verrat zu tun, für den Thietmar getötet wurde. In der Geschichte nicht, und genau so wenig in den Naumburger Figuren. Die melancholische Gebanntheit der Gepa und die erhabene Anmut der Gerburg leben ebenso in sich. Warum nicht auch die träumerische Sehnsucht des Wilhelm von Camburg, ja selbst der Grimm des Sizzo, die Aufregung des Dietrich? *Jede dieser Figuren ist ein Komplex in sich*, ein ganzer Feuerherd möglicher Handlungen, hier verdeckt und schwelend, dort Flammen sendend. Eine geheime, ungeheure Erregung breitet sich durch den Raum - *es ist als ob Atmosphäre an Atmosphäre sich riebe* und sich entzünden könnte.“ (Pinder 1925, S. 48; Herv., G.S.)

990 „Das gerade war es wohl: dem Dramatiker der plastischen Szene gelang es immer mehr, das, was er mit Mehreren im Kleinen zu sagen verstanden, nun in ein Großes hineinzuspannen. So entstand das »*Als ob*« eines Dramas - aber es ist nur eine *Versammlung grandioser Charakterschauspieler*.“ (Pinder 1925, S. 49; Herv., G.S.)

991 „Ist man nun durch dieses Portal eingegangen, dessen Szenenschmuck zugleich eine dichterisch-plastische Feier des Titelheiligen Petrus ist, so steht man wie jenseits der



Abb. 115. Wilhelm.
(Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 85)

Nationaler Charakter des Naumburger Bildhauers

Wie Jantzen betonte Pinder, dass aus der Darstellung bestimmter landsmannschaftlicher Typen in den Naumburger Figuren keineswegs auf eine bestimmte Herkunft des Bildhauers geschlossen werden könne - wie etwa Heinrich Bergner den Bildhauer für einen Obersachsen hielt, worin Panofsky ihm folgte - ⁹⁹², sondern die Tatsache genauer Beobachtung von Physiognomien und Typen der Gegend um Naumburg deute viel eher auf einen fremden Beobachter und Bildhauer, von dem man annehmen könne, dass er in seiner neuen Umgebung die landsmannschaftlichen Besonderheiten der dortigen Bevölkerung viel deutlicher wahrgenommen habe als ein einheimischer Künstler. Pinder warnte vor nationaler Sentimentalität in der Beurteilung der Naumburger Bildwerke, denn die „überlokale Hüttenkunst des Mittelalters“ lasse zwar eine *nationale Durchfärbung* erkennen, doch sei es eher wahrscheinlich, „einen starken Eindruck örtlicher Modelle auf einen Fremden anzunehmen als auf einen Einheimischen“. ⁹⁹³

Gesamtkirche in einem abgeschlossenen, heiligen Bezirke. Aber in das Kirchliche hinein wirkt hier der Eindruck eines großartigen Menschenmonumentes, einer monumentalen Selbstdarstellung des mittelalterlichen Menschen, eine neue, heilig-profane Schönheit und Gesinnung.“ (Pinder 1925, S. 14.)

⁹⁹² Vgl. Bergner 1903, S. 132 und 1909, S. 30f. sowie Panofsky 1924, S. 146.

Die sächsische Herkunft des Bildhauers wird von Fried Lübbecke (*Die Plastik des deutschen Mittelalters, Band I, München 1922*) ähnlich wie bei Bergner begründet: „Daß er ein Sachse war, beweist der schon in Mainz von ihm angewandte sächsisch-slavische Gesichtstypus, den man in Straßburg und Bamberg vergeblich suchen würde.“ (Lübbecke 1922, S. 77.)

⁹⁹³ Pinder 1925, S. 26.

„Es ist indessen sehr fraglich, ob man aus dieser örtlichen Note gerade auf mitteldeutsche Abkunft schließen darf. Wir wissen durchaus nicht, woher der Meister kam, und nirgends ist der (oft sentimentale) Trieb mancher Forscher, alles auf Stammesdialekte hinauszuführen, gefährlicher als bei der zwar national durchfärbten, aber vom Wesen aus überlokalen Hüttenkunst des Mittelalters, die tatsächlich ihre Hütte aufschlägt, wo sie gebraucht wird. Psychologisch liegt es gar wohl näher, einen starken Eindruck örtlicher Modelle auf einen Fremden anzunehmen als auf einen Einheimischen (wie etwa den der russischen Bauern auf Barlach.“ (Ebd.)

Vgl. Jantzen 1925, S. 262 sowie Kunze 1925, S. 5 („Ob er ein Franzose gewesen ist oder ein Deutscher, kann nicht entschieden werden. Die Frage ist müßig: er wird für Mitteleutschland der unerreichte Interpret des Landes und seiner Rasse.“; ebd.)

Auf der anderen Seite betonte Pinder den *deutschen* Charakter der Naumburger Skulptur. Er machte auf den augenscheinlichen Unterschied des Stifterzyklus zur französischen Portalskulptur aufmerksam und fragte nach den Ursachen für diese Abweichung von der französischen Darstellungskonvention. Er sprach vom *Willen* des Bildhauers *zum Seelischen*, worin er etwas spezifisch Deutsches sah, was er (etwas mystisch) mit dem „geheimen Ziele aller Deutschen nach der Seelenlandschaft“ umschrieb.⁹⁹⁴ Pinder wies darauf hin, dass die wenigen Figurenportale deutscher Kirchen immer auf französische Vorbilder oder Anregungen zurückgingen und dass es in Deutschland keine eigene Entwicklung des Statuenportals gegeben habe, wohl aber eine deutsche Tradition der Grabmalskulptur. Pinder zog aus dieser Feststellung den Schluss, dass die deutsche Skulptur „in viel höherem Grade als die französische unabhängig von der Architektur“ gewesen sei und bezeichnete sie - ähnliche wie schon Schmarsow oder Dehio - als *Innenraum gewohnter*.⁹⁹⁵

In Pinders Charakterisierung des Ekkehard kreuzten sich zwei Anschauungsweisen. Zum einen deutete er diese Figur rein artistisch (*Charakterschauspieler*), zum anderen in einem nationalen Sinn („Bei Ekkehard fühlt man wirklich das Volk“), wobei die

994 „Das Ganze ist schon ungeheuer viel und eine Kühnheit, wie sie das westliche Umland der Kathedralenplastik nicht gewagt hätte - gebunden durch die Macht der selbstgeschaffenen Tradition -, wie nur der Fremde sie entfalten konnte, in dem ein anderer Wille, ein Wille zum Seelischen, gleich dem Shakespeares oder Beethovens, sehr schnell die genial erfaßte Lehrform nach dem geheimen Ziele aller Deutschen, nach der Seelenlandschaft durchbrach.“ (Pinder 1925, S. 48.)

995 Pinder 1925, S. 15f. - Pinders These von der *deutschen Innenraumplastik* (die vielleicht auf August Schmarsow zurückgeht; s.u.) verdankt sich dem einfachen - zunächst negativen - empirischen Befund, dass es keine genuine Entwicklung einer deutschen Portalskulptur gegeben hat und dass die erhaltenen (nicht zahlreichen) deutschen Skulpturen des 13. Jahrhunderts meist für den Innenraum deutscher Kirchen konzipiert worden sind. In dieser Darlegung von Pinders *Innenraum*-These 1925 ist kein nationalistisches Motiv erkennbar, wie von Sauerländer angenommen wird:

„Das bis in jüngste Zeit hier immer wieder ins Spiel gebrachte *völkische Erklärungsmodell* von der *deutschen Neigung zur Figur im Innenraum*, sozusagen als trivialer Vergegenständlichung eines postulierten deutschen Hanges zu vertiefter Innerlichkeit und Einsamkeit, gehört (..) in den Bereich der Wunschbilder und der pseudohistorischen Mystifikationen. [n. 49 *Dieses Erklärungsmodell ist wohl zuerst von Wilhelm Pinder entwickelt und von ihm in zahlreichen Schriften wiederholt (worden)*]“. (Sauerländer 1979, S. 184 u. n.49; Herv., G.S.)

Die These von der *deutschen Innenraumplastik* findet sich in der älteren Literatur öfters, z.B. bei August Schmarsow (1896, S. 153): „In engstem Zusammenhang mit der ganzen Architektur des frühgotischen *Innenraumes* stehen hier [*sc. in Naumburg*] die romanischen Standbilder“ (Herv., G.S.), oder bei Alfred Stange (1923, S. 28): „In Frankreich war sie [*sc. die Plastik*] integrierender, unlösbarer Teil des Ganzen (mit gewissen Einschränkungen) nur dekoratives Glied wie eine verzierte Säule - nicht viel mehr. In *Deutschland* sollte jede *einzelne Figur als Individuum* sprechen, sie sollte nicht so sehr den Bau schmücken, im Ganzen sich verlieren, sondern zum Beschauer in Beziehung treten, weshalb vielleicht auch die *deutsche Plastik meist im Innern*, weniger an den Fassaden aufgestellt wurde.“ (Herv., G.S.)

letztere Deutung unmittelbar an Äußerungen von Pinders Lehrer August Schmarsow anzuknüpfen schien.⁹⁹⁶

Nationale Töne klangen bei Pinder an, wenn er von den geschichtlichen Umständen der Verlegung des Bischofssitzes von Zeitz nach Naumburg sprach und dabei unwillkürlich in die Gegenwartsform verfiel. Er bezeichnete Bamberg und Naumburg als „Vorposten des Deutschtums gegen slawisches Gebiet“, womit er zunächst die historische Situation zur Zeit der Verlegung des Bistums 1028/30 im Auge hatte, gleichzeitig aber eine Anspielung auf die eigene Gegenwart lieferte.⁹⁹⁷

Das *staufige Zeitalter* wurde von Pinder als die *ritterliche Epoche* beschrieben, welche die Ablehnung von feindseligem Nationalismus und die Achtung des Gegners in sich schloss. So schrieb Pinder zur Naumburger Passionsszene über „jene(n) leidenschaftlichen Jude(n), der von links her die Gefangennahme einrahmt“: „Für die Auffassung dieser Gestalt, die Gesinnung viel mehr, aus der sie entsteht, gibt es nur ein Wort: ritterlich. Obwohl ein Feind, hat dieser Mann die Sympathie des Künstlers.“⁹⁹⁸ Und als weiteres Beispiel für diese von ihm herausgestellte „veredelnde Auffassung des Gegners“ verließ Pinder den Gegenstand seiner Betrachtung Naumburg und verwies auf die Synagoge vom Straßburger Südportal.⁹⁹⁹

996 Pinder 1925, S. 37. - Vgl. Schmarsow 1892, S. 22.

997 Pinder 1925, S. 3.

„Naumburg und Bamberg sind Gründungen des früheren 11. Jahrhunderts. Bamberg ist eine Schöpfung Heinrichs II., ein Vorposten des Deutschtums gegen slawisches Gebiet. An der gleichen Grenzlinie, nur nördlicher, liegt Naumburg. Der Dom, St. Peter und Paul, entstand, als das Bistum von Zeitz - dessen alter Dom noch heute als Stiftskirche die Namen der gleichen Titelheiligen führt - verlegt wurde. Die Rolle der Slawen ist auch hier deutlich.“ (Ebd.)

998 Pinder 1925, S. 27.

999 „Aber als epochales Zeugnis gemahnt diese *veredelnde Auffassung des Gegners* an die tragische Sympathie, die der *Straßburger Synagoge* ihre unvergeßliche Vornehmheit verleiht - sehr im Gegensatze zu der Auffassung der späteren bürgerlichen Zeit. Das ist ritterlich gedacht, das ist 13. Jahrhundert!“ (Ebd.; *Herm.*, G.S.)

Den *Gekreuzigten* am Portal des Naumburger Westlettners sieht Pinder sowohl in der Tradition der sächsischen Triumphkreuze - er bezeichnet ihn als „*herabgesenktes Triumphkreuz*“, als er ihn auch in die französische Tradition stellt und in der Portalfigur des *Beau Dieu* eine Voraussetzung für die Anbringung und Symbolik des Naumburger Westlettnerkruzifixes sieht. Dahinter steht nach Pinder derselbe geistesgeschichtliche Prozess, welcher auch die ‚*Herabholung*‘ des triumphierenden Christus auf die Ebene des Menschen bewirkt: die *Vermenschlichung* Christi, der vom dozierenden Lehrer der Kathedralportale zum leidenden Christus am Kreuz wird. (Vgl. Pinder 1925, S. 14.)

4. Hermann Giesau (1925)¹⁰⁰⁰

Hermann Giesau hatte 1914 im *Dritten Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* das Programm einer Erforschung des französischen Einflusses auf die sächsische Skulptur des 13. Jahrhunderts vorgestellt,¹⁰⁰¹ war dann aber nach Ausbruch des Krieges an einer Veröffentlichung seiner eigenen Forschungen gehindert worden.¹⁰⁰² In den Publikationen Erwin Panofskys und Wilhelm Pinders von 1924 und 1925 wurde wiederholt auf die noch ausstehende Untersuchung Giesaus zur Naumburger Skulptur hingewiesen, welche weitere Aufschlüsse über Jugendarbeiten des Naumburger Bildhauers an der Kathedrale von Amiens und in Metz, über dessen Wanderwege in Frankreich und über die noch strittige Aufteilung und Abfolge der Bildhauerarbeiten im Naumburger Dom erbringen würde.¹⁰⁰³

1000 Zu Hermann Giesau, *Der Naumburger Bildhauer in Amiens*, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 2 (1924/25) S. 201-06, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Pinder 1925, S. 23f., 30f. / Panofsky 1926 (Rez.), S. 58 / Futterer 1928, S. 46 / Schmitt 1929, S. 102f. / Baum 1930, S. 354 / Medding 1930, S. 115f. / Pinder 1933a, S. 9 / Beenken 1939a, S. 10f. / Messerer 1959, S. 101 / Reinhardt 1962, S. 191 / Jahn 1964, S. 13f. / Hamann-MacLean 1971, S. 35, 37 / Bauch 1972, S. 228 (n.21) / Hamann-MacLean 1981, S. 51 / Brush 1993, S. 114 / Möbius H. 1993 (Lex.), S. 112 / Brachmann 2001, S. 261 (n.4) / Caesar 2006 (Diss./Ms.) S. 183

1001 Vgl. Kap. VII. 1.

1002 Giesau macht die Unterbrechung seiner Forschungen durch den ersten Weltkrieg für die *Unvollkommenheit* seiner Ergebnisse und deren fehlende Überprüfung an den originalen Monumenten in Frankreich verantwortlich: „Die folgenden Beobachtungen wurden bereits unmittelbar vor Ausbruch des Krieges bei einem kurzen Besuch in Amiens gemacht; es war aber leider nicht möglich, die erforderlichen photographischen Aufnahmen herzustellen. (...). Die vorliegende Untersuchung trägt somit durchaus den Stempel der Unvollkommenheit, und erst nach einem nochmaligen Besuch von Amiens, der sich bis jetzt nicht ermöglichen ließ, und nach Heranziehung des ganzen Materials wird völlige Klarheit zu schaffen sein.“ (Giesau 1925, S. 202.)

Dennoch hält Giesau *aus bestimmten Gründen* den Nachteil einer noch unvollständigen Photo-Dokumentation und fehlender nachprüfender Autopsie am Ende für ein quantitatives, nicht jedoch für ein qualitatives Manko, denn mit seiner Untersuchung eines Vierpassreliefs der Kathedrale in Amiens glaubt Giesau für die Skulptur im Naumburger Dom ein Vergleichsstück publizieren zu können, „das trotz der Mangelhaftigkeit der Nachbildung die hauptsächlichen Merkmale der Kunst des großen Naumburger Bildhauers hinreichend klar in die Erscheinung treten lässt.“ (ebd.) Der anfänglich geäußerte Vorbehalt betrifft also nicht die Tatsache von *eigenhändigen Werken* des späteren Naumburger Meisters in Amiens, sondern nur den Umfang dieser Arbeiten (welche Giesau dann mit zwei Reliefs vorstellt). (Vgl. ebd.)

1003 Vgl. Panofsky (1924, S. 155 und 157f.) sowie Pinder (1925, S. 18): „Der Verfasser hält sich durchaus nicht für berechtigt, eine endgültige Lösung [*sc. für die sog. ‚Meisterfrage‘*] vorzuschlagen, zumal die große Arbeit von Hermann Giesau noch nicht erschienen ist, die auf einer langen und strengen Sonderforschung beruht.“; und ders. (1925, S. 23): „Für unseren Fall ist es wissenschaftlichen Kreisen bekannt, daß Hermann Giesau in Amiens den persönlichen Stil unseres Meisters nachweisen wird.“; und 1925, S.

Die schließlich im selben Jahr wie die Publikationen von Jantzen und Pinder erschienene Veröffentlichung Giesaus zum *Naumburger Bildhauer in Amiens* verstand sich als Beitrag zum Verständnis des Verhältnisses deutscher und französischer Skulptur im 13. Jahrhundert und damit als Beitrag zur Beantwortung einer Frage, die seit Georg Dehios Aufsatz von 1892 über die Zusammenhänge der späteren Bamberger Skulpturengruppe zu Reims sowie seit den Arbeiten Karl Franck-Oberaspachs zu Straßburg und Adolph Goldschmidts zu Magdeburg „keine wesentliche weitere Bereicherung erfahren“ hatte.¹⁰⁰⁴ Noch ohne Kenntnis der Arbeiten von Jantzen und Pinder und auch ohne Rekurs auf die Abhandlung Panofskys bezog sich Giesau auf einen Forschungsstand, welcher über die allgemeine Aussage eines Reimser Ausgangspunktes für die Naumburger Skulpturen nicht hinausgelangt war, wobei Giesau mit Schmarsow, Franck-Oberaspach und Vöge drei Forscher nannte, deren Publikationen vor oder kurz nach der Jahrhundertwende herausgekommen waren und damit schon um zwei Jahrzehnte und länger zurücklagen.¹⁰⁰⁵

Drei Formen der Rezeption französischer Skulptur

Giesau hielt die Fokussierung der Forschung auf Reims zur Beantwortung der Frage nach den Ursprüngen der Kunst des *Naumburger Meisters* für eine falsche Fährte, da dort keinesfalls die prägenden Eindrücke für dessen *Lernjahre* in Frankreich lägen („Aber Reims war überhaupt nicht der Ort, wo der Naumburger in der Hauptsache seine französischen Lernjahre durchgemacht hat“).¹⁰⁰⁶ Giesau lenkte vielmehr den Blick auf die Kathedrale von *Amiens*, die nicht nur mögliche Vorbilder für spätere Arbeiten des Naumburger Bildhauers beherberge, sondern in welcher der Bildhauer selbst Zeugnisse seiner ersten Arbeiten hinterlassen habe.

Giesau beschrieb im Folgenden drei Formen der Bezugnahme des Naumburger Bildhauers auf die französische Skulptur, die sich a) als aktive Mitarbeit im Rahmen einer Bauhütte, b) als rezeptives Aufnehmen und Verarbeiten von allgemeinen Ein-

30f.).

1004 Giesau 1925, S. 201.

1005 Vgl. ebd.

1006 Giesau 1925, S. 202.

Diese Aussage Giesaus steht in auffälligem Kontrast zu der von ihm im *Dritten Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* von 1914 geäußerten Auffassung von der Bedeutung der *Reimser* Skulptur für die Naumburger Bildhauerarbeiten: „Sie [sc. die ‚Naumburger Skulpturen‘] zeigen zuerst die volle Aufnahme der reifen gotischen Formen; die auffallende Verwandtschaft der Bewegungsmotive und die plastische Durchbildung des Gewandes weisen mit Bestimmtheit auf *Reims* als die künstlerische Herkunft des Bildhauers, wie auch das Blattwerk sich nirgends ähnlicher findet als in *Reims*.“ (Giesau 1914, S. 37; Herv., G.S.)



Abb. 116. Amiens, Kathedrale. Relief an der Westfassade (Aus: Giesau 1925, Abb. 1)

drücken, und c) als Übernahme eines Konzepts für die Aufstellung eines Figurenprogramms unterscheiden ließen. Dafür stünden die Orte Amiens, Reims und Paris, die der spätere *Naumburger Meister* auf seiner Wanderschaft in Nordfrankreich aufgesucht haben müsse.

Jugendarbeiten des Naumburger Meisters in Amiens

In Amiens glaubte Hermann Giesau mehrere *Jugendwerke* des *Naumburger Meisters* entdeckt zu haben, von denen er zunächst ein Vierpassrelief mit der *Flucht aus Ninive* vorstellte, welches sich an der Westfassade unter der Portalstatue des Propheten Nahum befände. Giesau beobachtete

an diesem Relief eine *dichte Aneinanderdrängung der Figuren*, einen Figurenaufbau in *zwei Schichten* mit teilweisen *Überschneidungen* und *räumlichen Akzentuierungen*.¹⁰⁰⁷ In der Komposition dieses Reliefs wie im Temperament des ausführenden Bildhauers sah er einen *Gegensatz* zur *französischen Umgebung*. Während die Mehrzahl der Reliefs an der Amiensener Westfassade durch eine *weiche* Bildung, „schwingende Einfügung“ in den Rahmen, „Wohllaut der Gesamtkomposition“, „lässige Biegungen der Glieder“ und eine „flüssige Faltengebung“ gekennzeichnet seien, zeige das Relief mit der ‚Flucht aus Ninive‘ „kurze, gedrungene, unelegante Gestalten“, deren „Gestikulation“ „einen unverstellten, drastischen, durch keine gesellschaftliche Konvention gehemmten Ausdruck“ darböten, mithin Merkmale, die man in der Naumburg-Forschung schon früher mit den Reliefs des Naumburger Bildhauers in Verbindung gebracht hatte.¹⁰⁰⁸

1007 „Dicht aneinandergedrängt, Schulter hinter Schulter schieben sie sich vorwärts: ein jugendlicher Mann zwischen zwei älteren bärtigen Männern, von ihnen zum Teil verdeckt und kaum merklich in eine zweite Reliefschicht verdrängt, so daß der Unterkörper von den stark ausschreitenden Männern überschritten wird und nur die Füße hinter den Füßen der anderen sichtbar werden. Auch die führende jugendliche Figur links, die sich zurückwendend mit beiden Händen sorglich den rechten Unterarm des vordersten der drei Männer faßt, befindet sich wie der überschrittene mittlere der Männer in einer etwas zurückliegenden Reliefschicht. Es entsteht hierdurch eine überaus wirksame durchaus beabsichtigte räumliche Akzentuierung.“ (Giesau 1925, S. 202.)

1008 Giesau 1925, S. 203.

Die Bezeichnungen *gedrungen* und *drastisch* können hier als Schlüsselwörter zur Charakterisierung des Amiensener Reliefs als Werk des *Naumburger Meisters* gelten. Vgl. hierzu Beispiele aus der früheren Naumburg-Forschung, u.a. bei Schmarsow (1892, S. 52): „In Naumburg sind es vielmehr *gedrungene* Figuren von starkem Knochenbau und untersetzten Proportionen“, Bergner (1903, S. 126): „In dieser Verkürzung wirkt die Feigheit des

Im Gegenüber mit den als *schwingend, lässig, flüssig* und *wohllautend* charakterisierten Reliefs der *französischen Umgebung* sollte nach Giesau dem deutschen Bildhauer eine Darstellung des *Wesens seines Volkes* in *kurzen, gedrunenen, uneleganten Gestalten* angelegen gewesen sein. Es waren freilich nicht nur die formalen Eigenschaften des Reliefs, „die Variation in der Stellung der vier Köpfe, (...) das Spiel der Arme und Hände über dem entschlossenen einheitlichen Rhythmus der Schreitbewegung“, welche Giesau dazu bestimmten, im Amiensers Relief mit der *Flucht aus Ninive* ein Werk des späteren Naumburger Bildhauers zu sehen, sondern Giesau *bekannte*, „daß es die seelische Sprache des Werkes gewesen“ sei, „welche ihn zuerst spontan an den Naumburger Bildhauer denken ließ.“¹⁰⁰⁹

Um nicht bei der Subjektivität und Unbestimmtheit eines persönlichen Eindrucks und *Bekenntnisses* stehen zu bleiben, beschrieb Giesau eingehend die Merkmale des Reliefs mit der *Flucht aus Ninive*, welche die Autorschaft des nachmaligen *Naumburger Meisters* zu einem Beweis verdichten sollte. Giesau verwies nicht nur auf die „auffallend kurzen untersetzten Gestalten“, die „für Naumburg immer als charakteristisch angesehen worden (sind)“, sondern ebenso auf „die rundlichen breiten Köpfe und niedrigen Stirnen, ferner die Barttracht, bei welcher vor allem die Art der Verbindung von Schnurrbart und Backenbart und die drei Stirnlöckchen erwähnt werden müssen.“¹⁰¹⁰ Neben diesen Charakteristika der Körperbildung und Physiognomie waren es bestimmte Stellungen und Tätigkeiten der Figuren, welche Giesau mit den Naumburger Reliefs der *Auszählung der Silberlinge* und *Petrus und die Magd* verglich und als übereinstimmend mit dem früheren Relief in Amiens und zusammen von einer Hand geschaffen ansah.¹⁰¹¹

Jüngers, der vor einem Weibe flieht, doppelt *drastisch*.“, Steinberg (1908, S. 29): „Wenn auch die Gestalten (...) in ihrer Gesamterscheinung das Schwerfällige und *Gedrunene* der romanischen Gewandfigur zeigen (...)“, Greischel (1916, S. 29): „Der Naumburger Meister (...) hat (...) die niedrigen, etwas *gedrunenen* Stirnen“ und Dehio (1919, I, S. 344): „Das Abendmahl ist eine Gesellschaft von Bauern; wie *drastisch* unerzogen führen die Apostel den Bissen und den Krug zum Munde“.

1009 „Wie unendlich fein und doch bestimmt ist die Variation in der Stellung der vier Köpfe, wie mannigfaltig ist das Spiel der Arme und Hände über dem entschlossenen einheitlichen Rhythmus der Schreitbewegung. Spricht aus dieser *besonderen seelischen Struktur* nicht überraschend eindrucklich der *deutsche Künstler*, dem hier in fremder Umgebung das *Wesen seines Volkes* besonders eigen zu formen gelang? Der Verfasser muß *bekennen*, daß es die *seelische Sprache des Werkes* gewesen ist, welche ihn zuerst spontan an den *Naumburger Bildhauer* denken ließ.“ (Giesau 1925, S. 203; *Herv.*, G.S.)

1010 Ebd.

1011 „Viel stärker noch ist die Ähnlichkeit der Drehung der Gestalten in den Hüften und Schultergelenken, wofür der Vergleich des vorderen der drei Männer mit der Gestalt am weitesten rechts auf dem Naumburger Lettnerrelief der *Auszählung* des Blutgeldes aufschlußreich ist. Hier findet sich auch das gleiche Motiv des Zugreifens und

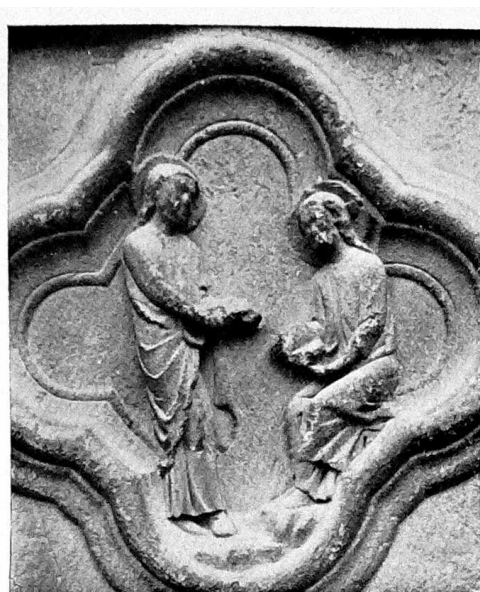


Abb. 3. Amiens, Kathedrale. Westfassade.



Abb. 4. Amiens, Kathedrale. Westfassade.

Abb. 117. Amiens, Kathedrale. Westfassade (Aus: Giesau 1925, Abb. 3 u. 4)

In seiner ganzen Analyse des Amienser Reliefs mit der *Flucht aus Ninive* (dem Giesau noch ein zweites, jedoch nicht mehr ausführlich betrachtetes Relief mit „den Männern, die den Feigenbaum schütteln“ als weiteres *Jugendwerk* des *Naumburger Meisters* an die Seite stellte),¹⁰¹² war kein einziges Mal von einem *Einfluss* der genuin *französischen* Bildhauerarbeiten auf das mutmaßliche Frühwerk des deutschen Bildhauers an der Amienser Kathedrale die Rede. Die genuine Amienser Skulptur diente Giesau nur als kontrastierende Folie für die angenommenen Jugendarbeiten des deutschen Bildhauers.

Als wollte Giesau im Nachhinein die Polemik Émile Mâles gegen einen Ausspruch Georg Dehios zum Beitrag *deutscher Phantasie* an französischen Kathedralbauhöfen rechtfertigen,¹⁰¹³ schlug Giesau für die Tätigkeit des Naumburger Bildhauers an der Kathedrale von Amiens ein umgekehrtes Beeinflussungs- und Vorbildverhältnis vor und untersucht nicht die Eindrücke, welche die Skulptur der Amienser Kathedrale auf den späteren *Naumburger Meister* gemacht haben könnte, sondern schilderte

der Raffung des Gewandes. Ungemein ähnlich ist die Art des Schreitens, des Anhebens des Fußes und die Bildung des Fußes selbst. Für das bezeichnende Motiv des Auflegens einer Hand auf die Schulter bietet das gleiche Naumburger Relief ein Analogon. Die innere Nähe wird besonders fühlbar, wenn man bedenkt, welche Zeitspanne zwischen den Werken liegt. Fast identisch ist die Figur des führenden Jünglings auf dem Niniverelief mit der Figur des Petrus auf der Szene mit der Magd am Lettner in Naumburg.“ (Giesau 1925, S. 203f.)

1012 Giesau 1925, S. 204 und Tafel 43, Abb. 4.

1013 Vgl. Dehio/Bezold II, 1919, S. 256 und Mâle in : *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S.18 - Mâle 1917a, S. 47 sowie Fußnote 683.

umgekehrt den jungen Bildhauer als *kühnen Neuerer* in Amiens, der - mit Dehios (und Pinders) Worten gesprochen ¹⁰¹⁴ - eine gehörige Portion *deutscher Phantasie* in die Statuenwelt dieser französischen Kathedrale eingeführt habe. ¹⁰¹⁵ Das von Giesau selbst 1914 unter der Leitung von Adolph Goldschmidt formulierte Programm des *Dritten Berichts des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* schien in Giesaus aktuellen Überlegungen zum hypothetischen Frühwerk des *Naumburger Meisters* an der Kathedrale von Amiens geradezu auf den Kopf gestellt. Die 1914 in Aussicht genommene Untersuchung der *Einflüsse* der Reimser und Amienser Kathedralskulptur auf die Naumburger Bildhauerarbeiten, die der allgemeinen Feststellung vom „endgültige(n) Sieg des gotischen Stiles“ „in den Naumburger Skulpturen“ Rechnung tragen sollte, ¹⁰¹⁶ war 1925 dem Konzept von einem eigenständigen *Frühwerk* des *Naumburger Meisters* an der Amienser Kathedralbauhütte gewichen, welche den Anteil des dort Erlernten völlig im Unbestimmten ließ, während die mutmaßlichen Arbeiten des *Naumburger Meisters* von vornherein als Beitrag *deutscher Phantasie* eingeführt und gegen die *französische Umgebung* abgehoben wurden.

Die Rezeption antiker Skulptur in Reims

Die in der Forschung als Lehrmeinung geltende und von Hermann Giesau selbst in seinem Referat im *Denkmälerbericht* von 1914 vorgetragene Auffassung von einer entscheidenden Prägung des *Naumburger Meisters* durch die Skulptur der Kathedrale von Reims wurde von Giesau 1925 gleich anfangs zurückgewiesen: der Naumburger Bildhauer habe seine stilbildenden *Lernjahre* nicht in Reims verbracht. ¹⁰¹⁷ Wollte man trotzdem Reimser Einflüsse annehmen, so seien diese im Werk des Bildhauers völlig absorbiert worden. Dieser habe die *Reimser Eindrücke* in ganz anderer Weise in

1014 Vgl. Pinder 1925, S. 23 (wo Pinder die angegebene Stelle bei Dehio/Bezold auszieht).

1015 „Mit allen diesen Dingen erscheint der *Naumburger Meister* in Amiens als *kühner Neuerer gegenüber seiner Umgebung*. Es wird einer gründlichen Untersuchung der Amienser Skulptur vorbehalten bleiben müssen, den *gewichtigen Anteil des Naumburgers*, der den Daten nach doch nur als junger Anfänger in Amiens tätig gewesen sein kann, an der *Stilbildung* festzustellen.“ (Giesau 1925, S. 204; *Hem.*, G.S.)

Giesau deutet an dieser Stelle noch die Vermutung an, dass zwei weitere Statuen der Amienser Portale (die Giesau leider nicht identifiziert) mit dem Frühwerk des Naumburger Meister in Verbindung gebracht werden könnten: „Insbesondere wird sein [*sc. des Naumburger Meisters*] Verhältnis zu dem ganz aus dem Rahmen der Amienser Portalplastik herausfallenden bedeutenden Meister der beiden schönen, in der großzügigen Freiheit der Gewandbildung den anderen qualitativ weit überlegenen Statuen klarzulegen sein.“ (Ebd.)

1016 Giesau 1914, S. 35.

1017 Vgl. die beiden einander widersprechenden Aussagen Giesau 1925, S. 202 und Giesau 1914, S. 37 (zitiert in Fußnote 1006).

sich *aufgesogen* und „in völkisch und persönlich unabhängiger Weise verarbeitet“, als dies bei den in Reims geschulten Bildhauern des Bamberger Domes der Fall gewesen sei.¹⁰¹⁸

Giesau nahm an, dass der *Naumburger Meister* nach einer längeren Tätigkeit an der Kathedralbauhütte in Amiens, welche in das Jahrzehnt zwischen 1225 und etwa 1235 falle,¹⁰¹⁹ anschließend nach Reims weiter gezogen sei, wo Mitte der 30er Jahre „im Zusammenhang mit dem Übergang der Bauleitung von Jean d’Orbais an Jean le Loup sich Amienser Einflüsse in Architektur und Plastik geltend“ gemacht hätten. Der Reims-Aufenthalt des jungen Naumburger Meisters ließe sich nur indirekt nachweisen: durch die allgemeine Rezeption einer „antikische(n) Richtung, die gerade in dieser Zeit die Physiognomie der Reimser Plastik bestimmte“. Denn diese *antikische Richtung* sei dem „auf die natürlich monumentale Erscheinung gerichteten Streben“ des Bildhauers entgegen gekommen und habe „auch ihm, wie vielen anderen Künstlern der Zeit, den Blick freigemacht.“¹⁰²⁰ Ohne sich weiter über diese Metapher des *den Blick Freigmachens* zu erklären, merkte Giesau an dieser Stelle seines Berichtes über die *Lernjahre* des Naumburger Bildhauers in Frankreich nur noch an, dass diejenigen Erscheinungen in der Naumburger Skulptur, die tatsächlich einen reimsischen Einfluss aufzuweisen schienen, *nicht* von der Hand des späteren Hauptmeisters im Naumburger Dom stammten. Außerdem hätten sich bisher - ganz anders als in Amiens - keine Werke von seiner Hand an der Reimser Kathedrale auffinden lassen, womit Giesau die These einer restlosen *Absorbierung* der Reimser Eindrücke durch den Bildhauer beglaubigt sah, die einen nur kurzen Aufenthalt des Bildhauers an dieser Kathedralbauhütte nahe legen würden.¹⁰²¹

Das Vorbild des Apostelzyklus der Pariser Sainte-Chapelle

Nach Auffassung Giesaus hatte der Bildhauer noch einen dritten Ort in Frankreich aufgesucht. Vor seiner Rückkehr nach Deutschland müsse er in Paris gewesen sei, worauf das Konzept des Naumburger Stifterzyklus mit der Aufstellung von

1018 „Die Kenntnis der Reimser Skulptur muß allerdings bei dem Naumburger Bildhauer vorausgesetzt werden. Während aber in Bamberg die Beeinflussung durch die Reimser Bildwerke klar zutage liegt, sind die Reimser Eindrücke bei dem Naumburger Meister aufgesogen und in völkisch und persönlich unabhängiger Weise verarbeitet worden.“ (Giesau 1925, S. 201f.)

1019 „Der Bau der Fassade beginnt um 1225, ihre Portal[e] müssen etwa um die Mitte der 30er Jahre fertig gewesen sein. In diese zehn Jahre fällt also die Tätigkeit des Naumburgers in Amiens, wo er *bereits an führender Stelle mitgearbeitet* hat.“ (Giesau 1925, S. 204f. ; *Herrn*, G.S.)

1020 Giesau 1925, S. 205.

1021 Vgl. ebd.

lebensgroßen Statuen im Chor einer Kirche hindeuten würde. Giesau hielt es für wahrscheinlich, dass der Bildhauer „die gegen Ende der 30er Jahre im Bau befindliche St. Chapelle gesehen hat.“ Denn es gebe nichts, „was hinsichtlich der Aufstellungsart den Naumburger Chorfiguren in dieser Zeit ähnlicher sähe als die Apostelfiguren der St. Chapelle.“¹⁰²²

Reimser Einflüsse im Stifterzyklus des Naumburger Westchors

En passant und ohne gesondert darauf aufmerksam zu machen, schrieb Giesau die vier Statuen im Naumburger *Chorpolygon* (Dietmar, Sizzo, Wilhelm, Timo) zwei in *Reims* geschulten Bildhauern zu, die *nicht* mit dem Naumburger Hauptmeister, dem Bildhauer der Westlettnnerreliefs und der Figuren im Chorquadratum, identisch seien und die er als *Werkstattgenossen* bezeichnete.¹⁰²³ Giesaus Untersuchung berührte sich hier mit den zeitgleich veröffentlichten Untersuchungen Panofskys, Jantzens und Pinders, die in ihren konkreten Analysen zwei unterschiedene Stilrichtungen im Naumburger Stifterchor feststellten und das Nebeneinander zweier künstlerisch eigenständiger Bildhauer diskutierten, eines *Hauptmeisters* (mit Arbeiten vor allem im Chorquadratum) und eines zweiten *Wilhelm-Meisters* im Chorpolygon (wobei Jantzen und Pinder gleichzeitig *terminologisch* an der Vorstellung vom *einen Naumburger Meister*

1022 Ebd.

Die Ansicht, dass die Pariser *Sainte-Chapelle* vorbildgebend für die Aufstellung der Naumburger Stifterfiguren gewesen sein könnte, ist wohl zum ersten Mal von Ernst Cohn-Wiener für die von diesem angenommene *zweite* (und endgültige) Fassung des Planes eines Naumburger Stifterzyklus mit zwölf Figuren (statt einer von Cohn-Wiener gleichfalls angenommenen *ersten* Planung mit *sechs* Figuren im Chorpolygon nach dem Vorbild des Magdeburger Domchors) geäußert worden. („An Stelle des Planes, der um 1249 bestand und der ebenso auf der Tradition fußt, wie die ersten Statuen selbst, trat ein anderer, für den die Zwölfzahl der Statuen die Anregung durch die *Ste. Chapelle* nahelegt, nur daß die Naumburger Aufstellung bei weitem geistreicher ist.“ (Cohn-Wiener 1915a, S. 271.)) - Vgl. Kap. VIII. 1.

1023 „Gewiß gibt es Manches in Reims, was an Naumburg erinnert. Die Ähnlichkeiten betreffen aber nicht die *eigenhändigen* Werke des *Hauptmeisters* in Naumburg, sondern *die vier Statuen im Chorpolygon*, und man würde, wenn überhaupt, nur den beiden *Naumburger Werkstattgenossen*, denen die vier Figuren des Polygons angehören, bestimmte Werke in Reims zuweisen können“ (Giesau 1925, S. 205; *Herv.*, G.S.)

Die in den gleichzeitigen Publikationen von Panofsky, Jantzen und Pinder herausgearbeiteten *zwei* Stilidiome unter den Naumburger Stifterfiguren werden von Giesau hier unvermittelt ins Spiel gebracht, nachdem er zuvor bei Besprechung der Amienser Reliefs nur von *einem* Naumburger Meister als unbestimmte Bezugs-Vorstellung gesprochen hatte. Giesaus Aufteilung der Naumburger Stifterfiguren in zwei Stilgruppen - die Figuren im Chorquadratum würden mit bestimmten Ausnahmen dem *Hauptmeister*, die Figuren im Chorpolygon zwei in Reims geschulten *Werkstattgenossen* angehören - deckt sich ungefähr mit den von Panofsky, Jantzen und Pinder gegebenen Unterscheidungen (siehe nächste Fußnote).

festhielten).¹⁰²⁴ Giesau versuchte nun - ähnlich wie Jantzen - das Verhältnis der Naumburger Bildhauerarbeiten zur französischen Kathedralskulptur dadurch zu klären, dass er die *Reimser* Einflüsse auf die Figuren im Chorpolygon konzentriert sah und zwei in Reims geschulten *Werkstattgenossen* des Hauptmeisters zuschrieb, während die *Amienser* auf das Konto des Hauptmeisters gingen. Ähnlich wie in den Darlegungen Panofskys, Jantzens und Pinders zeugten nach Giesau die Arbeiten des Chorpolygons für ein vom *Hauptmeister* völlig unterschiedenes Stilidiom, wobei der Unterschied in den Auffassungen der vier Autoren nur darin lag, dass die stilistisch heterogenen Arbeiten entweder dem Verbund *einer* Werkstatt mit verschiedenen Kräften oder aber zwei unabhängigen *Meistern* zugeschrieben wurde.

Die tatsächliche Unterscheidung von zwei Meisterhänden (die bei Jantzen und Pinder nur dadurch in Verwirrung geriet, weil diese Autoren mit verschiedenen Kriterien von *Werkstattverhältnissen*, *Entwicklungsphasen*, *Qualitätsunterschieden* usw. operierten) war in Giesaus Besprechung des Amienser Reliefs der *Flucht aus Ninive* noch nicht berücksichtigt. Giesau behalf sich vielmehr im ersten Teil seiner Untersuchung mit einer ganz undifferenzierten Vorstellung eines jugendlichen *Naumburger Meisters*, der in Amiens gelernt, aber auch Reims und Paris gesehen hatte.

Erst bei Betrachtung der Stifterfiguren im Naumburger Westchor machte Giesau einen klaren Trennungsstrich zwischen den Arbeiten im Chorquadratum (die er dem

1024 Vgl. Panofsky (1924, 153f.): „Unzweifelhafte Arbeiten des ‚Hauptmeisters‘ (als welchen wir den Meister der Lettnerreliefs bezeichnen dürfen) sind die Figuren des Eckehard, der Uta und der Gepa (.....).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.“

Jantzen (1925, S. 256): „Überblickt man die beiden durch ein grundverschiedenes Gewandprinzip 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?“

und Pinder (1925, S. 46f.): „Die Entwicklung der ‚lyrischen Gruppe‘ Timo-Wilhelm könnte durchaus in der gleichen Atmosphäre jenes Überragenden, dessen Werden hier erschiene, durch einen geistesverwandten *Zweiten* erfolgt sein (...) ihm schon lange persönlich vertraut oder innerlichst verwandt, aus Reims zugekommen (..), ein Landsmann und innerer Bruder, der in jener Königsstatue ein Denkmal deutscher Mitarbeit an der französischen Kathedrale hinterlassen.“

Überblickt man die *stilistischen* Analysen von Panofsky, Jantzen und Pinder, und nimmt die stilistische Unterscheidung Giesaus zwischen den Figuren im Chorquadratum und - polygon hinzu, so lässt sich feststellen, dass diese vier stilanalytisch vorgehenden Autoren der 1920er Jahre *sachlich* zum Ergebnis von *zwei* im Naumburger Stifterchor tätigen, *stilistisch unterschiedenen* Bildhauern gelangen, eine Feststellung, die auch durch die programmatisch oder (wenn man so will) *ideologisch* vorgetragenen *Ein-Meister-Thesen* von Jantzen und Pinder nicht außer Kraft gesetzt wird.

Naumburger Hauptmeister zuschrieb) und den stilistisch auf Reims verweisenden Figuren im Chorpolygon (die er zwei anderen Kräften zuschrieb). Die in Naumburg nachweisbaren Reimser Einflüsse ging nach Giesau *nicht* auf das Konto des *Hauptmeisters in Naumburg*, sondern auf das Konto zweier *Werkstattgenossen aus Reims*.

Der auch von Giesau angenommene Aufenthalt des *Naumburger Meisters* in Reims, wo er die *antikische Richtung* in der Skulptur kennen gelernt habe („Die große Reimser Kunst hat auch ihm, wie vielen anderen Künstlern der Zeit, den Blick freigemacht“) blieb nach Giesau für dessen Stil folgenlos und hatte so die gleiche Funktion, die bei Pinder ein hypothetischer Bamberg-Aufenthalt des Meisters ausgeübt hatte: gar keine. Denn wie bei Pinders erstem Bamberg-Aufenthalt des *Naumburger Meisters* hinterließ auch dessen angenommener Reims-Aufenthalt keinerlei Spuren in der Handschrift des Bildhauers. So hielt Giesau am Ende nur deswegen am Reims-Aufenthalt des Bildhauers fest, weil dieser die Bekanntschaft der beiden Werkstattgenossen vermittelt habe, die später im Naumburger Chorpolygon die reimsisch geprägten Figuren im Chorpolygon gemeißelt haben sollen.¹⁰²⁵

Der Reliefstil des Naumburger Meisters

Giesaus Beschreibung der Amienser Reliefs mit der *Flucht aus Ninive* schien zunächst den Zweck zu verfolgen, den *Einfluss* französischer Kathedralskulptur auf das Werk des späteren *Naumburger Meisters* an seinen französischen Ursprüngen aufzuzeigen. Doch geriet der Vergleich Giesaus mit der als genuin *französisch* charakterisierten Skulptur der Amienser Kathedrale zum bloßen *Gegensatz*, und Giesau betonte ausschließlich den *deutschen* Charakter dieser vermeintlich frühesten Arbeiten des *Naumburger Meisters*. Indem Giesau diesen Gegensatz als bewusste künstlerische Entscheidung des deutschen Bildhauers hinstellte („der deutsche Künstler, dem hier in fremder Umgebung das Wesen seines Volkes besonders eigen zu formen gelang“) erschien das Relief mit der *Flucht aus Ninive* geradezu als ein deutsches künstlerisches Manifest in Frankreich, ein *Bekenntnis* des Bildhauers zu

¹⁰²⁵ „Die persönlichen Beziehungen zwischen ihnen und dem Hauptmeister wären dann vielleicht in Reims geknüpft (worden).“ (Giesau 1925, S. 205.)

Diese Annahme ähnelt - *mutatis mutandis* - der Hypothese Pinders (1925, S. 47), der Bildhauer des *Wilhelm* im Chorpolygon sei mit dem Naumburger Hauptmeister „schon lange persönlich vertraut oder innerlichst verwandt, aus Reims zugekommen“. (Siehe auch vorige Fußnote.)

Anders aber als Pinder, der dem *Wilhelm-Meister* dezidiert eine *Königsfigur* unter den Reimser Kathedralskulpturen zuweist, sieht Giesau für die beiden Bildhauer im Naumburger Chorpolygon keine Reimser Frühwerke, weshalb er für beide einen nur kurzen Aufenthalt in der Reimser Kathedralbauhütte annimmt, denn es sei auszuschließen, „daß ein mittelalterlicher Künstler sich längere Zeit lediglich als Beobachter auf einem Bauplatz aufgehalten hat (...)“. (Giesau 1925, S. 205.)

seiner deutschen Herkunft, das es dem Betrachter auch siebenhundert Jahre später noch erlaube, an der *seelischen Sprache des Werkes* sofort dessen deutschen Charakter zu erkennen.¹⁰²⁶

Wenn Giesau im Folgenden den Reliefstil des *Naumburger Meisters* untersuchte, so unterschied sich seine Darlegung von den entsprechenden Analysen Panofskys, Jantzens und Pinders¹⁰²⁷ vor allem dadurch, dass

er - bei ähnlichen Ergebnissen - den Vergleich nicht mit den Westlettner-



Abb. 118. Naumburg, Dom. Westlettner. Petrus und die Magd. (Aus: Giesau 1925, Abb. 5.)

reliefs in Mainz, sondern - sozusagen eine persönliche Stilstufe früher - mit den vermuteten *Jugendwerken* des *Naumburger Meisters* in Amiens durchführte. Giesau steckte die Spannweite der Entwicklung ab zwischen den in der Gewandbildung noch *scharfbrüchigen und flächigen* Amienser Reliefs und dem *Realismus* der Naumburger Figuren und diagnostizierte als Ergebnis der Entwicklung eine „räumliche Durchbildung der menschlichen Figur“, eine „plastische Durchformung aller einzelnen Gewandteile und ihrer klaren Sonderung“, eine „Großzügigkeit und Schlichtheit des Faltenwurfs“, einen „Verzicht auf alle rein schönlinige Führung der Falten“ und einen „klaren Gegensatz zwischen senkrechten und wagrechten oder schräg überschneidenden Falten“, wobei er alle diese Charakteristika bereits rudimentär in Amiens angelegt sah.¹⁰²⁸

1026 Giesau 1925, S. 203. - Vgl. den Wortlaut des Zitats in Fußnote 1009.

1027 Vgl. Panofsky 1924, S. 150 (zitiert in Fußnote 843 und Kap. X. 1 (*Der Naumburger Hauptmeister (Lettnermeister)*); Jantzen 1925, S. 222/224 und Kap. X. 2 (*Die Westlettnerreliefs*); Pinder 1925, S. 21 (zitiert in Fußnote 942; siehe auch Fußnoten 943 u. 944 und Kap. X. 3 (*Der Naumburger Meister als Reliefbildhauer*)).

1028 Giesau 1925, S. 204.

Wie ein Vergleich mit den entsprechenden Ausführungen bei Schmarsow, Bergner, Vöge, Stix, Noack, Panofsky, Jantzen, Pinder und anderen leicht zeigen kann, ist Giesau *nicht* der erste Naumburg-Forscher, der bestimmte Charakteristika des Naumburger Reliefstils darlegt. Es muss deshalb verwundern, wenn Giesau vorgibt, dass es Untersuchungen zum Reliefstil des *Naumburger Meisters* in der ganz auf die Stifterfiguren fixierten Naumburg-Forschung nicht gebe, und behauptet, mit *seiner* Untersuchung, die durchaus zu ähnlichen Ergebnissen wie die vorgenannten Autoren kommt, *Neuland* zu betreten (vgl. Giesau 1925, S. 206).

Nicht zutreffend ist ferner der in Parenthese gegebene Hinweis Giesaus, Georg Dehio

Mit einer eingehenden Erforschung der Relieifarbeiten des *Naumburger Meisters* wollte Giesau eine in seinen Augen allzu sehr auf die Stifterfiguren fixierte Naumburg-Forschung - sie habe „bisher die Statuen im Naumburger Dom allzu einseitig der Auffassung der Persönlichkeit des großen Künstlers zugrunde gelegt“ - korrigieren. Vor dem Hintergrund der von ihm aufgefundenen *Jugendreliefs in Amiens* sei es vordringlich, zunächst die Relieifarbeiten des Naumburger Meisters für den Entwicklungsgang des Bildhauers überhaupt in den Mittelpunkt zukünftiger Forschung zu stellen. Die Entwicklung des Reliefsstils - der freilich zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von Giesaus Aufsatz keineswegs als *unerforscht* gelten konnte¹⁰²⁹ - definierte Giesau als Ausbildung eines *einzigartigen Raumstiles*, welchen der Naumburger Bildhauer, beginnend mit seiner Tätigkeit in Amiens und dann in Mainz und Naumburg, zum *Tiefenrelief* fortentwickelt habe.¹⁰³⁰

Dieses *Tiefenrelief* sei einerseits aus verschiedenen Relief-*Schichten* aufgebaut,¹⁰³¹ andererseits aber erhielten die Motive ihren „prägnanten Ausdruck“ erst „in der vordersten Blockfläche“. Die „in der Tiefe des Blockes hintereinander angeordneten Raumschichten sind nur Rückstrahlungen der in der vorderen Bildfläche gesammelten Energien.“¹⁰³² Die Bildvorstellung der von der Hand des Naumburger Meisters gefertigten Reliefs liege so in der vorderen Bildfläche, weshalb die richtige Ansicht der Reliefs nur die frontale sein könne. Die „Konzentrierung des Forminhalts in der vorderen Blockebene“ hielt Giesau für ein

habe die Westlettnerreliefs „seltsamerweise einem Schüler gegeben“ (ebd.). Tatsächlich hat Dehio die Naumburger Westlettnerreliefs einem zweiten, vom Bildhauer der Stifterstatuen *verschiedenen Meister* gegeben, worin gerade Dehios Variante einer *Zwei-Meister-These* besteht (vgl. Dehio 1919, I, S. 343, n. * - zitiert in Fußnote 755 und Kap. IX. 1 (*Verhältnis der Mainzer und Naumburger Skulpturen*)).

¹⁰²⁹ So hat Panofsky in seiner wenig früher erschienenen Publikation den Stil des Hauptmeisters gerade von den *Passions-Reliefs* abzuleiten versucht (vgl. Panofsky 1924, S. 150 und Kap. X. 1 (*Der Naumburger Hauptmeister (Lettnermeister)*)), und auch Jantzen widmet den Reliefs ein eingehende Untersuchung (siehe Kap. X. (*Die Westlettnerreliefs*)).

Auch wenn Giesau sich einer anderen Terminologie bedient, so sind seine Beobachtungen zur Entwicklung des Reliefstils des Naumburger Meisters im Ergebnis den Untersuchungen Panofskys nicht unähnlich (siehe a.a.O.).

¹⁰³⁰ „Erst mit Hilfe der Amiensener Arbeiten ist es uns jedenfalls möglich, die Ausbildung seines einzigartigen Raumstiles aus seinen Anfängen heraus zu verfolgen. Schon das Relief der Männer von Ninive läßt in dem Bestreben der Aussonderung einer zweiten Raum- und Figurenzone hinter der vorderen Reihe über die Mainzer Seligen und Verdammten hinweg das Naumburger Tiefenrelief ahnen, für das wir im ganzen Bereich der kunstgeschichtlichen Entwicklung kein Analogon haben.“ (Giesau 1925, S. 206.)

¹⁰³¹ Die Bezeichnung *Schicht* wird von Panofsky für die *Passionsreliefs* in Naumburg, insonderheit zur Beschreibung der Interaktion der Figuren als inadäquat abgelehnt. - Vgl. Panofsky 1924, S. 150, zitiert in Fußnote 843.

¹⁰³² Giesau 1925, S. 206.

Markenzeichen des Naumburger Meisters, das schon - bei geringerer Relieftiefe - in den Vierpassreliefs der Kathedrale von Amiens wie dem Relief mit der *Flucht aus Ninive* als „Quintessenz des künstlerischen Wollens des Naumburgers“ vorhanden gewesen sei.¹⁰³³

Als technische Überlegung, wie der Effekt einer tiefenräumlichen Gliederung der Naumburger Reliefs zustande gekommen sei, nahm Giesau eine Vorzeichnung für die Komposition in der vorderen Ebene auf dem Steinblock an, von wo der Bildhauer ohne Änderung der Größenverhältnisse und mit weitgehender Beibehaltung einer fast vollrunden Ausführung auch der hinteren Figuren aus der Tiefe des Blocks herausgearbeitet habe.¹⁰³⁴

Die Reliefs des Naumburger Meisters seien *ganz „unmalerisch“* - mit dieser Charakterisierung trat Giesau in Gegensatz zur gleichzeitig veröffentlichten Abhandlung Pinders¹⁰³⁵ -, insofern „die Orientierung (..) nicht vom Reliefgrunde aus (geschicht), vielmehr (..) die vordere ideale Blockgrenze zugleich die Orientierungsebene für das von ihr aus in die Tiefe entwickelte Relief (ist).“¹⁰³⁶

Nicht nur aus stilistischen Gründen nahm Giesau das Amiensere Relief mit der *Flucht aus Ninive* für den Naumburger Bildhauer in Anspruch. Giesau berief sich emphatisch auf ein unbestimmt *völkisches* Moment, das die Arbeiten des Naumburger Meisters auszeichne, weshalb die Reliefs in Amiens sich dort „ohnehin durch den unverstellten Ausdruck ihrer deutschen Seele (..) als Fremdlinge offenbaren.“¹⁰³⁷ Giesaus völkische Reflexion stand in der Naumburg-Forschung des Jahres 1925 noch isoliert (sie fand in den Arbeiten Panofskys, Jantzens und Pinders keine Entsprechung). Erst drei Jahre später sollte in der Arbeit Gertrud Bäumers eine ausgesprochen völkische Erklärung des Stifterzyklus Eingang in die Naumburg-Literatur finden.

1033 Ebd.

1034 „Übrigens wird die Konzentrierung des Forminhalts in der vorderen Blockebene um so fühlbarer, je mehr der Block in seiner ganzen Tiefe durchgeformt ist. Man kann daraus für den Arbeitsprozeß des Künstlers mit Sicherheit entnehmen, daß er die Bildkomposition auf der vorderen Blockfläche aufgezeichnet und dann schichtenweise das Relief herausgearbeitet hat, ohne Verringerung des Maßstabes der Figuren und auch kaum ihrer Körperhaftigkeit. Der Reliefgrund hat keine Bedeutung etwa im Sinne eines Raumes hinter den Figuren und gewährleistet lediglich den materiellen Halt.“ (Giesau 1925, S. 206.)

1035 „Der Reichtum der Überschneidungen zwischen Figuren, deren jede einzelne nicht flach-projiziert, sondern mit dem Gefühl ihrer kubischen Ausrundung gegeben ist, erzeugt für moderne Augen geradezu den Eindruck des Malerisch-Räumlichen.“ (Pinder 1925, S. 21.)

1036 Giesau 1925, S. 206.

1037 Ebd.

Relative Chronologie der Skulpturen im Naumburger Dom

Wie Panofsky, Jantzen und Pinder ¹⁰³⁸ sah Giesau im Spendenaufruf Bischof Dietrichs den kategorischen *terminus post quem* für den Beginn der Arbeiten am Stifterzyklus im Westchor, „(...) da nach unzweifelbarem Ausweis der bekannten Naumburger Urkunde von 1249 eine Tätigkeit des Bildhauers an den Chorfiguren des Domes vor 1249 nicht in Frage kommen kann“. ¹⁰³⁹

In der Frage der relativen Abfolge der Bildhauerarbeiten im Naumburger Dom freilich widersprach Giesau den Darstellungen Panofskys, Jantzens und Pinders, ¹⁰⁴⁰ welche unter vorwiegend pragmatischen Gesichtspunkten in den Westlettnerreliefs die ersten Arbeiten des von Mainz nach Naumburg abgewanderten Bildhauers erkennen wollten. Gleichsam in Fortführung seiner Tätigkeit als Reliefbildhauer des Mainzer Westlettners habe der *Naumburger Meister* an seinem neuen Wirkungsplatz in Naumburg zunächst eine ähnliche Arbeit in Angriff genommen. Diese These einer relativen Abfolge der Arbeiten wurde durch Giesau unter Hinweis auf die aus der Naumburger Werkstatt hervorgegangenen *Meißner Skulpturen* für Naumburg revidiert und (wie schon bei früheren Forschern) in eine Abfolge Stifterfiguren - Westlettnerreliefs umgekehrt, womit er, was Giesau freilich nicht erwähnte, zur

1038 Vgl. Panofsky (1924, S. 155): „(...) inzwischen, nämlich seit 1249, (war) das Projekt der Stifterstatuen aufgetaucht“, Jantzen (1925, S. 258): „Die Entstehungszeit der Naumburger Stifterfiguren ist bestimmt (..) durch das Datum 1249 des offenen Briefs Bischof Dietrichs II. (...)“ und Pinders Diktum von der *literarischen Vorform* des Spendenaufrufs Bischof Dietrichs für das Programm des Stifterzyklus: „und wir tun doch gewiß gut, in diesem Briefe tatsächlich die literarische Vorform des erhaltenen Denkmalsbezirktes zu erblicken.“ (Pinder 1925, S. 47.)

1039 Giesau 1925, S. 205.

Aufgrund des sicheren Datums von 1249 für den Beginn der Bildhauerarbeiten im Naumburger Westchor hält Giesau freilich den Termin für die Fertigstellung des Mainzer Westlettners - das *Frühwerk* des Naumburger Meisters in Deutschland - mit der Mainzer Domweihe von 1239 nicht für gesichert an:

„Skeptisch wird man sich aber gegenüber der Ansicht verhalten müssen, daß das für das Bauwerk gesicherte Weihedatum von 1239 auch den Abschluß der Arbeiten am [*sc. Mainzer West-*] Lettner bedeutet, da nach unzweifelbarem Ausweis der bekannten Naumburger Urkunde von 1249 eine Tätigkeit des Bildhauers an den Chorfiguren des Domes vor 1249 nicht in Frage kommen kann.“ (Ebd.)

Von ähnlichen Überlegungen ausgehend nimmt Pinder (1925, S. 24) - indem er *beide* Daten für gesichert ansieht - im Jahrzehnt 1239/1249 einen ebenso hypothetischen wie konsequenzlosen *Bamberg-Aufenthalt* des Naumburger Meisters an. - Siehe auch Fußnote 944.

1040 Vgl. Panofsky 1924, S. 149, 155 u. Fußnote 864 sowie Kap. X. 1 (*Relative Chronologie der Naumburger Skulptur*); Jantzen 1925, S. 258 (zitiert in Fußnote 924) und Kap. X. 2 (*Die Meisterfrage*); Pinder 1925, S. 33 u. Fußnote 948 sowie Kap. X. 3 (*Die Übergangsfigur des Sizgo und die 'Lettner-Gruppe'*).

Auffassung Georg Dehios zurückkehrte, die dieser 1919 in seiner *Geschichte der deutschen Kunst* unter Verweis auf die damals herrschende Ansicht der Forschung dargelegt hatte.¹⁰⁴¹ Nach Giesau ließ sich „nur mit den Chorstatuen (..) eine stilistische Brücke nach Mainz schlagen“, während zu den Skulpturen im Meißner Domchor nur „der Stil des Lettners (..) hinüber nach Meissen (leitet) (...).“¹⁰⁴² Giesau sah so einerseits das stilistische Entwicklungsglied zwischen der Skulptur in Mainz und der Naumburger Skulptur in den Stifterfiguren verkörpert, wie er andererseits in den Passionsreliefs des Westlettners den späteren Übergang von der Naumburger zur Meißner Skulptur verwirklicht sah.

5. Hermann Beenken/Erwin Panofsky (1925/26)

*Überlegungen zur Künstlerpersönlichkeit in der mittelalterlichen Skulptur*¹⁰⁴³

Mit den Abhandlungen Erwin Panofskys und Hans Jantzens zur deutschen mittelalterlichen Skulptur, Wilhelm Pinders Monographie zum Naumburger Dom und den Forschungen Hermann Giesaus zu hypothetischen *Jugendwerken* des *Naumburger Meisters* an der Kathedrale von Amiens waren 1924/25 vier Arbeiten zur mittelalterlichen Skulptur erschienen, denen eine gemeinsame Auffassung von der *Künstlerpersönlichkeit* der führenden Bildhauer des 13. Jahrhunderts zugrunde lag. Diese Arbeiten konnten noch in der Tradition der Forschungen eines August Schmarsow und eines Heinrich Bergner stehend angesehen werden,¹⁰⁴⁴ während sie Vorstellungen von einer ‚Kunstgeschichte ohne Namen‘ (wie sie Heinrich Wölfflin vorschwebte), aber auch einer Einfluss- und Vorbild-Kunstgeschichte widersprachen, wie sie Adolph Goldschmidts ‚Schule‘ repräsentierte und noch vor

1041 Vgl. Dehio 1919, I, S. 343 u. n. * (zitiert in Fußnote 755) und Kap. IX. 1 (*Das Verhältnis der Mainzer und Naumburger Skulpturen*). - Durch die von ihm angenommene Reihenfolge der Arbeiten in Mainz und Naumburg sah sich Dehio zur Annahme eines *Westlettners*- und eines *Stifter-Meisters* genötigt (vgl. ebd.).

1042 Giesau 1925, S. 205.

1043 Hermann Beenken: *Rezension von Hans Jantzen, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts*, Leipzig 1925, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 59 (1925/26), Beilage ‚Die Kunstliteratur‘ S. 29-34 [Beenken 1925c (Rez.)] und Erwin Panofsky: *Rezension von dass.*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 47 (1926) S. 54-62 [Panofsky 1926 (Rez.)].

1044 Die Monographien Schmarsows (siehe Kap. II. 1: *August Schmarsow (1892) Naumburger Skulptur*) und Bergners (siehe Kap. IV: *Die Entdeckung einer Naumburger Bildhauerpersönlichkeit durch Heinrich Bergner (1903)*) spielen als Referenzliteratur in den genannten Publikationen freilich keine Rolle, doch erschließt sich deren Bedeutung für die genannten Publikationen aus der zentralen Vorstellung von der *Künstlerpersönlichkeit*. - Siehe auch Kap. IX. 3: *Die Durchsetzung des Namens ‚Naumburger Meister‘ in der kunsthistorischen Forschung bis 1919*.

dem Krieg im *Dritten Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* zum Programm einer Erforschung der deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts aufgestellt und hier von Hermann Giesau in seiner Eigenschaft als Mitarbeiter Goldschmidts vertreten worden war.¹⁰⁴⁵ In seiner Besprechung des Buches von Hans Jantzen hob Hermann Beenken¹⁰⁴⁶ die Auffassung von der Künstlerpersönlichkeit denn auch als einen Leitgedanken des Buches hervor und fasste Jantzens Arbeit als programmatisch für die Mittelalterforschung nach dem 1. Weltkrieg auf, indem Jantzen eine bloße Betrachtung der „überpersönlichen Zusammenhänge von Entwicklung“ vermieden und dagegen die „Gipfelgebiete unserer Plastik monographisch“ behandelt habe. Jantzen habe „sich auf das Werk der großen Führenden“ konzentriert, und so „auch im deutschen Mittelalter wieder das Persönliche künstlerischer Leistung“ in den Mittelpunkt gestellt. Beenken fügte noch hinzu, dass „auch Pinder (..) jüngst (..) seine Behandlung der Naumburger Plastik im wesentlichen auf ‚den Meister‘ und die Probleme seiner Individualität zu stellen gesucht“ habe.¹⁰⁴⁷ Panofsky urteilte in seiner wenig später erschienenen Rezension ganz ähnlich, wenn er Jantzens Arbeit „methodisch (...) insofern eigenartig und ergebnisreich“ nannte, „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.“¹⁰⁴⁸

1045 Dass die Abhandlung Hermann Giesaus zu *Jugendwerken des Naumburger Meisters in Amiens* von 1925 (siehe Kap. X.4) nicht als Einlösung dieses Programms, sondern geradezu als *Antithese* dazu betrachtet werden kann - obwohl Giesau selbst als Verfasser des Programms im *Dritten Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* fungiert hatte (siehe Kap. VII. 1) - ist w.o. ausführlich dargelegt worden (siehe Kap. X. 4 (*Jugendarbeiten des Naumburger Meisters in Amiens*)).

1046 Hermann Beenken wurde 1920 durch Heinrich Wölfflin in München mit einer (unveröffentlicht gebliebenen) Dissertation zum Thema *Das allgemeine Gestaltungsproblem in der Baukunst des deutschen Klassizismus* promoviert und erlangte 1922 in Leipzig unter dem Ordinariat von Wilhelm Pinder mit einer Arbeit zur *Rottweiler Bildhauerschule des 14. Jahrhunderts* die Habilitation (verarbeitet und in erweiterter Form veröffentlicht unter dem Titel *Bildhauer des vierzehnten Jahrhunderts am Rhein und Schwaben* (Leipzig 1927). Beenkens Überblickswerk zur *Romanischen Skulptur in Deutschland (11. und 12. Jahrhundert)* (Leipzig 1924) wurde von Erwin Panofsky im *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 2 (1924/25) S. 244-246 eingehend besprochen (vgl. dazu Fußnote 821). Neben einer Monographie über die *Bildwerke des Bamberger Doms aus dem 13. Jahrhundert* (Bonn 1925) publizierte Beenken 1925 noch drei Rezensionen zu Veröffentlichungen über deutsche mittelalterliche Skulptur, außer der zu Hans Jantzens Buch (siehe vorige Fußnote) eine Besprechung zu *Adolph Goldschmidt, Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg*, Berlin 1924, in: *Cicerone* 17 (1925) S. 328-333 und zu *Erwin Panofsky, Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, München 1924, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 59 (1925/26) Beilage ‚Die Kunstliteratur‘, S. 1-6. - Zu Hermann Beenken vgl. Peter H. Feist in *Metzler Kunsthistoriker Lexikon* 1999, S. 18-21.

1047 Beenken 1925c (Rez.), S. 29.

1048 Panofsky 1926 (Rez.), S. 54. - Jantzen habe, fährt Panofsky fort, „die

Beenken und Panofsky nahmen in ihren Rezensionen die Gelegenheit wahr, eine erste Bilanz der deutschen Nachkriegsforschung zur mittelalterlichen Skulptur und vor allem zur *Naumburg-Forschung* zu ziehen, wobei Panofsky auch auf die besonderen Umstände der Nachkriegszeit aufmerksam machte, wo die „äußere Notlage die deutsche Forschung zu einer weitgehenden Beschränkung auf den einheimischen Denkmälerbestand zwang“. Daran knüpfte Panofsky eine inhaltliche Bemerkung zum Erkenntnisinteresse dieser Forschung, die ähnlich in den Reflexionen Hermann Giesaus zum Charakter des Naumburger Meisters und dessen mutmaßlichen Jugendwerken an der Kathedrale von Amiens anklang.¹⁰⁴⁹ Panofsky meinte, die „innere Problematik“ dieser Bildhauerarbeiten habe die Forschung „zur Besinnung auf die Wesensmerkmale des ‚Deutschen‘ in der Kunst“ geführt.¹⁰⁵⁰

Beenken und Panofsky benannten in ihren Rezensionen die Themen, welche die aktuelle Forschung zur Skulptur im Naumburger Dom beschäftigte und welche alle mit der Vorstellung einer prägenden Bildhauerpersönlichkeit zusammenhingen: die Frage nach den Wanderwegen und Stationen dieses *Naumburger Meisters* in Frankreich und Deutschland, die Entwicklung und Charakteristika seines persönlichen Stils und das *Oeuvre* dieses Meisters in Abgrenzung zu anderen Meistern, Gesellen oder Werkstattgenossen im Mainzer und im Naumburger Dom.

Stilgruppen des Stifterzyklus

Jantzens Unterscheidung der Naumburger Stifterstatuen in zwei *Stilgruppen*, eine Gruppe von Figuren im Chorpolygon (ohne Sizzo, aber mit Konrad) und eine Gruppe mit den übrigen Figuren im Chorquadratum (einschließlich Sizzos, aber ohne Konrad) wurde von beiden Rezensenten, Beenken wie Panofsky, als wichtiges Resultat seiner Arbeit hervorgehoben. Doch fiel auf, dass Beenken den stilistischen Befund, den Jantzen für diese Unterscheidung angab - die Gewandbildung einer ersten Gruppe von Figuren im Chorpolygon orientiere sich an einem *antikeischen* Figurenensemble des *Reimser* Nordquerhauses, die Gewandbildung einer zweiten Gruppe aber an Portalfiguren der Kathedrale von *Amiens* - gar nicht erwähnte, und Panofsky diesen Bezug auf die Skulpturenensembles zweier Kathedralen zwar

Geschichte der deutschen Plastik im 13. Jahrhundert gleichsam in der Gestalt von *Künstler-Monographien* abgehandelt“ (ebd.), ein Satz, der sich ebenso gut auf Panofskys eigene Betrachtung zur Skulptur des 13. Jahrhunderts beziehen lässt (siehe Panofskys Analysen zur Skulptur des Bamberger und Naumburger Doms in Kap. X. 1 (*Künstlerpersönlichkeiten im Bamberger Dom*) und Kap. X. 1 (*Die Werke des Naumburger Meisters und seines Kreises*)).

1049 Vgl. Giesau 1925, S. 203 (zitiert in Fußnote 1009) und S. 206.

1050 Panofsky 1926 (Rez.), S. 54.

anführte, aber die von Jantzen dargelegten stilbildenden Implikationen für die *Gewandbildung* der Naumburger Skulptur - also der ganze *Witz* von Jantzens Analyse - nicht diskutierte.¹⁰⁵¹ Stattdessen erörterten beide Rezensenten die Konsequenzen von Jantzens stilistischer Unterscheidung allein im Hinblick auf die *Meisterfrage* - und kamen hierbei zu diametral entgegengesetzten Ergebnissen: während Beenken unter offensichtlichem Bezug auf die abschließenden Bemerkungen Jantzens einen „für das Ganze verantwortlichen Hauptmeister“ als Resümee von Jantzens Abhandlung ausgab (wobei er sich auf den Wortlaut des Textes berufen konnte),¹⁰⁵² sah Panofsky als Ergebnis von Jantzens Analyse einen „Naumburger Hauptmeister, der auch die Lettner-Reliefs geschaffen hat“ und einen „bedeutenden Nebenmeister“, den er auch als den „genialen Wilhelm- und Timo-Meister“ bezeichnete.¹⁰⁵³

Da beide Rezensenten Jantzens Text gelesen hatten, musste es an Jantzens Darstellung selbst liegen, dass Beenken und Panofsky einander widersprechende Aussagen als Resümee von Jantzens *Händescheidung* unter den Bildhauern der Stifterfiguren trafen. Und tatsächlich waren (und sind) beide Lesarten, die Beenkens und die Panofskys, möglich, je nachdem man die Betonung auf Jantzens *stilistische* Analyse, welche die Unterschiede prägnant herausgearbeitet hatte, oder aber auf seine Vorstellung einer großen Werkstattgemeinschaft richtete, in der in letzter Instanz „das Ganze“ von einem überragenden „Hauptmeister“ verantwortet worden sei.¹⁰⁵⁴

1051 „Unter den Stifterfiguren sind zwei Gruppen geschieden, die Polygonfiguren (*merkwürdigerweise ohne Sizzo, dafür mit Konrad*) und die übrigen Figuren im Chorquadrat. Ein für das Ganze verantwortlicher Hauptmeister soll sie ebenso wie die Reliefs mit Gesellen geschaffen haben.“ (Beenken 1925c (Rez.), S. 34; *Herv.*, S.)

„In Naumburg scheidet Jantzen ‚zwei Gruppen, die beide in sich noch einmal zu teilen sind‘: auf der einen Seite Wilhelm, Timo, Dietmar und Konrad (d. h. die Figuren des Chor-Polygons, wenn man den Konrad an die Stelle des Sizzo gesetzt denken würde), auf der andern Hermann, Sizzo, Ekkehard, Dietrich und sämtliche Frauen. Die Unterteilung dieser zwei Gruppen, deren stilistischer Gegensatz mit dem Unterschied zwischen der *Reimsischen* und *Amiensischen* Formensprache verglichen wird, erfolgt in dem Sinne, daß innerhalb der ersten Gruppe *Wilhelm und Timo als Werke eines bedeutenden Nebenmeisters* in den Vordergrund gestellt werden, während innerhalb der zweiten der (...) tatsächlich recht mäßige Sizzo als Gehilfenarbeit in den Hintergrund geschoben wird.“ (Panofsky 1926 (Rez.), S. 57; *Herv.*, G.S.)

1052 „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.“ (Jantzen 1925, S. 256; *Herv.*, G.S.) - Vgl. Beenken 1925c (Rez.), S. 34. (zitiert in voriger Fußnote).

1053 Panofsky 1926 (Rez.), S. 57 (siehe auch Zitat in Fußnote 1051).

1054 Vgl. Jantzen 1925, S. 256. - Siehe dazu Kap. X. 2 (*Ein Reimser und ein Amienser Gewandstil als Voraussetzung für zwei Stilgruppen im Naumburger Stifterchor*), Kap. X. 2 (*Die Meisterfrage*) sowie Fußnote 892.

Indem Panofsky und Beenken das entscheidende Argument einer unterschiedlichen Gewandbildung nach dem Vorbild von Reims und Amiens für die Zuordnung der Stifterfiguren in zwei Stilgruppen entweder nur interesselos registrierten (Panofsky) oder überhaupt nicht erwähnten (Beenken), musste es ihnen unverständlich bleiben, warum Jantzen die Figuren des Sizzo und Konrad für die Zusammenstellung der Stilgruppen scheinbar willkürlich ‚vertauscht‘ hatte.¹⁰⁵⁵

In Jantzens wie in Erwin Panofskys eigener Darstellung, aber auch in den Abhandlungen Pinders und Giesaus war es bezeichnend, dass die stilkritische Analyse der Figuren des Wilhelm und Timo zu deren Aussonderung und Zuschreibung an einen *anderen Bildhauer* führten, was tendenziell alle Interpreten zur Annahme eines *zweiten* eigenständigen *Meisters* brachte, den freilich Jantzen und Pinder im Nachhinein dann wieder in der Vorstellung von einem „riesenstarken Ich“ (Pinder) oder von einem „Führer“ (Jantzen) aufgehen ließen.¹⁰⁵⁶

Die integrierende These vom *einen* Meister hatte Pinder 1925 durch die Vorstellung von einem Bildhauer, der sich *entwickelt*, verschiedene Einflüsse verarbeitet, seinen Stil ausbildet oder gar variiert, zu begründen gesucht und hierbei insbesondere in der Figur des Sizzo die Tätigkeit eines Bildhauers am Werk gesehen, der es - vom Relief herkommend - in der Großfigur noch nicht zur Meisterschaft gebracht hatte, zu der er sich erst mit der Meißelung weiterer Figuren vervollkommen sollte. Dagegen war die Beurteilung der Figuren bei Erwin Panofsky - eine ähnliche Auffassung wurde auch bei Jantzen und Giesau vertreten - mehr auf feststehende stilistische Merkmale fixiert. Man könnte die Stil-Auffassung Panofskys vereinfachend als *statisch* bezeichnen, was sich an seiner Kritik einer Zuordnung der Figur des Sizzo zum Werk des Hauptmeisters durch Pinder zeigen lässt. Pinders

1055 Vgl. Beenken 1925c (Rez.), S. 34 (zitiert in Fußnote 1051 und Panofsky 1926 (Rez.), S. 57 („Dieser Teilung ist sicher grundsätzlich beizustimmen, *nur daß wir Sizzo eher der ersten als der zweiten Gruppe* (aber natürlich nicht etwa als Werk des genialen Wilhelm- und Timo-Meisters) *zuweisen würden*, während wir uns über den arg zerstörten Konrad des Urteils enthalten möchten (...).“ (Herv., G.S.)

Ein ähnliches Missverständnis zeigt Panofskys Anmerkung zur stilistischen Einordnung der Figur des Konrad (die bei Jantzen den stilistischen Platz mit Sizzo tauscht), indem er sich „über den arg zerstörten Konrad des Urteils enthalten möchte“ (ebd.), also die Zerstörung als Grund für seine Urteilsenthaltung angibt. Die Zerstörung dieser Figur betrifft aber nur den *Kopf*, nicht jedoch den Körper mit der *Gewandbildung* dieser Figur, an der Jantzen seine stilistische Zuordnung festmacht, und diese - was entscheidend ist - auf die Königsfiguren der Kathedrale von Reims zurückführt. Weder die *Gewandbildung* noch die französischen Wurzeln dieser Gewandbildung werden von Panofsky und Beenken in ihrer jeweiligen Besprechung von Jantzens Werk thematisiert, womit auch diese Zusammenhänge der Naumburger und der französischen Skulptur bei Panofsky und Beenken nicht zur Sprache kommen.

1056 Vgl. Pinder 1925, S. 19 und Jantzen 1925, S. 256.

Versuch, die Figur des Sizzo als entwicklungsgeschichtlich *erste* Figur in einer ganzen Reihe von Figuren des Hauptmeisters, als dessen noch unbeholfenen Erstlingsversuch in der Großstatue, zu begreifen, bewertete Panofsky als nicht überzeugenden „Rettungsversuch“ für diese Figur.¹⁰⁵⁷ In seiner Polemik verkannte Panofsky freilich das eigentliche Argument Pinders von einer *Übergangsfigur* des Sizzo, indem er die Qualität dieser Figur zum Ausschlusskriterium aus dem Werk des Hauptmeisters machte, während Pinder deren qualitatives Zurückstehen hinter den anderen Figuren des *Hauptmeisters* gar nicht bestritt, sondern die schwächere Ausführung dieser Figur gerade zum Ausgangspunkt seiner Überlegung machte: die Figur des Sizzo müsse *notwendig* schwächer sein, weil sie die *Erstlingsfigur* eines Bildhauers sei, der seine Hand zuvor nur bei der Meißelung von kleinen Relieffiguren geübt habe.¹⁰⁵⁸

Trotz dieser Differenzen in der Beurteilung zwischen Panofsky und Pinder wurde die Aufteilung der Stifterfiguren in zwei Stilgruppen in den Grundzügen von allen Forschern der 1920er Jahre in ähnlicher Weise vorgenommen - die Figuren des Ekkehard, der Uta und Gega galten als Werke des *Hauptmeisters*, Wilhelm und Timo als Werke eines zweiten, stilistisch eigenständigen *Nebenmeisters* (oder Gesellen).¹⁰⁵⁹ Problematisch erschienen in den stilkritischen Analysen dieser Forscher die ‚Rand- und ‚Übergangsfiguren‘ (z.B. *Reglindis* und *Gerburg*) sowie die technisch schwächer eingestuften Figuren (z.B. *Dietmar* und *Sizzo*), wo die Aufteilung dann Gegenstand diffiziler Händescheidungen mit unterschiedlichen Resultaten wurde. So stießen in Pinders und Panofskys Beurteilung der Figur des *Sizzo* eine mehr *dynamische* und eine mehr *statische* Auffassung vom Entwicklungs- und Gestaltungspotenzial des leitenden Bildhauers der Naumburger Stifterfiguren aufeinander. Während Pinder die Figuren unter verschiedenen (hypothetischen) Entwicklungsszenarien betrachtete, dabei wohl wissend, dass er in Ermangelung historischer Nachrichten zu keinen gesicherten Ergebnissen gelangen konnte,¹⁰⁶⁰ suchte Panofsky nach einer

1057 „(...) innerhalb der ersten Gruppe (werden) [*sc. durch Hans Jantzen*] Wilhelm und Timo als Werke eines bedeutenden Nebenmeisters in den Vordergrund gestellt (.), während innerhalb der zweiten der - *trotz Pinders Rettungsversuch* - tatsächlich recht mäßige Sizzo als Gehilfenarbeit in den Hintergrund geschoben wird.“ (Panofsky 1926 (Rez.), S. 57.)

1058 Vgl. Pinder 1925, S. 32f. (zitiert in Fußnote 947) sowie Kap. X. 3 (*Die Übergangsfigur des Sizzo und die ‚Lettner-Gruppe‘*).

1059 Vgl. Panofsky 1924, S. 153 und Kap. X. 1 (*Der Naumburger Hauptmeister (Lettnermeister)*) sowie (*Der Wilhelmsmeister und weitere Händescheidungen*); Jantzen 1925, S. 246 ff. und Kap. X. 2 (*Ein Reimser und ein Amiensener Gewandstil als Voraussetzung für zwei Stilgruppen im Naumburger Stifterchor*); Pinder 1925, S. 34 ff. und Kap. X. 3 (*Die ‚klassische Gruppe‘*) sowie (*Ein Bildhauer aus Reims*); Giesau 1925, S. 205 (siehe Fußnote 1023) und (*Reimser Einflüsse im Stifterzyklus des Naumburger Westchors*).

1060 „Der Verfasser hält sich durchaus nicht für berechtigt, eine endgültige Lösung

festen Zuordnung auf Basis der beiden Vereinbarungs-Kriterien des *Stils* und der *Qualität*, wobei er Qualitätsunterschiede als dynamisches, der persönlichen Entwicklung unterworfenen Moment für den *Hauptmeister* nicht gelten ließ und nur die Wahl zwischen Meister und Gehilfen oder aber zwischen Meister und kongenialen Nebenmeister einräumte, während Jantzen als einziger Interpret eine stilistische Unterscheidung vorschlug, welche die französische Kathedralskulptur in Reims und Amiens als formgebend für die Gewandbildung und damit als prägend für den Typus der Figuren annahm.¹⁰⁶¹

Chronologische Fragen

Wenn Hans Jantzen und Wilhelm Pinder die Entstehung der Bildhauerarbeiten im Naumburger Dom in der Abfolge a) Passionsreliefs des Westlettners und b) Stifterfiguren im Westchor voraussetzten, so wurde diese Zeitstellung in ihren Darstellungen teilweise relativiert. Nur Panofskys Vorstellung vom Naumburger *Hauptmeister* (=Lettnermeister) ging notwendig davon aus, dass der Bildhauer der Stifterfiguren zuerst die Westlettnerreliefs gemeißelt und dabei seinen Stil ausgebildet habe, bevor er anschließend zum Schöpfer der ‚klassischen Figuren‘ des Ekkehard, der Uta und der Geka werden konnte. Jantzen und Pinder aber folgten in der relativen Chronologie rein pragmatischen Überlegungen. Pinder schloss einen stilbildenden Einfluss der Westlettnerreliefs auf den Bildhauer der Stifterfiguren aus, indem er den aus Mainz kommenden Bildhauer mit seinen Vorzügen und Schwächen an die Arbeit der Reliefs (die seinen Stärken entgegen kamen) und dann an die Stifterfiguren in Naumburg herantreten ließ.¹⁰⁶²

vorzuschlagen (....). Dennoch wagt er das Bild des Vorganges, soweit es sich ihm jetzt schon darstellt (es enthält selbst als Hypothese noch dunkle Strecken), hier anzudeuten - lediglich als eine Möglichkeit, wie es gewesen sein könnte.“ (Pinder 1925, S. 18.)

1061 Die *stilistische* Zweiteilung und die *qualitativen* Unterschiede sind die beiden - freilich nicht feststehenden und sich überlagernden - Kriterien, nach denen Panofsky, Jantzen, Pinder, Giesau und Beenken die Stifterfiguren in zwei Stilgruppen mit Meistern und Gehilfen aufteilen, wobei allein Pinder ein *dynamisches Entwicklungsmoment* in seine Überlegungen (freilich nicht ohne Widersprüche) mit einbezieht (siehe Zitat in voriger Fußnote). Als gemeinsames Ergebnis der wesentlich stilanalytisch vorgehenden Forscher der 1920er Jahre - wobei freilich die Vergabe des ‚Meister‘-Namens strittig ist - kann eine prinzipielle Aufteilung der Stifterfiguren an einen *Bildhauer (Meister)* der Figuren im Chorpolygon und einen *Bildhauer (Meister)* der Figuren im Chorquadrant gelten (letzterer ist gleichzeitig der *Hauptmeister*), wobei bei Jantzen (der dafür stilistische Merkmale der Gewandbildung nach Reimser und Amienser Vorbildern angibt) zwei Figuren die Seiten von Chorquadrant und -polygon ‚tauschen‘ - Konrad und Sizzo -, während Panofsky die Figuren sozusagen auch stilistisch an ihrem Platz belässt, sich aber über Dietmar und Sizzo nicht weiter Rechenschaft abgibt, weil sie ihm zwar eher zum Meister des Wilhelm und Sizzo zu passen scheinen, aber letztlich ihrer schwächeren Qualität wegen als Gehilfenarbeiten außer Betracht bleiben. (Vgl. Panofsky 1926, S. 57.)

1062 Vgl. Jantzen 1925, S. 258 (zitiert in Fußnote 924) sowie Kap. X. 2 (*Die*

Giesau schlug in seiner Abhandlung eine Revision der Chronologie Lettnerreliefs - Lettnerreliefs - Statuen vor, wobei er vor allem auf die Nachfolgearbeiten im Domchor von Meißen hinwies, welche direkt an den Stil der Naumburger Westlettnerreliefs anknüpfen würden. Diese Begründung einer Revision der Chronologie der Naumburger Skulpturen machten sich nunmehr auch Beenken und Panofsky (dieser gegen seine frühere Auffassung) in ihren Rezensionen zu eigen, wobei beide Rezensenten das von Giesau genannte Argument einer engen stilistischen Verwandtschaft der Meißner Skulpturen mit den Naumburger Westlettnerreliefs als das ausschlaggebende ansahen.¹⁰⁶³

Frühwerke in Mainz und Amiens

Als Voraussetzung für ein volles Verständnis der Naumburger Skulpturen mahnte Panofsky eine eingehendere Behandlung der Mainzer Westlettnerfragmente an, deren Verhältnis zur Mainzer Deesisgruppe im Sinne der Autorschaft eines einzigen Bildhauers keinesfalls abschließend geklärt sei. Wenn die Deesisgruppe ein eigenhändiges Werk des *Naumburger Meisters* sei, so ließen sich die stilistisch unterschiedenen Gruppen der *Seligen und Verdammten* vom Mainzer Westlettner

Meisterfrage) und Pinder 1925, S. 32 (zitiert in Fußnote 945) sowie Kap. X. 3 (*Die Übergangsfigur des Sizzo und die „Lettner-Gruppe“*).

Beenken kritisiert bei Jantzen die fehlende Analyse der Verhältnisse zwischen den Stifterfiguren im Westchor und den Figuren der Passionsreliefs: „(...) 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.), 34.)

1063 „In Naumburg sieht auch Jantzen wie Pinder, Panofsky und andere die Lettnerreliefs als die frühesten Arbeiten des großen Führenden an. Ich hoffe, einen ausführlichen Nachweis, daß die Stifterstatuen das ältere sind (wie auch Giesau neuerdings annimmt), später einmal bringen zu können. Es läßt sich durch Analyse der sicher jüngeren Werkstattstatuen in Meißen wahrscheinlich machen. Die Reliefs stehen entwicklungsmäßig schon auf der die Figur in neuer Weise von innen her verräumlichenden Meißener Stufe, ebenso wie in Naumburg selbst die Kreuzigungsgruppe und die Grabfigur eines Bischofs im Ostchor.“ (Beenken, ebd.)

„Für eine spätere Entstehung der Lettner-Reliefs spricht *erstens* die Tatsache, daß der sicher relativ späte und auch nach Jantzens Meinung nicht mehr vom Hauptmeister geschaffene Cruzifixus des Lettner-Eingangs mit der Architektur des Lettners im Verande steht; *zweitens* der Umstand, daß die Formensprache derjenigen Chorstatuen, die Jantzen mit Recht als die „stilistisch durchgebildetsten“ anspricht, nämlich Ekkehard und Dietrich, Uta und Gepa, dem Stil der Lettner-Reliefs am nächsten kommt; *drittens* die enge Verwandtschaft zwischen den Lettner-Reliefs und den Schulwerken zu Meißen (vergleiche etwa den Kopf des Pilatus (...) mit dem des Meißener Kaiser Otto (...)). Nun läßt sich zwar den ersten beiden Argumenten allenfalls begegnen (...); allein das *dritte* ist schwer wegzudisputieren, und der Unterzeichnete muß eingestehen, daß auch er jetzt die Auffassung Beenkens und Giesaus als die wahrscheinlichere anzuerkennen geneigt ist.“ (Panofsky 1926 (Rez.), S. 58.)

nicht mehr diesem selbst, sondern am ehesten einem „mittelrheinisch geschulten“ Mitarbeiter des Hauptmeisters zuschreiben.¹⁰⁶⁴

Im Anhang zu seiner Rezension und in Ergänzung zu Giesaus Veröffentlichung zweier Vierpassreliefs der Kathedrale von Amiens publizierte Panofsky noch drei Konsolfiguren, sog. *„Marmousets“* von der Westfassade der Kathedrale von Amiens. Er bezeichnete sie als „Arbeiten des großen Deutschen“, wobei er - ähnlich wie Giesau - die stilistische *„Heraushebung“* dieser Figuren aus ihrer (französischen) Umgebung als Argument für diese Zuschreibung geltend machte. Panofsky verglich diese kleinen Figuren, die er als im *„Puppenstand“* der später voll ausgebildeten Figuren in Mainz und Naumburg charakterisierte, mit der Christusfigur der Deesisgruppe in Mainz sowie dem Christus der Abendmahlsszene in Naumburg und der Johannesfigur derselben Szene und stellte sie als weitere *Jugendwerke* des *Naumburger Meisters* zur Diskussion (Abb. 119-125).¹⁰⁶⁵

Stilanalytische Bestimmung einer Künstlerpersönlichkeit

Es war der *stilanalytische Vergleich*, der als Methode die Untersuchungen Panofskys, Jantzens, Pinders und Giesaus zur Naumburger Skulptur bestimmte. Motiviert waren ihre vergleichenden Untersuchungen vom Interesse an der *Künstlerpersönlichkeit* eines Bildhauers, dessen Handschrift sie in Werken der Dome von Naumburg und Mainz, in Jugendwerken an der Kathedrale von Amiens und in Stilübernahmen aus Reims zu erkennen glaubten und

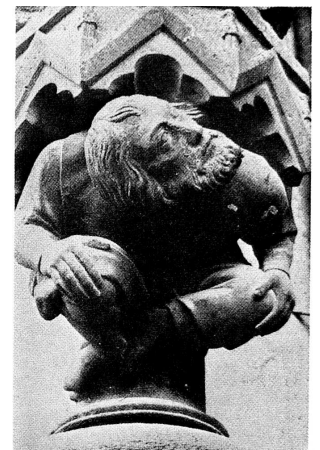
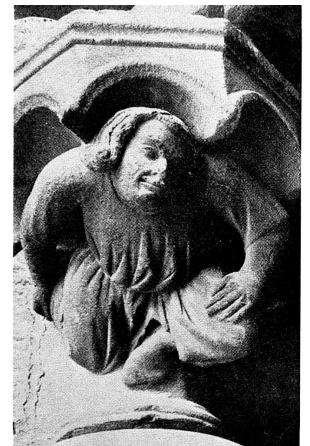


Abb. 119 u. 120
2 *Marmousets* vom Westportal
der Kathedrale zu Amiens
(Aus: Panofsky 1926 (Rez.),
Abb. 2 u. 3)

1064 „Daß die ‚Deesis‘ ein eigenhändiges Werk des Naumburgers darstellt, scheint sicher - allein gerade diese stilistische Nähe zwischen dem zeitlich Getrennten macht es zweifelhaft, ob nicht für die ‚Seligen und Verdammten‘ (bei denen man, als bei gleichzeitig entstandenen Werken, eigentlich eine noch viel unmittelbarere Verwandtschaft mit der ‚Deesis‘ erwarten müßte) ein einheimisch, d. h. mittelrheinisch, geschulter Mitarbeiter anzunehmen ist, der freilich nach dem Entwurf und unter strengster Aufsicht des Hauptmeisters gearbeitet haben müßte. Vielleicht, daß Beenkens und Giesaus Publikationen auch diese Frage entscheiden werden.“ (Panofsky 1926 (Rez.), S. 59.)

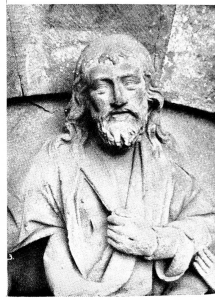
1065 „(...) der Naumburger [*sc. Meister*] (scheint) in Amiens auch freiplastische Arbeiten (wenn auch kleineren Maßstabes) ausgeführt zu haben (...). Es handelt sich um jene ‚Marmousets‘, die sich unter den baldachinartigen Konsolen der Gewändefiguren befinden, und von denen wir einige als eigenhändige Arbeiten des großen Deutschen ansprechen zu dürfen glauben (einige andere kommen seinem Stil wenigstens nahe) - Gestalten, die sich aus ihrer Umgebung ziemlich deutlich herausheben und alles das, was später in Mainz und Naumburg zu körperhafter Entfaltung und Lockerung gelangt ist, gleichsam in massenmäßiger Verdichtung und Gebundenheit - man möchte sagen: noch im Puppenstande - vorgebildet zeigen.“ (Panofsky 1926 (Rez.), S. 58f.)



Marienkrönung, Sockelskulptur vom Westportal der Kathedrale zu Amiens. (Aus: Panofsky 1926 (Rez.), Abb. 1)



Abb. 121-123
Ausschnitt aus Abb. 1
(Ebd., Abb. 4)



Christus aus der Deesis des ehemaligen Mainzer Westlettners
(Ebd., Abb. 5)

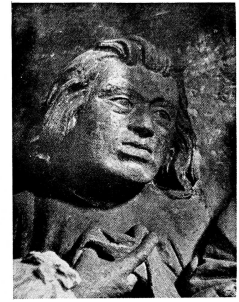


Abb. 124 a u. b
Ausschnitt aus Abb. 117 u. Johannes aus dem Abendmahl des Naumburger Lettners
Aus: Panofsky 1926 (Rez.), Abb. 6 u. 7)

dessen Entwicklung und stilistische Ausbildung sie als Lehr- und Wanderjahre zu rekonstruieren und nachzuzeichnen suchten.

Indem alle vier Forscher die Stifterfiguren im Naumburger Dom (von deren Analyse ihre Untersuchungen den Ausgang nahmen) vornehmlich unter *stilanalytischen* Gesichtspunkten betrachteten, traten die historischen Voraussetzungen des Stifterzyklus in den Hintergrund oder spielten überhaupt keine Rolle: Als gestaltgebendes Moment im Sinne einer *thematischen* Gestaltung kamen die historischen Voraussetzungen

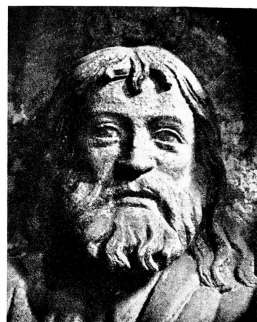


Abb. 125 a u. b
Ausschnitt aus Abb. 118
u. Christus aus dem Abendmahl des Naumburger Lettners
Aus: Panofsky 1926 (Rez.), Abb. 8 u. 9)

zungen des Stifterzyklus, der Auftrag Bischof Dietrichs II. und die Biographien der dargestellten historischen Figuren - die Rolle des Brüderpaares Hermann und Ekkehard bei der Verlegung des Bistums, der Tod des *Ditmarus comes occisus*, die Rolle der *Donatoren, Fundatoren, Datoren* des dargestellten Adels nicht vor. Panofsky, Jantzen, Pinder und Giesau gingen vielmehr in ihren Stilanalysen davon aus - auch wenn sie gelegentlich historische Fakten erwähnten -, dass der Bildhauer den

Stifterzyklus unter rein künstlerischen Gesichtspunkten entworfen und verwirklicht habe (mögen auch einzelne Richtlinien des Auftraggebers vorangegangen sein), weshalb sie den *Naumburger Meister* nicht so sehr als Künstler bei der Bewältigung einer bestimmten Gestaltungsaufgabe, denn als aus sich schöpfende *Künstlerpersönlichkeit*, als „Genie“ (Pinder) auffassten und würdigten.¹⁰⁶⁶

1066 Am weitesten geht Pinder in der Auffassung vom *Naumburger Meister* als *Genie*, wenn er unterstellt, der Künstler habe nicht nur die Skulpturen nach freier Willkür gestaltet, sondern selbst dem Auftraggeber die Konzeption des Stifterzyklus eingegeben. („Keiner im Umkreise des 13. Jahrhunderts, nicht einmal ein anderer Deutscher, - nicht zu reden von

XI. Neue Zuschreibungen und Fundstücke zur Skulptur der ehemaligen Lettner im Mainzer Dom

1. Rudolf Kautzsch (1925) ¹⁰⁶⁷

Im Jahr 1925 wurde durch die Mainzer Domverwaltung im Kreuzgang des Domes unter Einschluss der angrenzenden Kapitelsäle ein für die Öffentlichkeit bestimmtes Dom- und Diözesanmuseum eingerichtet, dessen Grundstock die schon früher dort aufgestellten Überreste aus der Bau- und Renovierungsgeschichte des Bauwerks bildeten. Gleichzeitig erschien eine neue Monographie zum Mainzer Dom von Rudolf Kautzsch mit der bis dahin umfangreichsten photographischen Dokumentation zur Architektur und zur Ausstattung des Domes. Ähnlich wie die ein Jahr früher erschienene Überblicks-Publikation Erwin Panofskys (doch mit noch stärkerer Betonung der photographischen Dokumentation und einem geringeren Anteil an Text) war Kautzschs Werk in eine einführende Abhandlung mit Textabbildungen und einen Tafelband mit katalogartigen Einträgen zu den Abbildungen unterteilt. Die Anmerkungen zu den Tafeln enthielten ferner einen sparsamen wissenschaftlichen Apparat, von dem sich Kautzsch im darstellenden Teil des Text-Bandes mit der Begründung vollständig dispensierte, dass im *Inventarband* von 1919, den er mitverfasst hatte, bereits die nötigen Angaben zu den Denkmälern gemacht und die seither erschienenen Publikationen im Tafelteil bereits nachgetragen worden seien. ¹⁰⁶⁸

Unter den skulpturalen Werken des Doms bildeten neben den Grabdenkmälern die Bildhauerarbeiten des 13. Jahrhunderts den erklärten Schwerpunkt von Kautzschs einführendem Text, der im Wesentlichen eine Zusammenfassung des *Inventarbandes* von 1919 bot. ¹⁰⁶⁹ Daneben stellte Kautzsch neue Hypothesen zu Werken vor, die auch im Zentrum der damaligen wissenschaftlichen Diskussion standen, ohne dass sich Kautzsch selbst der Aufgabe einer expliziten Auseinandersetzung mit der gleichzeitigen wissenschaftlichen Literatur gestellt hätte.

Frankreich - hat das gewollt und gekonnt, hat das wagen dürfen: Muß man nicht glauben, daß dieser Einzige dem Bischof selbst den Gedanken eingegeben hat, den nur er verwirklichen konnte?“ (Pinder 1925, S. 17)).

¹⁰⁶⁷ Zu Rudolf Kautzsch, *Der Mainzer Dom und seine Denkmäler*, 2 Bände, Frankfurt am Main 1925, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Futterer 1928, S. 47 / Schmitt 1929, S. 110 / Schmitt 1932, S. 4 / Schmitt 1934, S. 71 / Peschlow- Kondermann 1972, S. 34 / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 221 (n.104).

¹⁰⁶⁸ Vgl. Kautzsch 1925, II, Vorbemerkung.

¹⁰⁶⁹ Siehe Kap. IX. 2.

Mainzer Fragmente

Die im Dommuseum erstmals einer breiteren Öffentlichkeit vorgestellten Bildhauerarbeiten aus der Zeit der Domweihe von 1239 diskutierte Kautzsch vor allem unter dem Titel von *Zuordnungen* zu einem der beiden verlorenen Lettner, wobei ihn das seit Noacks Veröffentlichung von 1914 noch immer rätselhafte Fragment des sog. *Kopfes mit der Binde* am ausführlichsten beschäftigte. Unter Verweis auf die Abbildungen im Tafelteil verzichtete Kautzsch auf eine genauere Beschreibung dieses und anderer Denkmäler und gab nur die Tafeln mit ihren Nummern an, auf denen die Denkmäler abgebildet sind. In dieser Weise bestimmte er im Telegrammstil folgende Stücke als Teile des Ostlettners: „Zum Ostlettner gehörten die beiden Säulen - davon die eine mit einem Atlas - im Kreuzgang, sowie einige Bautrümmer (Kapitelle usf.) und sonstige Bruchstücke ebenda und im Dom-Museum (Tafel 39f. ..).“¹⁰⁷⁰

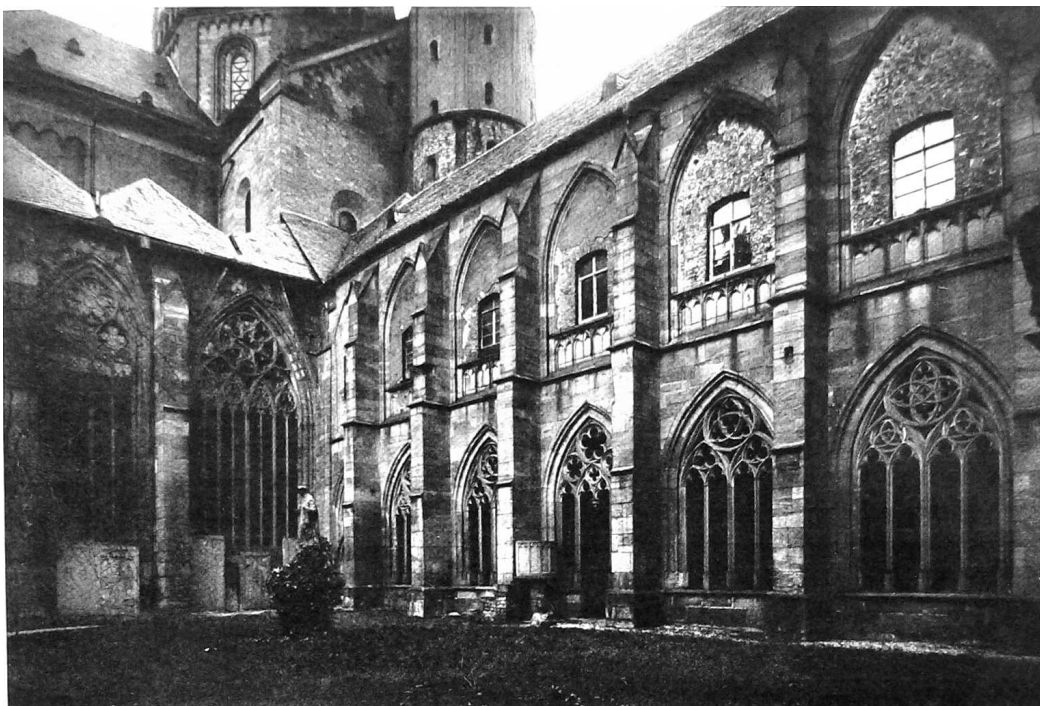


Abb. 126

Der Ostflügel des Kreuzgangs vom Garten aus gesehen. (Aus: Kautzsch 1925, Abb. 28)

1070 Kautzsch 1925, I, S. 18.



39. Vom einstigen Ostlettner / Atlas (Kreuzgang)

Abb. 127
Vom einstigen Ostlettner / Atlas
(Kreuzgang). (Ans: Kautzsch 1925, Tafel
39)

Die einzige Angabe Kautzschs zu den Denkmälern war also zunächst ein Verweis auf die Abbildungen des Tafelteils, anhand derer der Leser die zugewiesenen Stücke identifizieren konnte. Danach gehörten für Kautzsch der sog. *Atlant vom Ostchor* (Abb.127), den er nach seinem griechischen Ursprungswort etwas gespreizt als ‚Atlas‘ bezeichnete, und der sog. ‚Kopf mit der Binde‘ (Abb.128) (den er namentlich erst später so nannte und anfangs nur durch Verweis auf die Abbildung kennzeichnete) zum Ostlettner, Zuschreibungen, die auf Werner Noacks Erstveröffentlichung des *Kopfes mit der Binde* von 1914 zurückgingen.

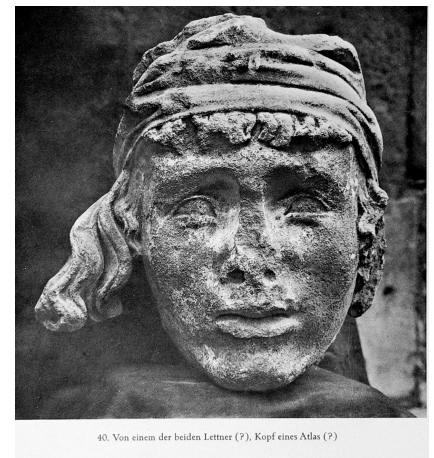
1071

Schlägt der Leser Tafel 40 mit der Abbildung des *Kopfes mit der Binde* auf (Abb.128), so stößt er dort *nicht* auf die Bildunterschrift ‚Kopf mit der Binde‘, sondern auf die Bildunterschrift ‚Atlas‘, d.h. exakt auf dieselbe Bezeichnung, die Kautzsch auf Tafel 39 (Abb.127) der traditionell ‚Atlant‘ genannten

Trägerfigur vom Ostchor gegeben

hatte, eine Gleichheit in der Namensgebung, durch die Kautzsch offensichtlich die Zusammengehörigkeit der beiden Stücke zur Skulptur des Ostchors und Ostlettners unterstreichen wollte. Der einzige Unterschied, den Kautzsch in seiner doppelten Verwendung der Bezeichnung „Atlas“ für den *Atlant vom Ostchor* und für den *Kopf mit der Binde* machte, lag in einem Fragezeichen, das er beim *Kopf mit der Binde* hinter die Bezeichnung „Atlas (?)“ setzte, welches er beim *Atlant vom Ostchor* wegließ (Abb.127 u. 128).

1072 Die Bildunterschrift zu Tafel 40 wies aber noch ein zweites Fragezeichen auf: „Von einem der beiden Lettner (?), Kopf eines Atlas (?)“.



40. Von einem der beiden Lettner (?), Kopf eines Atlas (?)

Abb. 128
Von einem der beiden Lettner (?), Kopf eines
Atlas (?)
(Ans: Kautzsch 1925, Tafel 40)

1071 Vgl. Noack 1914, S. 133 und Kap. VII. 2.

Die Zuschreibung des *Atlant vom Ostchor* an den Mainzer *Ostlettner* ist viel älter als die des erst 1914 veröffentlichten *Kopfes mit der Binde* und geht wohl auf Friedrich Schneider zurück; vgl. denselben im *Korrespondenzblatt des (Mainzer) Gesamtvereins* 1874, S. 27 ff., zitiert bei Vöge (1905)1958, S. 220. - Siehe Fußnote 419.

1072 Vgl. Kautzsch 1925, II, Tafel 39 und 40.

Die im Text (mit Verweis auf Tafel 40) noch als sicher angenommene Zuschreibung des *Kopfes mit der Binde* zum Ostlettner („*Zum Ostlettner gehörten..*“) war in der Bildunterschrift einer völligen Unsicherheit bezüglich der Provenienz und der Bedeutung des Fragments gewichen. Diese Unsicherheit von Kautzsch in der Bildunterschrift („*Von einem der beiden Lettner (?), Kopf eines Atlas (?)*“) wurde im Textteil der Abhandlung ergänzt durch eine weitere kryptische Angabe. Dort wurde wenige Zeilen nach Einführung des *Kopfes mit der Binde* derselbe *Kopf* - nunmehr unter dem Namen ‚*Kopf eines Mannes mit einer Binde*‘ - mit folgenden Worten diskutiert:

*Neben den Stücken, die mit Sicherheit auf den zugrunde gegangenen Westlettner bezogen werden können, sind aber im Dom, wie gesagt, noch andere erhalten, die teils mit Sicherheit, teils mit Wahrscheinlichkeit einem ebenfalls vernichteten Ostlettner angehört haben. Unter ihnen beansprucht der Kopf eines Mannes mit einer Binde das lebhafteste Interesse. Schon gegenständlich: ist es der Kopf eines Propheten? Wie ist dann der Ausdruck des Schmerzes im Gesicht zu erklären? Und ist es kein Prophetenkopf, was dann?*¹⁰⁷³

Kautzsch diskutierte ein und dasselbe Fragment unter zwei verschiedenen Namen und für jeden nur denkbaren Ort: einmal im Tafelteil seines Werkes als ‚*Kopf eines Atlas (?)*‘, das andere Mal im Textteil desselben Werkes unter der Bezeichnung ‚*Kopf eines Propheten?*‘, und fragte ferner ohne erkennbare Bemühung um eine Antwort, was der *Kopf mit der Binde* denn darstellen könne, wenn sich herausstellen würde, dass es „kein Prophetenkopf“ sei - „was dann?“ Kautzsch unterließ es, die von ihm selbst in ein und derselben Publikation vorgeschlagenen und in die Debatte geworfenen Definitionen ‚*Atlas*‘ und ‚*Prophet*‘ miteinander zu vergleichen, um so zu einer Entscheidung oder Verwerfung von zwei nur von ihm aufgestellten und in der Forschungsgeschichte ansonsten nicht vertretenen Definitionen zu gelangen.

Zum Abschluss seiner Diskussion des *Kopfes mit der Binde* sprach Kautzsch noch die Möglichkeit an, dass dieses Fragment seiner überragenden Qualität halber als Arbeit des Bildhauers des Mainzer Westlettners und damit des *Naumburger Meisters*, gelten könnte, doch tat er dies nur, um diese Frage überhaupt gestellt und keine Möglichkeit außer Acht gelassen zu haben. Denn einen Ver-



41. Kopf eines Atlas (?), weitere Ansichten

Abb. 129 a u. b
Kopf eines Atlas (?), weitere Ansichten
(Aus: Kautzsch 1925, Tafel 41)

1073 Kautzsch 1925, I, S. 18; *Herr.*, G.S.

such zur Beantwortung auch dieser Frage blieb Kautzsch schuldig.¹⁰⁷⁴

Ein Zuschreibungsversuch für sechs Apostelfiguren

Wie beliebig und ohne Sinn und Verstand Kautzsch Fragen der Zuschreibung und der Autorschaft des *Naumburger Meisters* behandelte oder vielmehr nur in die Debatte warf, zeigte eine weitere Hypothese desselben Autors in derselben Publikation. Diese Hypothese betraf eine Reihe von sitzenden *Apostelfiguren* im Mainzer Dommuseum von unbekannter Provenienz, die Kautzsch in eine auf den ersten Blick völlig unsinnige Beziehung zu den Skulpturen des *Naumburger Meisters* brachte. Kautzsch berief sich hierbei nicht auf sein eigenes Urteil - obwohl er kein anderes Urteil anführen konnte -, sondern stellte sein Plädoyer in der Form eines ‚*Man sagt*‘ vor: „Daß der Meister des Johannes und der sechs sitzenden Apostel im Domkreuzgang in die Gefolgschaft des ‚Naumburgers‘ gehört, ist neuerdings mit Recht entschieden betont worden.“¹⁰⁷⁵ Wer Kautzschs Gewährsmann für diese ‚Betonung‘ war und was unter „*Gefolgschaft*“ im Zusammenhang mit den Bildhauerarbeiten des *Naumburger Meisters* zu verstehen sei, wurde nicht erörtert.¹⁰⁷⁶ Kautzsch erteilte einem selbst aufgestellten *Ondit* seine Zustimmung und ersparte sich damit die Mühe des Argumentierens. Andererseits hatte er sich durch seine Zustimmung zu seinem eigenen *Ondit rechtzeitig* zu Wort gemeldet, falls sich dieses *Ondit* in der Forschung durchsetzen sollte (was nicht geschah, weil diese Zuschreibung auf den ersten Blick völlig unsinnig war), falls nicht, hatte der Verfasser mit dem *Ondit* nichts mehr zu tun.

Die Vorstellung von der *Künstlerpersönlichkeit* - ein in den 1920er Jahren dominierendes Konzept der Naumburg-Forschung, wie es vor allem Wilhelm Pinder in seinem gleichzeitig erschienenen Naumburg-Buch vortrug - fand sich hier in pervertierter Form bei Rudolf Kautzsch und veranlasste diesen zu einer Pinder nachäffenden hoch pathetischen und überschwänglichen Ausdrucksweise. Wenn Kautzsch jedoch wie Pinder eine expressive Redeweise wählte, dann blieb die Ähnlichkeit beim bloß Formalen stehen. Denn anders als bei Pinder ging Kautzschs Pathos nicht aus der Auseinandersetzung mit der Sache hervor, sondern setzte sich

1074 „(...) kann der Kopf von dem Meister des Westlettners, von dem ‚Naumburger‘ sein?“ (Kautzsch 1925, I, S. 18.)

1075 Kautzsch 1925, I, S. 20 und II, Tafeln 42-50.

1076 Die Bezeichnung „*Gefolgschaft*“ findet sich in der Naumburg-Forschung sonst nicht; sie wird nur von Kautzsch verwendet. ‚*Meister*‘, ‚*Werkstatt*‘, ‚*Geselle*‘, ‚*Mitarbeiter*‘, ‚*Gehilfe*‘ sind Bezeichnungen, die in der zeitgenössischen Naumburg-Forschung gebräuchlich sind und mit bestimmten Vorstellungen verbunden werden, nicht jedoch ‚*Gefolgschaft*‘, ein Wort, das einen eigentümlich reaktionären Beiklang hat.

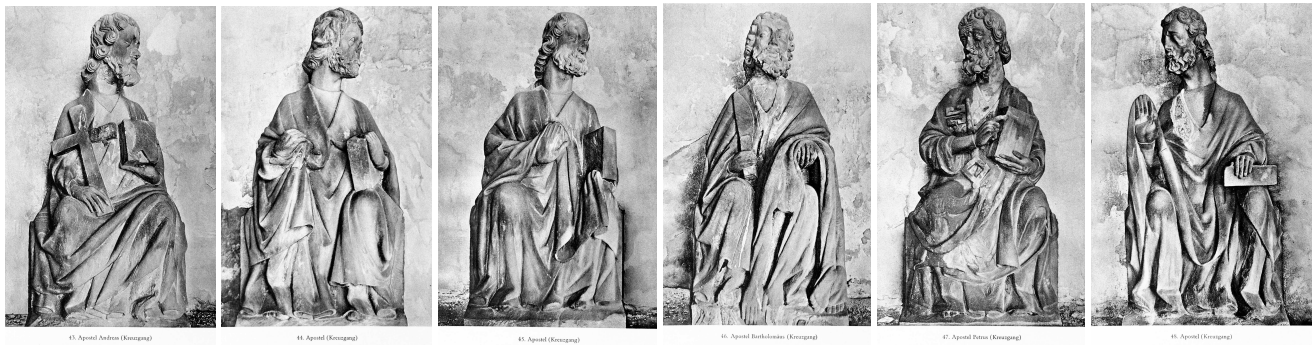


Abb. 130 a - f. Sechs Apostel (Kreuzgang). (Aus: Kautzsch 1925, Tafel 43-48)

an die Stelle der inhaltlichen Beschäftigung. Die Abgerissenheit von Kautzschs Stil bei Erörterung der Frage, welche Bedeutung der *Kopf mit der Binde* habe („Und ist es kein Prophetenkopf, was dann? Ferner.“), die syntaktische Reihung sich steigernder Epitheta, etwa im Vergleich der Skulptur von Mainz und Naumburg („Nur ist in Naumburg alles noch entschiedener, großartiger, reicher“), die donnernde Emphase, mit der er die Größe des *Naumburger Meisters* und seiner Zeitgenossen in Worte zu fassen suchte („man fühlt es, diesen Künstlern ist jedes Erlebnis ein körperliches Erlebnis, der ganze Mensch erschauert oder triumphiert mit seinem ganzen Körper, wenn ihm Schmerz oder Freude widerfahren.“ - sind hohle, gelehrte Theatralik.¹⁰⁷⁷

2. Friedrich Back (1926)¹⁰⁷⁸

Das Darmstädter Kopffragment



Abb. 131
(Aus: Back 1926,
S. 239)

1926 veröffentlichte Friedrich Back in der *Zeitschrift für bildende Kunst* ein Kopffragment aus Sandstein, welches er selbst im Kunsthandel für das Darmstädter Landesmuseum erworben hatte und dessen Provenienz aus Mainz und Entstehung im 13. Jahrhundert er für gesichert ansah. Es stellte sich für ihn also die Frage, in welchem Verhältnis man das Stück zu den zeitgleichen Skulpturfragmenten im Mainzer Domkreuzgang zu sehen habe. Die Beschaffenheit des Fragmentes aus „feinem, gelblich grauem Sandstein“ mit einer Abbruchstelle am Hinterkopf deutete für Back auf eine Relieffigur hin, und da der „ursprüngliche Zusammenhang“ unklar war, stellte Back verschiedene Hypothesen auf.

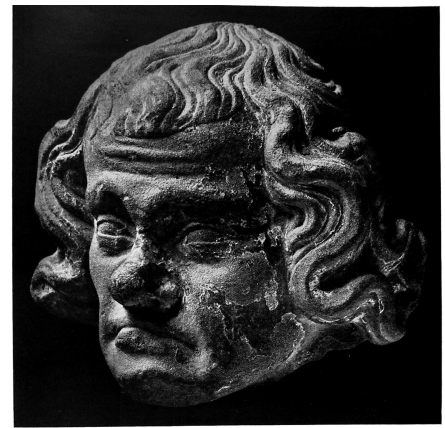
¹⁰⁷⁹ Seine erste Vermutung, es könnte sich um einen von zwei verlorenen

¹⁰⁷⁷ Kautzsch 1925, I, S. 18 und 19.

¹⁰⁷⁸ Zu Friedrich Back, *Zur Mainzer Kunst des 13. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1925/26, S. 235-240, vgl. Schmitt 1939, S. 71, n.5.

¹⁰⁷⁹ „Unten rechts ist das Kinn, links über der Stirn das Haar beschädigt. Der Kopf

(und später ergänzten) Köpfen aus der Gruppe der Verdammten vom Jüngsten Gericht des Mainzer Westlettners handeln, musste Back aufgrund des größeren Maßstabs des Kopffragments verwerfen.¹⁰⁸⁰ Obwohl eine unmittelbare Zuordnung zu den erhaltenen Weltgerichtsfragmenten damit ausgeschlossen war, blieb für Back die Verwandtschaft des „Kopftypus“ zum „Kreis der Mainz-Naumburger“ Bildhauerarbeiten evident, was er durch bestimmte Merkmale wie die „klein geöffneten Augen mit dem etwas gequollenen und heraufgezogenen unteren Lid“ für erwiesen ansah, wobei er sich auf Rudolf Kautzsch berief, der im Inventarband zum Mainzer Dom dieses Merkmal „als gemeinsames Kennzeichen der Mainzer und der Naumburger Werke“ herausgestellt habe.¹⁰⁸¹ Die künstlerische Qualität seines Fundstückes hielt Back jedoch für äußerst hoch und bezeichnete es als den anderen Mainzer Weltgerichtsfragmenten mit den Zügen der Seligen und Verdammten sowohl an „malerischem Oberflächengefühl“ als auch an „Individualisierung“ überlegen.¹⁰⁸²



Fragment einer Relieffigur

Mainzer Arbeit des 13. Jahrhunderts

Abb. 132
Fragment einer Relieffigur. Mainzer Arbeit
des 13. Jahrhunderts
(Aus: Back 1926, S.235)

war hinten nicht frei aus dem Block herausgeholt. Er ist ungefähr an der Stelle abgebrochen, wo die Bearbeitung aufhört: die Linien des Scheitelhaares laufen sich an einem Wulst tot, der vor dem Bruchrand sichtbar ist. Der ursprüngliche Zusammenhang ist unklar. Auch läßt sich nicht sagen, ob der Kopf für sich allein, etwa als Träger von Diensten, oder Teil einer Figur war.“ (Back 1926, S. 235.)

1080 „Als ich das Stück vor Jahr und Tag zum ersten Mal flüchtig sah, war der erste Gedanke: einer der verlorenen Köpfe vom Jüngsten Gericht des Mainzer Westlettners. Bekanntlich sind dort die Köpfe des ersten und des letzten Verdammten ergänzt. Nun ist zwar Tatsache, daß der damalige Besitzer den Kopf vor vielen Jahren in Mainz gekauft hat: aber gegen die Zuweisung zum Jüngsten Gericht erhoben sich, sobald eine nähere Betrachtung möglich wurde, abgesehen von dem etwa 3 cm größeren Maßstab unseres Kopfes, ernstliche Zweifel.“ (Back 1926, S. 238.)

1081 Ebd. - Vgl. Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 151.

1082 „Indessen zeigt unser Kopf feinere, viel mehr eingehende Arbeit. Die Form ist nicht in Flächen zusammengefaßt, sondern im einzelnen ihrer Bewegung, wie sie sich hebt und senkt, verfolgt. In der festen Tektonik, die sich nicht verleugnet, tritt ein malerisches Oberflächengefühl von unvergleichlichem Reichtum hervor. Dabei wird die Individualisierung der Seligen und Verdammten weit überholt. Man beachte die weitgehende Ungleichheit der beiden Gesichtshälften: den schiefen Mund, die unförmlich knollige Nase mit dem links kräftigeren Flügel, die verschieden weiten Augen mit den ungleich gezogenen Lidlinien und Brauen. Rechts ist das Gesicht breiter, der Wangenumriß runder, der Schwung der Haarlocken, die mit den Energien des ganzen Kopfes wie geladen sind, setzt hier tiefer an.“ (Back 1926, S. 238.)

Um das Darmstädter Kopffragment stilistisch genauer einordnen zu können, verglich Back es nicht nur mit den Fragmenten des Mainzer Weltgerichtsreliefs, sondern auch mit dem von Noack 1914 veröffentlichten und dem verlorenen Ostlettner zugeschriebenen Fragment des *Kopfes mit der Binde*, in dem Back „eine ähnliche, von reifem Formempfinden bestimmte Durchbildung“ erkennen zu

können glaubte. Damit schien Back das Darmstädter Fragment in einem doppelten Bezug zur Mainzer Skulptur zu stehen: einerseits vom *Typus* her in enger Verwandtschaft zu den Weltgerichtsreliefs, andererseits von der *Behandlung* (d.h. von der Meißelarbeit) her mit dem *Kopf mit der Binde*, so dass es für ihn eine Mittelstellung innerhalb der Mainzer Skulptur einnahm, wobei er an diesem Punkt die Frage stellte, ob nicht angesichts der großen Verluste des ehemaligen Mainzer Westlettners nicht auch der *Kopf mit der Binde* zum größeren Zusammenhang des Westlettneraufbaus gehört haben könnte.¹⁰⁸³



Abb. 133
Mainzer Evangelium des 13. Jahrhunderts.
Geschlechtsregister Christi.
(Aus: Back 1926, S.233)

Reflexe der Mainzer Skulptur in der Buchmalerei

Während Backs Zuschreibung des Darmstädter Kopfes zum Werkstattzusammenhang der beiden Mainzer Lettner in der Forschung auf Zurückhaltung und eine vereinzelte explizite Kritik stieß - Otto Schmitt bestätigte zwar die Qualität des Fragments, datierte es aber *später*¹⁰⁸⁴ - konnte

¹⁰⁸³ Ebd.

Indem Back eine mögliche Rückkehr des *Naumburger Meisters* an seine frühere Wirkungsstätte in Mainz in Erwägung zieht, deutet er an, dass der *Darmstädter Kopf* wie der *„Kopf mit der Binde“* einer späteren Arbeitsperiode des Naumburger Bildhauers angehört haben könnte: „Es mag mehr zerstört sein, als wir ahnen. Es ist denkbar, daß der Meister, der jedenfalls den Westlettner und die Naumburger Werke teils geschaffen, teils irgendwie geleitet oder bestimmt hat, auch nach seinem Naumburger Aufenthalt noch einmal in Mainz tätig war.“ (Ebd.)

¹⁰⁸⁴ „Der schöne Kopf, den Friedrich Back für das Darmstädter Landesmuseum erworben und in *Zeitschrift für bildende Kunst* 59, 1925/26 S. 235 ff. veröffentlicht hat, kann weder vom West- noch vom Ostlettner stammen, da er doch wohl jünger ist.“ (Schmitt 1939, S. 71, n.5.)



Abb. 134. (Ausschnitt aus Abb. 133)

Back im selben Zeitschriftenbeitrag auf Reflexe der Mainzer Skulptur des 13. Jahrhunderts in einer anderen Kunstform hinweisen, die bisher unbemerkt geblieben waren.

In einer illustrierten Aschaffener Handschrift, die Back in dieselbe Zeit wie die Mainzer Reliefs datierte, war die Darstellung der *Geschlechterfolge* des *Liber generationis Jesu Christi* des Matthäus-Evangeliums in auffallender Weise durch zwei eingefügte geschichtliche Episoden aus der Zeit der babylonischen Gefangenschaft unterbrochen. Offensichtlich unter dem Eindruck der Mainzer Skulpturenreliefs hatte der Buchmaler „die Wegführung des geblendeten Königs Hiskia mit seinem Gefolge“ nach dem Vorbild des Zuges der Verdammten vom Mainzer Westlettner in „gleiche(r), zweireihige(r) Komposition, mit zwangloser Einfügung der hinteren Figuren“ gestaltet, wobei eine adelige Dame mit in Verzweiflung gefalteten Händen eine deutliche Parallelfigur zu einer Mainzer *Verdammten*-Figur vom ehemaligen Westlettner darstellte.¹⁰⁸⁵

¹⁰⁸⁵ „Kein Zeugnis meldet von dem Eindruck, den die Schöpfungen des rätselhaften Meisters von Mainz und Naumburg auf seine Zeit gemacht haben. Aber in einem nur wenig jüngeren Werk der Buchmalerei finden sich Darstellungen, die an die Lettner des Mainzer Doms erinnern. Das schöne, aus Mainz stammende Evangelienbuch der Aschaffener Bibliothek (Ms. 3) schiebt bei dem Geschlechtsregister des Matthäus auf Bl. 18 R zwischen die kleinen Bilder der Ahnenpaare überraschend zwei figurenreiche Darstellungen der Eroberung Jerusalems und der Abführung der Juden nach Babylon ein (Matth. 1, 11; 2. Könige 25, 7). Die babylonische Gefangenschaft ist das *einzigste geschichtliche Ereignis, das die öde Aufzählung der Ahnen belebt*. Der Evangelist erwähnt sie nur mit zwei Worten. Der Maler greift die flüchtige Notiz auf, als erwünschten Anlaß zu Bildern, in denen er sich nach Herzenslust in realistischer Darstellung bewegtesten Lebens ergehen kann: denn in den ganzen Evangelientexten bot dazu keine andere Stelle solche Gelegenheit. Vertraut mit dem Kriegswesen seiner Zeit, mit der Hantierung von allen möglichen Trutz- und Schutz Waffen, schildert er in dem oberen Bild, sehr lebendig und sicher im Erfassen körperlicher Bewegung, die Einnahme der Stadt. Das untere Bild stellt

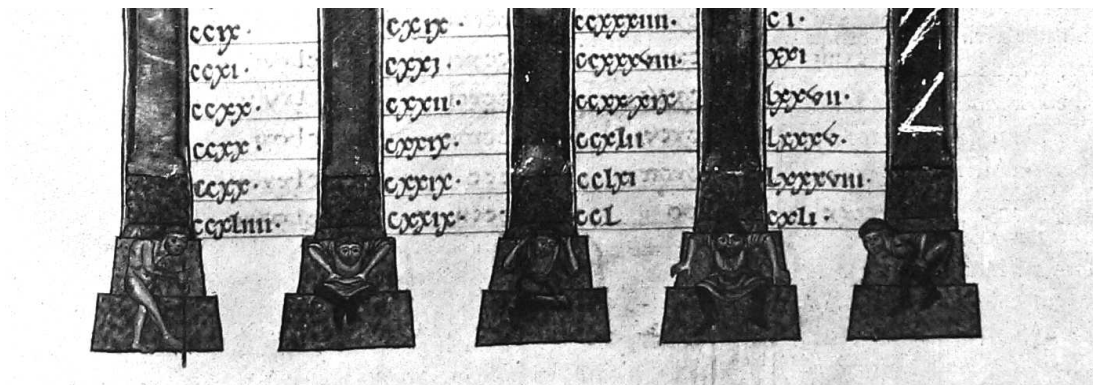


Abb. 135. Mainzer Evangelium des 13. Jahrhunderts. Kanontafel (Ausschnitt Sockelzone mit Atlanten) (Aus: Back 1926, S. 237)

Backs Hypothese, dass der Maler der Darmstädter Handschrift die Weltgerichtsreliefs des Mainzer Domes als Motivvorrat benutzt habe, fand eine weitere Stütze durch eine kleine Tragefigur am Sockel der ersten Säule einer Kanontafel desselben Kodex. Hier habe sich der Buchmaler den *Atlant vom Ostchor* zum Vorbild genommen, was sich zunächst in einer gewissen Ähnlichkeit in der Haltung (Schulterpartie) und Schreitstellung der Figur zeige, zum anderen aber - worauf Back besonderes Augenmerk legte - an dem auffälligen Detail, dass sich die Figur - wie der *Atlant vom Ostchor* - auf ein Stück Holz stütze, um so der Traglast besser Herr zu werden. Wenn aber, fügte Back hinzu, der Buchmaler die Anregung für diese erste kleine Figur direkt vom Mainzer *Atlant* übernommen habe, dann ließen sich vielleicht aus den übrigen Kanonfigürchen des Kodex Rückschlüsse auf andere, verlorene Tragefiguren im Mainzer Dom ziehen und vielleicht gehörte das *Darmstädter Kopffragment* einst zu einem weiteren Atlanten - eine Überlegung, die Back freilich nicht weiter ausführte.¹⁰⁸⁶

die Wegführung des geblendeten Königs Hiskia mit seinem Gefolge dar. Wir sehen da einen ähnlichen Vorgang wie im Jüngsten Gericht der Mainzer Lettnerreliefs: angstvolles Hineinschreiten in ein furchtbares Schicksal. Und es ist die gleiche, zweireihige Komposition, mit zwangloser Einfügung der hinteren Figuren. Wir fühlen denselben hochdramatischen Geist. In einer Haltung wie der fromme König des Lettners tritt der König Nebukadnezar den Gefangenen aus dem Stadttor Babylons entgegen.“ (Back 1926, S. 239; Herv., G.S.)

1086 „Das Buch erinnert noch an einer andern Stelle an die Mainzer Skulpturen. Auf der ersten Kanonestafel (Bl. 9) sieht man die Pfeiler von Figuren gestützt, in deren verschiedener Haltung sich wiederum eine merkwürdige Lust zur Darstellung bewegter Körper äußert. Während drei der kleinen Gestalten hockend, mit Armen und Schultern die Last tragen, und einer gebückt kauern, steht der vorderste aufrecht da, mit weit auseinandergesetzten Beinen. Nur seine Schulter trägt, die Arme sind auf einen Stab gestützt. Gab hierzu vielleicht der Atlant des Ostlettners, der sich auf ein Holzscheit stützt, die Anregung? Und hatten nicht auch die anderen Tragefiguren auf jenem Blatt ihre Vorbilder in Skulpturen des Mainzer Doms? Die Phantasie eines Malers hat diese Geschöpfe kaum erzeugt. Zu einer solchen Figur könnte unser Kopf ursprünglich gehört haben.“ (Back 1926, 240.)