

Gerhard Strachle

Der Naumburger Meister
in der deutschen Kunstgeschichte

Einhundert Jahre deutsche Kunstgeschichtsschreibung 1886-1989

Dokument 6 - Seite 414-498
1925 - 1932/34



Werner Noack - Peter Metz - Hermann Giesau - Gertrud Bäumer
Leo Bruhns - Richard Hamann - Otto Schmitt - Wolfgang Medding

Kritische Kunstgeschichte

ISBN 978-3-936275-01-8

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



Mainz, Dom, Atlant vom Ostlettner. (Aus: Schmitt 1932, Abb. 1)

Titelbild

Horburg, Muttergottesstatue (Aus: Giesau 1931, Tafel 2)

3. Werner Noack (1925/1927) 414

Rekonstruktion des Grundrisses des Mainzer Westlettners (1925) 414 - Funde vom Westlettner des Mainzer Domes (1927) 417

4. Peter Metz (1927) 420

Neues Interesse an der Mainzer Skulptur 420 - Zuschreibungsversuche für neu aufgefundene Mainzer Fragmente 421 - Überlegungen zur Händescheidung 422 - Datierung der Mainzer Skulptur 423

XII. DER NAUMBURGER MEISTER

- EIN DEUTSCHER BILDHAUER 425
DES 13. JAHRHUNDERTS

1. Hermann Giesau (1927) 425

Der Reliefstil des Naumburger Meisters 427 - Die Annahme eines Bildhauerarchitekten 429 - Die Idee des Stifterzyklus als Idee des Bildhauers 432 - Händescheidung 434 - Geschichtliche Überlegungen zum Naumburger Stifterzyklus 435 - Mainz und Naumburg 438

2. Gertrud Bäumer (1928) 439

Der ‚deutsche Mensch‘ 439 - Deutsche Frauengestalten im Naumburger Stifterchor 441

3. Leo Bruhns (1928) 445

Der Reimser Josephsmeister und die Herausbildung nationaler Charaktere 445 - Eine dramatische Szene 448 - Deutsche Charaktere in Naumburg 450

4. Richard Hamann (1933) 452

Die Stifterfiguren als Bild der Herrschaft des thüringisch-sächsischen Adels 452 - Soziale Welt der Passionsreliefs 456

XIII. WERKE DES NAUMBURGER MEISTERS IN FRANKREICH UND DEUTSCHLAND 457

1. Otto Schmitt (1929) 457

Spekulationen zum Frühwerk des Naumburger Meisters 457 - Der Neuweiler Meister 460 - Rekonstruktion des Metzger Liebfrauenportals 461 - Das rechte Türsturzrelief 464 - Eine Entwicklungsreihe der Naumburger Skulptur 466 - Der Neuweiler und der Naumburger Meister in Mainz 471

2. Wolfgang Medding (1930) 473

Forschungen zu Amiens 473 - Der Amienser Weltgerichtsmeister in Amiens und Reims 475 - Der Amienser Weltgerichtsmeisters in Mainz, Naumburg und Meissen 479 - Das Lebenswerk eines Bildhauer-Giganten 483

3. Hermann Giesau (1931) 484

Die Horburger Madonna 484 - Die Tradition französischer Madonnen 486 - Naumburger Charakteristika der Horburger Madonna 487

4. Otto Schmitt (1932/1934) 489

Der Kopf mit der Binde und der Ostchor-Atlant 490 - Die Deutung des Kopfes mit der Binde (1932/34) 493 - Zwei Besonderheiten des Kopfes mit der Binde 494 - Rekonstruktion der Gewölbefigur 495 - Symbolik und Anspruch einer königlichen Gewölbefigur 496

3. Werner Noack (1925 und 1927) ¹⁰⁸⁷

In seinem Beitrag zum *Dritten Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* von 1914 hatte Werner Noack durch einen Vergleich der Christusfigur der Mainzer *Deesis-Gruppe* mit der entsprechenden Figur des Abendmahlsreliefs vom Naumburger Westlettner die zuvor in Abhängigkeit von Naumburg gesehene Skulpturenwerkstätte im Mainzer Dom zeitlich *vor* die Naumburger Werkstätte gesetzt und die Mainzer Christusfigur als *Frühwerk* des *Naumburger Meisters* bestimmt. Außerdem hatte Noack zwei im Domkreuzgang aufbewahrte Fragmente, einen *Teufelskopf* und den *Kopf mit der Binde*, erstmals veröffentlicht und versuchsweise dem verlorenen *Ostlettner* des Mainzer Doms zugeschrieben. ¹⁰⁸⁸ Zwei Jahre nach Noacks Beitrag hatte Ernst Neeb eine Übersicht *Zur Geschichte der Chorbühnen und des Westlettners im Mainzer Dom* veröffentlicht, worin er einen Bericht des Domherrn Bourdon aus dem frühen 18. Jahrhundert wieder veröffentlichte (die Erstveröffentlichung geschah durch Franz Falk 1868 in der Zeitschrift *Kirchenschmuck*), aus dem hervorging, dass der ehemalige Mainzer Westlettner ein *Vestibulum* besaß, in dessen Gewölbe eine kreuzesförmige Figur angebracht war, von welcher Neeb anhand einer Vergleichsfigur in der Mainzer Kirche St. Emmeran eine allgemeine Vorstellung geben konnte. ¹⁰⁸⁹

Rekonstruktion des Grundrisses des Mainzer Westlettners (1925)

Anknüpfend an die Ausführungen von Neeb und eine nur allgemein gehaltene Bemerkung von Rudolf Kautzsch zum Aufbau des ehemaligen Westlettners im *Inventarband* zum Mainzer Dom ¹⁰⁹⁰ versuchte Noack in seinem Aufsatz von 1925 genauere Folgerungen zu Grund- und Aufriss des verlorenen Westlettners zu

¹⁰⁸⁷ Zu Werner Noack, *Neue Beiträge zur Kenntnis mittelhessischer Lettner des 13. Jahrhunderts*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 44 (1925) S. 98-113 [Noack 1925] und ders.: *Funde vom Westlettner des Mainzer Domes*, in: *Zeitschrift für Denkmalpflege* 1 (1926/1927) S. 136-140 [Noack 1927], vgl. Metz 1927, S. 52 / Schmitt 1929, S. 110 / Schmitt 1932, S. 11f., 14 / Schmitt 1934, S. 70f. / Doberer 1953, S. 324, n.13 / Einem 1955, S. 11, n.6 / Doberer 1956, S. 120 / Peschlow-Kondermann 1972, S. 22, 24, 27f. / Winterfeld 1974 (Rez.), S. 67 / Krohm/Markschies 1994, S. 57 / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 210 (n.32), 211 (n.42), 212 (n.51).

¹⁰⁸⁸ Noack 1914, S. 44 u. 133 sowie Kap. VII. 2.

¹⁰⁸⁹ Vgl. Neeb 1916, S. 39 sowie Kap. VIII. 2 und Abb. 66.

¹⁰⁹⁰ „Er stellte eine nicht sehr tiefe Bühne dar, entweder mit Vorder- und Hinterwand oder vorn offener Arkade; in der Mitte war der Eingang, in dessen Giebel der Weltenrichter thronte; an den Giebel schlossen sich rechts und links die Reliefs an (wie in Naumburg), die die vordere Brüstung der Bühne schmückten; an der Rückseite des Aufbaues befanden sich die beiden Treppen, die zur Bühne emporführten.“ (Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 150; vgl. Noack 1925, S. 98.)

ziehen. Noack referierte noch einmal Bourdons Beschreibung der Gewölbefigur und Neebs Versuch, sich eine genauere Vorstellung von deren Aussehen anhand der genannten Nachfolgefigur in der Mainzer Kirche St. Emmeran zu machen. In einer Anmerkung übernahm Noack diesen Vergleich und wies auf eine weitere, um 1500 datierte Nachfolgefigur in der Ritterstiftskirche in Haßfurt hin.¹⁰⁹¹

Während Neeb für die Rekonstruktion des Westlettners an einen „schmalen, gewölbten Einbau“ gedacht hatte, „der sich vor eine massive, nur in der Mitte geöffnete Rückwand legte“, schloss Noack auf ein „recht ansehnliches Gewölbe“ und glaubte „wenigstens für das Mitteljoch eine beträchtliche Tiefe annehmen zu dürfen“.¹⁰⁹² Er verwies in diesem Zusammenhang auf seinen eigenen Rekonstruktionsversuch zum Mainzer Ostlettner,¹⁰⁹³ für den er eine tiefe Bühne mit drei rechteckigen Kreuzgewölben angenommen hatte. Im Unterschied zum Ostlettner hätte sich der Westlettner aber nicht an Chorseitenmauern „anlehnen“ können, sondern sei „zwischen die beiden östlichen Vierungspfeiler eingespannt“ gewesen, weshalb Noack für den Grundriss des Westlettners eine Rekonstruktion mit seitlichen Dreiecks-Jochen vorschlug, in der Weise, dass die Bühne „in drei Seiten des Sechsecks gegen das Mittelschiff vorgebaut“ gewesen sei - ein Rekonstruktionsvorschlag, den er im Folgenden mit der Betrachtung von Nachfolgewerken des Mainzer Westlettners wahrscheinlich zu machen suchte. Hierbei führte er einen nur zeichnerisch überlieferten Lettner in Aschaffenburg neu in die ‚Mainzer‘ Diskussion ein (Abb. 136).¹⁰⁹⁴

1091 „Eine ganz entsprechende spätere Figur findet sich in Mainz im Chorgewölbe der Emmeranskirche, die doch wohl von dem Lettnerschlußstein ikonographisch abhängig ist [8] *Eine ähnliche Darstellung, um 1500, im Gewölbe der Portalvorhalle der Ritterkapelle in Haßfurt. ...*]. Bourdon sagt ausdrücklich, daß sich dieses Gewölbe - es kann sich nur um ein Kreuzgewölbe handeln [9] *Kautzsch S. 153, Anm. 2*] - »in vestibulo et exitu chori« befand: er verläßt bei seinem Rundgang durch den Dom den Westchor gewissermaßen durch diesen Ausgangshalle nach dem Mittelschiff hin [10] *Neeb S. 39*].“ (Noack 1925, S. 99 u. n. 8-10.)

1092 Neeb 1916, S. 40 und Noack 1925, S. 101.

1093 Vgl. Noack 1914, S. 139f. und Taf. VI u. VII sowie Noack 1925, S. 101.

1094 Vgl. Noack 1925, S. 106. - Für diesen Aschaffener Lettner zitiert Noack eine Grundriss-Beschreibung aus dem Inventarband zu den *Kunstdenkmälern der Stadt Aschaffenburg*: „Diesem Grundriß zufolge nahm die beiden ersten Joche im Mittelschiff des Langhauses ein ungewöhnlich tiefer Lettner ein, der mit spätgotisch figurierten Gewölben unterwölbt war. Er öffnete sich gegen das Mittelschiff mit drei Bogen. Von der Vierung aus führten zwei Wendeltreppen auf die Plattform des Lettners. Die Seitenflügel des Querhauses standen nur durch Türen in Verbindung mit dem Langhaus (...).“ (Mader, zitiert bei Noack 1925, S. 106f.) - Die Angaben des Aschaffener Inventarbandes zum Aufriss hält Noack für unzuverlässig, weshalb er sich für die Rekonstruktion des (ursprünglichen) Lettners allein an die Grundriss-Zeichnung hält, von der er die „spätgotisch figurierten Gewölbe“ im vorderen, westlichen Teil der Anlage abstreicht: „Denkt man sich diesen Teil - als späteren Anbau - fort, dann bleibt eine Bühne, die in drei Seiten des

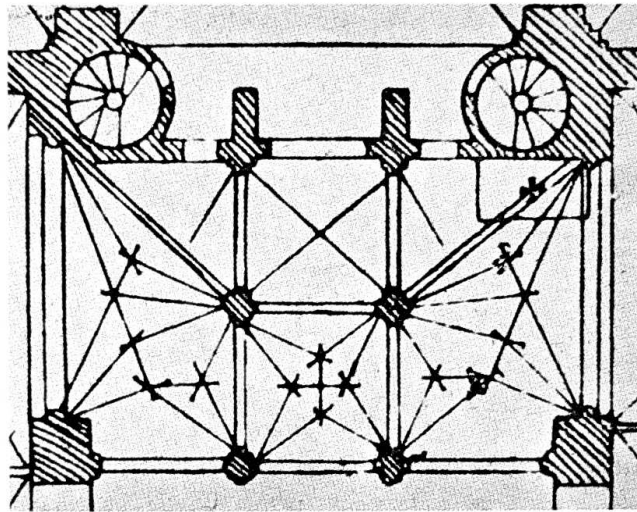


Abb. 136. Lettnergrundriss - Detail aus dem Erbschen Grundriss der Aschaffener Stiftskirche von 1625.
(Aus: Noack 1925, Abb. 1)

Noack erkannte in dem Aschaffener Lettner eine Anlage, welche *die größte Ähnlichkeit* mit dem ehemaligen Lettner der benachbarten Abteikirche in Seligenstadt, ferner den Lettner der Marienkirche in Gelnhausen und der Liebfrauenkirche in Schotten (Oberhessen) habe, und dieser *Schulzusammenhang* weise bei allen vier Lettner auf ein gemeinsames Vorbild der Mainzer Metropolitankirche, in deren Nachfolge diese Lettner kurz vor oder nach 1250 entstanden sein müssten.¹⁰⁹⁵

Indem Noack die überlieferten Grundrisse der *Schulwerke* näher verglich, machte er auf eine Eigentümlichkeit der Lettner in Aschaffenburg und Seligenstadt aufmerksam, welche beide an der Rückwand zum Chor hin zwei *Stiegentürme* aufwiesen, was diese mit dem *Westlettner* in Mainz (und damit auch mit dem Westlettner in Naumburg) verbinden würde. Diese Beobachtung führte Noack zu einer Revision seiner im *Denkmälerbericht* von 1914 geäußerten Annahme, der verlorene Mainzer Ostlettner sei das Vorbild für diese mittelhessischen *Schulwerke* gewesen. Tatsächlich sei in Mainz der *Westlettner* das Vorbild für diese Werke gewesen, was umgekehrt wiederum Rückschlüsse von diesen auf das verlorene

Sechsecks in das Mittelschiff vorspringt.“ (vgl. Noack 1925, S. 108).

¹⁰⁹⁵ Vgl. Noack 1925, S. 109 mit Verweis auf Noack 1914 (*Denkmälerbericht*), *Tafeln XVII, XII, XX.* und S. 135ff.

Nur der Lettner der Gelnhauser Marienkirche sei fast unberührt erhalten geblieben. „Seine Reliefs sind stark beeinflusst von den Skulpturen des Mainzer Westlettners; qualitativ sind sie allerdings nicht mit den Mainzer Arbeiten zu vergleichen, während das prachtvolle Blattwerk an den Kapitellen auch künstlerisch den Arbeiten des Naumburger Meisters nahesteht. Über Schmuck und Ausstattung der drei übrigen Lettner, die in diese Gruppe gehören: Aschaffenburg, Seligenstadt, Schotten ist uns so gut wie nichts bekannt. Einzig in Seligenstadt sind uns einige gotische Blattkapitelle erhalten, die von Gelnhausen abhängig sind.“ (Noack 1925, S. 111f.)

Vorbild selbst ermöglichen könnte.¹⁰⁹⁶

Mit Hinweis auf die Lage des *Westlettners* im Mainzer Dom zwischen den östlichen Pfeilern der Vierung, und unter Verwendung der Angaben des Domherrn Bourdon, welcher „einen tiefen gewölbten Vorbau“ des verlorenen Lettners annehmen lasse, begründete Noack zusammenfassend seine Rekonstruktion des Grundrisses des Mainzer Westlettners, den er aus „drei Seiten des Sechsecks“ mit einer „vorgebaute(n) Bühne, bestehend aus einem rechteckigen Kreuzgewölbe in der Mitte“ und „zwei dreieckigen [Gewölben] an den Seiten“ gebildet rekonstruierte.¹⁰⁹⁷

Funde vom Westlettner des Mainzer Domes (1927)

Im Zuge von „*Sicherungs- und Restaurierungsarbeiten*“ in den Jahren 1925/26 wurden bei Ausgrabungen am Mainzer Dom einige Skulpturenfragmente gefunden, welche Werner Noack in der *Zeitschrift für Denkmalpflege* als „*Funde von Resten des ehemaligen Westlettners aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts*“ veröffentlichte.¹⁰⁹⁸

1096 Vgl. Noack 1925, S. 112.

1097 Ebd.

Für die Gesamtanlage des Westlettners mit den gleichfalls zu rekonstruierenden seitlichen Schranken in der Westvierung des Mainzer Doms stellt Noack folgende Rekonstruktionsüberlegungen an: „Nach diesen Feststellungen und Vermutungen könnte der Abschluß der Mainzer Vierung gegen Querarm und Mittelschiff so gestaltet gewesen sein: In der Mitte der Lettner, die von einer Mitteltür durchbrochene Rückwand mit den beiden Treppentürmen an ihrer Westseite zwischen den östlichen Vierungspfeilern. Davor baut sich die Bühne in drei Seiten des Sechsecks gegen das Mittelschiff vor, in ihrem rechteckigen Mittelgewölbe der Schlußstein mit den Kardinaltugenden. In dem Giebel, der die Mitte der Vorderseite einnimmt, thront der Weltenrichter; rechts und links schließen sich auf der Brüstung der vorderen Sechseckseite die uns erhaltenen Reliefs der Seligen und Verdammten an, die übrigen (verlorenen) Darstellungen an den seitlichen Brüstungen. Auf Konsolen an den Vorderpfeilern der Bühne zu beiden Seiten des Giebelvorbaus befanden sich die Statuen der Kirche und Synagoge. Zwischen der Vierung und den Querarmen waren Schranken eingebaut, die in ihrem östlichen Drittel, als Zugang zu den Altären an den Westseiten der östlichen Vierungspfeiler (S. Anna-Altar und Dreikönigsaltar) von Türen durchbrochen waren. An ihnen standen vielleicht ursprünglich im Norden Statuen der Tugenden, im Süden der Laster; im XVII. Jahrhundert befanden sich an der Nordseite sieben Bischofsstatuen.“ (Noack 1925, S. 113.)

Die Vermutung Noacks, dass die *Statuen der sieben Tugenden und Laster* verteilt auf die nördlichen und südlichen Chorschranken aufgestellt gewesen sein könnten, wird von Herbert von Einem „aus ikonographischen Erwägungen“ als „ganz unwahrscheinlich“ zurückgewiesen (vgl. Einem 1955, S. 34, n. 96.). Annegret Peschlow-Kondermann bekräftigt diese Kritik mit dem Hinweis, dass „in jener Zeit ein Zyklus von Einzelstatuen, die Laster darstellen, undenkbar (ist). Sie erscheinen vielmehr nur als kleine, im Kampf den Tugenden unterlegene Figürchen.“ (Peschlow-Kondermann 1972, S. 27.)

1098 Noack 1927, S. 136. - Vgl. Einem 1955, S. 11.

An späterer Stelle präzisiert Noack den Fundort der im Dommuseum ausgestellten Stücke: „Es ist daher als ein ganz außergewöhnlicher Glücksfall zu bezeichnen, daß sich in

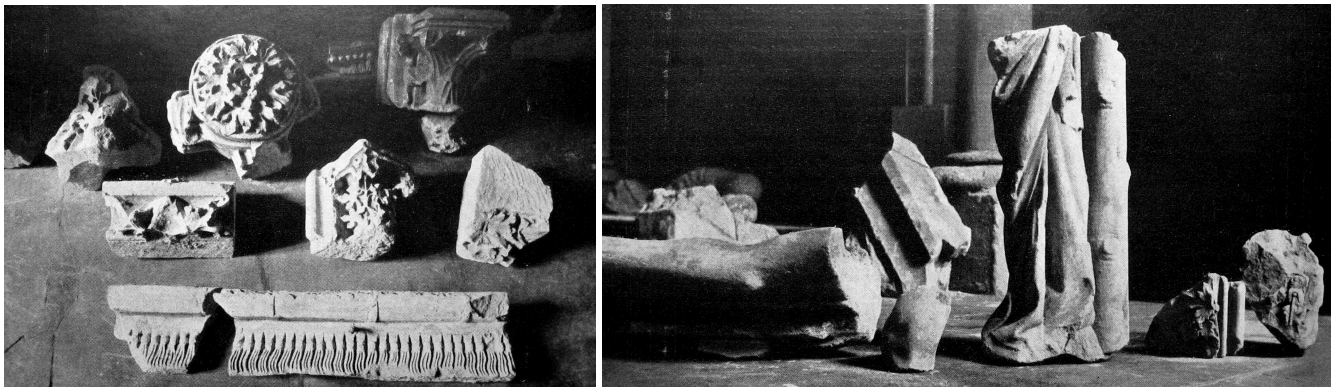


Abb. 137 u. 138. Mainz, Dommuseum. Ornamentale Fragmente / figürliche Fragmente vom ehemaligen Westlettner
(Aus: Noack 1927, Abb. 129/130)

Grund für Noacks Zuweisung der Stücke zum Westlettner gaben neben Ornamentformen dieser Skulpturen (Kapitelle, Frieze, Schlusssteine) das Fragment eines Auferstehenden und weitere Bruchstücke aus figürlichen Darstellungen, so Reste von Gliedmaßen, welche augenscheinlich zusammen mit Gewölberippen gearbeitet waren und Noack zur Annahme führten, es könne sich um Teile der durch Bourdons Bericht überlieferten *Gewölbefigur* am Eingang des ehemaligen Westlettners handeln.

Die natürliche Größe dieser Stücke bestätigte Noack in der Annahme, dass es sich beim Westlettner Eingang um ein Gewölbe von „*ziemlich umfangreiche(n) Dimensionen*“ gehandelt haben müsse, wenn es diesen Schlussstein in Menschenform habe aufnehmen können. Die Größe der zur Gewölbefigur gehörigen Stücke - Noack glaubte, dass eine exakte Bearbeitung „wahrscheinlich eine bis ins einzelne zuverlässige Rekonstruktion der ganzen Lettneranlage ermöglichen wird“¹⁰⁹⁹ - machte ferner deutlich, dass eine unmittelbare Übertragung der Formen des Naumburger Westlettners auf das Mainzer Pendant nicht möglich sei, denn die Gewölbefigur hätte am Portaleingang des Naumburger Westlettners keinen Platz gefunden, wodurch

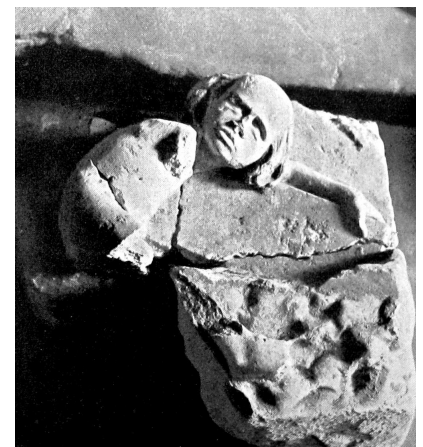


Abb. 139. Mainz, Dommuseum. Fragment eines Auferstehenden vom ehemaligen Westlettner
(Aus: Noack 1927, Abb. 132)

den Fundamenten der barocken seitlichen Chorbühnen, die bei der Unterfangung der Fundamente der Westvierung und der Anlage der neuen Bischofsgruft angeschnitten werden mußten, eine Fülle von Bruchstücken des alten Lettners fand. Der Erbauer der barocken Chorschränken, Clemens Hink, hatte also von der ihm [sc. 1680] erteilten Erlaubnis, das Abbruchmaterial des Lettners wieder zu verwenden, ausgiebig Gebrauch gemacht.“ (Noack 1927, S. 139.)

¹⁰⁹⁹ Noack 1927, S. 139.

sich Noack auch von dieser Seite her in seiner Rekonstruktion des Mainzer Westlettners nach dem Grundrisschema der Nachfolgelettner in Gelnhausen, Aschaffenburg, Seligenstadt und Schotten bestätigt sah.¹¹⁰⁰ Der Mainzer Westlettner stelle insofern eine Synthese aus einem französischen und deutschen Typus dar, als der Mitteleingang (und die Treppentürme) dem französischen Typus, die trapezförmige Grundrissform des überwölbten Vorbaus aber der deutschen Bautradition entstamme.

Wenn Noack in seinem Beitrag für die *Zeitschrift für Denkmalpflege* u.a. auch die Gelegenheit wahrnahm, die Argumente seines zuvor veröffentlichten Aufsatzes im *Repertorium für Kunstwissenschaft* im Ergebnis zusammenzufassen, so enthielten seine übrigen Bemerkungen zu den neu aufgefundenen Bruchstücken auch weiterführende Hinweise auf den ursprünglichen Zusammenhang der von ihm erstmals im Bild vorgestellten Stücke, so des *Johanneskopfes* (Abb.140), den er zur *Deesisgruppe* rechnete, des *Auferstehenden*, den er als „Ergänzung“ zu den Weltgerichtsreliefs ansah, und die merkwürdigen *Gliedmaßen* mit angearbeiteten *Rippen*, welche er mit der Schlusssteifigur der Kardinaltugenden am Gewölbe des Westlettnervorbaus in Zusammenhang brachte.¹¹⁰¹

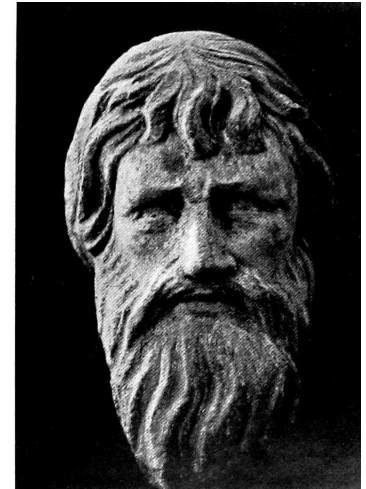


Abb. 140. Mainz, Dommuseum. Kopf vom ehemaligen Westlettner (Aus: Noack 1927, Abb. 133)

1100 „Das Gewölbe [sc. des Mainzer Westlettners] muß (..) ziemlich umfangreiche Dimensionen gehabt haben, wenn es diesen Schlußstein enthielt. In einem Organismus, wie ihn der Naumburger Westlettner aufweist, wäre es jedenfalls nicht unterzubringen. Man kann also aus diesem späteren Werk desselben Meisters trotz der Ähnlichkeit der Treppentürme nicht ohne weiteres Rückschlüsse auf die Gestalt des Mainzer Westlettners ziehen. Dagegen haben der nach Ausweis der Skulpturen vom Mainzer Westlettner unmittelbar abhängige Lettner der Marienkirche in Gelnhausen und die derselben Gruppe angehörenden, nur noch aus älteren Grundrissen zu rekonstruierenden Lettner der Stiftskirche in Aschaffenburg, der Abteikirche in Seligenstadt und der Stadtkirche in Schotten einen Grundriß, der Raum für einen derartigen Schlußstein bieten würde: eine aus drei Seiten des Achtecks nach dem Mittelschiff zu vorgebaute Bühne mit einem quadratischen (oder nahezu quadratischen) Joch in der Mitte und je einem dreieckigen Joch an den Seiten; in Aschaffenburg und Seligenstadt befand sich auch hinter der Rückwand ein Paar Treppentürme. Der Schlußstein kommt nur für ein derartiges Mitteljoch in Frage.“ (Noack 1927, S. 138.)

1101 „Die figürlichen Reste, zum Teil von ausgezeichneter Erhaltung, geben uns überraschende Aufschlüsse über die Kunst des Naumburger Meisters. Es findet sich darunter der untere Teil eines stehenden Engels mit dem Kreuzesstamm; eine ähnliche Figur kennen wir aus dem zu Beginn des 14. Jahrhunderts entstandenen jüngsten Gericht von der Liebfrauenkirche im Mainzer städtischen Museum. Dann Bruchstücke von Auferstehenden, die eine Ergänzung zu den erhaltenen Reliefs des Lettners bilden. Ein herrlicher bärtiger Kopf, der vielleicht dem Johannes neben dem Weltenrichter vom Mittelgiebel an der vorderen *Achteckseite* [sc. *Sechseckseite*] der Lettnerbühne gehört. Und vor



29. Kopf der Trägerfigur eines Baumeisters vom Ostlettner, 1239–1243.

Abb. 141

Kopf der Trägerfigur eines Baumeisters vom Ostlettner.

1239–1243.

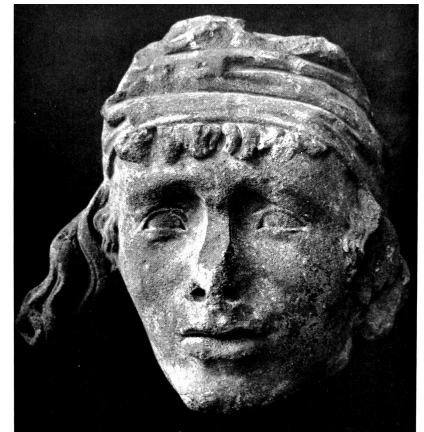
(Aus: Metz 1927, Abb. 29)

4. Peter Metz (1927) ¹¹⁰²

Neues Interesse an der Mainzer Skulptur

Werner Noacks These von 1914, der *Naumburger Meister* habe mit dem Westlettner in Mainz sein *Frühwerk* geschaffen, hatte die Skulpturenfragmente des Mainzer Domkreuzgangs in eine vermittelnde Stellung zwischen der Kathedralskulptur Frankreichs auf der einen und den Bildwerken in Naumburg auf der anderen Seite gerückt. 1925 erhielt die Mainzer Forschung durch neue Funde von Skulpturenfragmenten aus der Entstehungszeit der beiden Domlettner, die bei Renovierungsarbeiten und Grabungen am Dom entdeckt und von Werner Noack 1927 teilweise publiziert worden waren (siehe voriges Kapitel), weitere Im-

pulse, wovon bereits die 1925 erschienene Arbeit von Rudolf Kautzsch mit ihrer ausführlichen Photo-Dokumentation Zeugnis ablegte. An Kautzschs Arbeit sowie an den aktuellen Fundbericht von Werner Noack schloss Peter Metz' Monographie zum Mainzer Dom von 1927 an, für die der Autor durch seine Mitarbeit beim Aufbau des 1925 eröffneten Mainzer Dom- und Diözesanmuseums sowie durch seine Beteiligung an hessischen Kunstdenkmälerinventaren in besonderer Weise prädestiniert schien. ¹¹⁰³



30. Jünglingskopf vom Ostlettner, 1239–1243.

Abb. 142

Jünglingskopf vom Ostlettner.

1239–1243.

(Aus: Metz 1927, Abb. 30)

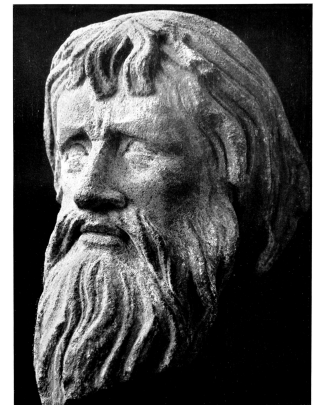
allen an eine Rippe angearbeitet ein Arm des Schlußsteines mit der Darstellung der Kardinaltugenden und das Bruchstück eines Knies.“ (Noack 1927, S. 139.) - Die Bezeichnung „*Achteckseite*“ kann hier wohl kaum als eine Revision der eigenen Auffassung Noacks gelten, sondern muss als Verschreibung angesehen werden, denn Noack rekonstruiert die „*Lettnerbühne*“ durchweg in der Form eines „*halbierten Sechsecks*“ oder Trapezes. - Siehe Noack 1925, S. 123 (zitiert in Fußnote 1097).

¹¹⁰² Zu Peter Metz, *Der Dom zu Mainz, Köln/Augsburg 1927 (Kunstführer an Rhein und Mosel, Band 3)*, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Panofsky 1927, S. 63f.

¹¹⁰³ Nach Christiane Fork (in: Metzler Kunsthistoriker Lexikon 1999, S. 267) war Peter Metz nach seiner Promotion 1924 an der Universität Gießen an Inventarisierungsarbeiten von Kunstdenkmälern in Hessen beteiligt und „*richtete das Dom- und Diözesanmuseum in Mainz ein*“. Gleichzeitig mit seiner Monographie über den Mainzer Dom erschien 1927 der von Metz betreute Katalog zur Ausstellung „*Alte Kunst am Mittelrhein*“ im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt.

Zuschreibungsversuche für neu aufgefundene Mainzer Fragmente

Die Aufteilung der Mainzer Skulpturenfragmente auf die von der Forschung angenommenen beiden Lettner des 13. Jahrhunderts war auch Gegenstand der Betrachtung von Metz, der freilich die wirren und einander widersprechenden Hypothesen der zwei Jahre zuvor erschienenen Publikation von Kautzsch in diesem Zusammenhang nicht erwähnte, sondern zunächst an die Darlegung von Werner Noack im *Denkmälerbericht* von 1914 anknüpfte. Dort war der erstmals publizierte *Kopf mit der Binde* dem *Ostlettner* zugewiesen worden, und dieses „Fragment eines Jünglingskopfes mit Stirnbinde“ stellte auch für Metz, zusammen mit der „Säulenfigur eines tragenden Baumeisters“ und der „entsprechende(n) Freisäule“ vom Ostchor, einen Überrest des ehemaligen *Ostlettners* dar, den er mit Noack als „tiefe, dreijochige Bühne“ rekonstruierte.¹¹⁰⁴



28. Bärtiger Kopf (aus einer Reliefkomposition?) vom Westlettner. 1239–1243.

Abb. 143
Bärtiger Kopf (aus einer Reliefkomposition?) vom Westlettner.
1239–1243.
(Aus: Metz 1927, Abb. 28)

Im Weiteren diskutierte Metz die von Noack neu entdeckten und in der *Zeitschrift für Denkmalfpflege* publizierten Fundstücke im Hinblick auf ihre angenommene ursprüngliche Anbringung am Westlettner. Das Fragment eines „von den Toten Auferstehenden“ lokalisierte er hypothetisch im Giebelfeld des Lettnereingangs unterhalb der Deesisgruppe und die „Stücke eines rechten Unterarmes und eines linken Knies“ brachte er wie Noack mit der „lebensgroße(n) Figur eines die vier Kardinaltugenden symbolisierenden Mannes“ in Zusammenhang, welche das „offenbar sehr umfängliche Gewölbe über dem Choreingang zierte“.¹¹⁰⁵

¹¹⁰⁴ Metz 1927, S. 52.

Einen merkwürdig *anachronistischen* Zug erhält das Referat von Metz zum verlorenen Mainzer Westlettner dadurch, dass er dessen Verhältnis zum Naumburger Westlettner in einer Weise bespricht, welche die seit dem *Denkmälerbericht* von 1914 widerlegte Abhängigkeit der Mainzer von der Naumburger Werkstatt zugrundelegt. So schreibt Metz: „Der Westlettner war dem entsprechenden Chorabschlusse des Domes zu *Naumburg* ähnlich gestaltet, doch hat er ihn *auf keinen Fall genau kopiert*.“ (Ebd., Herv., G.S.)

¹¹⁰⁵ „Wo das neuerdings aufgefundene Relieffragment eines von den Toten Auferstehenden ursprünglich gesessen hat, ist zunächst nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Zu dem Zyklus der Brüstungsreliefs gehörte es jedenfalls nicht. Die Tatsache, daß der Kopf des Auferstehenden und die äußerste Kante des Sarges den Rand der Hintergrundplatte überschneiden, wie die Beirundung der Bodendarstellung unterhalb des Sarges scheinen eindeutig dafür zu sprechen, daß es nur als Teil eines Ensembles in einen größeren Flächenverband eingemauert war. Der Gedanke, daß es mit noch anderen Auferstehungsdarstellungen zusammen im Giebelfelde unter der Deesisgruppe angebracht gewesen sein könnte, ist bestechend, erleidet jedoch eine Einschränkung durch die wahrscheinlich nicht sehr beträchtlichen Ausmaße des an dieser Stelle eventuell zur Verfügung stehenden Raumes. (...) Das offenbar sehr umfängliche Gewölbe über dem Choreingang zierte die lebensgroße Figur eines die vier Kardinaltugenden symbolisierenden

Der bärtige Kopf, den Noack als möglichen originalen Johanneskopf der *Deesisgruppe* identifizierte („ein herrlicher bärtiger Kopf, der vielleicht dem Johannes neben dem Weltrichter vom Mittelgiebel an der (...) Lettnerbühne gehört“) ¹¹⁰⁶, wies Metz „vor allem auf Grund seines stilistischen Befundes“ demselben Zusammenhang zu, wobei er freilich hinter der exakten Zuschreibung Noacks zurückblieb. ¹¹⁰⁷

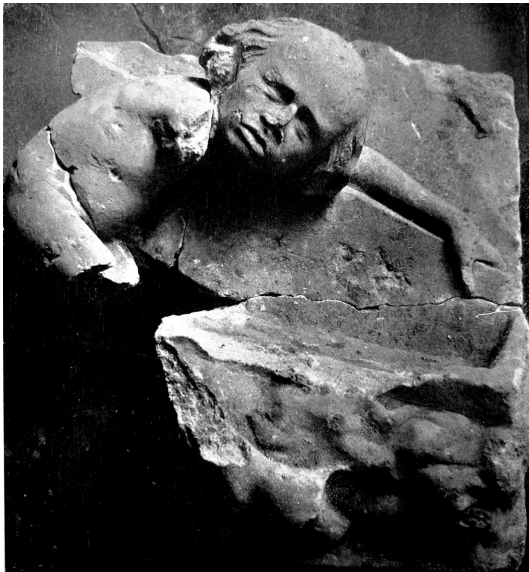


Abb. 144

Auferstehender aus dem Jüngsten Gericht des Westlettner.
Reliefplastik. 1239-1243.
(Aus: Metz 1927, Abb. 27)

Überlegungen zur Händescheidung

Die zuletzt von Panofsky, Jantzen, Pinder und Giesau für die Skulptur des Naumburger Stifterzyklus ausführlich erörterte *Meisterfrage* griff Metz unter dem gleichen Aspekt der Künstlerpersönlichkeit auf. Er hielt freilich dafür, dass aufgrund des Umfangs der Arbeiten in Mainz und Naumburg die Leitung eines Meisters, der für alle diese Arbeiten prägend gewesen sein könnte, unwahrscheinlich sei. Die Arbeiten seien vielmehr von verschiedenen *Künstlerpersönlichkeiten* sowohl „in schöpferischem wie in reproduktiven Sinne“ gefertigt worden, wobei Metz allenfalls die (unbestimmte) Vorstellung in Erwägung zog, es könne in Mainz und Naumburg derselbe Meister gewesen sein, welcher *die Oberleitung* über die Arbeiten innegehabt habe. ¹¹⁰⁸

Mannes mit in Kreuzesform entsprechend den Gewölberippen ausgespreizten Armen und Beinen. Stücke eines rechten Unterarmes und eines linken Knies dieser Figur sind bei den gegenwärtigen Umbauarbeiten unter den Chorbühnen mit einer erfreulichen Anzahl anderer Lettnerfragmente, die sich durch die zum Teil noch erhaltene außerordentlich feingestimmte ursprüngliche Bemalung besonders auszeichnen, zum Vorschein gekommen.“ (Metz 1927, S. 53.)

¹¹⁰⁶ Noack 1927, S. 139 (zitiert in Fußnote 1101).

¹¹⁰⁷ „Ferner wurde unmittelbar vor dem Ostchor der Kopf eines bärtigen Mannes ausgegraben, der sich trotz seines Fundortes in der Nähe des Ostlettners (er fand sich in einem verschütteten Grabe zusammen mit Resten aus der Renaissancezeit, während der Ostlettner schon im 15. Jahrhundert abgebrochen wurde - wahrscheinlich ist er beim Abbruch des spätgotischen Ostlettners 1683, der fast gleichzeitig mit dem des Westlettners erfolgte, dorthin gekommen) *vor allem auf Grund seines stilistischen Befundes als unbedingt zum Westlettner gehörig* ausweist. Wie aus der betonten Ausarbeitung der linken Kopfseite als Schauseite und der Art und Lage der Bruchstelle wohl ziemlich eindeutig hervorgeht, entstammt er einem Reliefzusammenhang.“ (Metz 1927, S. 54.)

¹¹⁰⁸ „Die stilistische Zusammengehörigkeit der Skulpturen des Ost- und des

Die Händescheidung, die nach Metz unter der Prämisse stand, dass die Quelle des Stils für alle Bildhauerarbeiten von Mainz und Naumburg in Nordostfrankreich, wahrscheinlich in Reims gelegen habe, „das ja als Sammelplatz der verschiedensten französischen Schulbetriebe des 13. Jahrhunderts so ziemlich für alle Stilvarianten der Zeit herangezogen werden kann“, begründete er hypothetisch mit der verschiedenen Herkunft der ausführenden Bildhauer, wobei er in den Mainzer Arbeiten eher die Hand eines *Franzosen*, in der „pittoresk-expressiven Formzersprengung der Naumburger Lettnerreliefs“ dagegen eher die eines *Nichtfranzosen* am Werk sah.¹¹⁰⁹

Datierung der Mainzer Skulpturen

Die Arbeiten am Mainzer Westlettner stellte Metz in den Zusammenhang einer bedeutenden Erweiterung des Westchors des Doms, der zuvor nur den eigentlichen Westbau umfasst habe. Beim Neubau des frühen 13. Jahrhunderts sei mit der „Verlegung des Westturmes vom Chor über die Vierung (..) der Vierungsraum gegen das Langhaus und die Querschiff Flügel durch einen Lettner und zwei dazu gehörige Seitenschranken abgeschlossen“ worden, so dass der neue Westchor durch den ganzen Bereich der Vierung erweitert worden sei.¹¹¹⁰

Westlettners [*in Mainz*] ist evident. Indessen ist wohl niemals schon in Anbetracht der physischen Unmöglichkeit, die die Bewältigung einer so gewaltigen Aufgabe für begrenzte menschliche Kräfte bedeutete, für beide Lettner ein und dieselbe ausführende Künstlerhand anzunehmen. Ebenso wenig darf dies wohl für die mit den Mainzer Lettner stilistisch übereingehende Naumburger Chor- und Lettnerplastik sowie für die Mainzer und die Naumburger Arbeiten zusammen in Betracht gezogen werden. Unter sich jedoch sind die einzelnen Gruppen durchaus einheitlich und grenzen sich in ihren Besonderheiten klar herauschälbar gegeneinander ab. Man wird also wohl mit einer beschränkten Anzahl wichtiger, in ihrem Eigencharakter gefestigter und ausgebildeter Künstlerpersönlichkeiten rechnen müssen, die zwar ein und derselben großen Schulgemeinschaft oder Werkstatt zugehörig, jedoch für jede der betreffenden stilistischen Unterteilungen gesondert sowohl in schöpferischem wie in reproduktivem Sinne unmittelbar bedeutsam waren. Daß die Oberleitung der Werkstatt in Mainz und in Naumburg dieselbe gewesen ist, kann nicht mit unbedingter Sicherheit behauptet werden, ist aber in Anbetracht der tiefgegründeten Übereinstimmungen im Entwurf und in der allgemeinen Geistigkeit besonders auch der rein architektonischen Gesamtschöpfungen überaus wahrscheinlich.“ (Metz 1927, S. 54f.)

1109 „Die Quelle des Stiles ist im weiteren Sinne Nordostfrankreich, im engeren sehr wahrscheinlich *Reims*, das ja als *Sammelplatz der verschiedensten französischen Schulbetriebe des 13. Jahrhunderts* so ziemlich für alle Stilvarianten der Zeit herangezogen werden kann. Ob die Mainzer Künstler schon Deutsche oder erst dem deutschen Genius assimilierte Franzosen waren (...), mag dahingestellt bleiben. Auf jeden Fall scheint die *exquisite und disziplinierte Oberflächenbehandlung des westdeutschen Werkes* dem Formempfinden der französischen Urbilder näher zu stehen als die *pittoresk-expressive Formzersprengung der Naumburger Lettnerreliefs*.“ (Metz 1927, S. 55; Herv., G.S.)

1110 Metz 1927, S. 34

Metz griff die bisherige Voraussetzung der Forschung an, die in der Domweihe von 1239 den *terminus ante quem* für die Arbeiten an Ost- und Westlettner des Mainzer Domes sah,¹¹¹¹ indem er erstmals auf eine spätere Weihe von 1243 aufmerksam machte. Das „erste sichere Datum“ zum Neubau des Mainzer Domes stamme aus dem Jahre 1233, als Erzbischof Siegfried III. die Gläubigen der Diözese zu Spenden aufgerufen habe, „da die Domfabrik, durch die Schäden vieler Jahre erschüttert, aus eigenen Kräften kaum ihrer Vollendung entgegengeführt werden kann.“ Noch 1238 sei der „Ornat der Kirche erneuert“ und 1239 „eine bessere Beleuchtung eingerichtet“ worden. Der Domweihe vom 4. Juli 1239 sei „eine zweite Weihe“ gefolgt, die „im Anschluß an eine Provinzialsynode und mit großer Feierlichkeit“, am 27. Juni 1243 vom Bischof von Eichstätt „in Gegenwart sämtlicher von der Synode her anwesenden Bischöfe“ vollzogen worden sei und dem „*monasterium in ecclesia St. Martini*“ gegolten habe, in welcher Formulierung Metz die *Domkirche* selbst bezeichnet sah.¹¹¹²

Ohne die liturgische Bedeutung dieser Maßnahme näher zu erläutern, deutet Metz nur an, „daß dies, wie die Verlegung des Westturmes, nicht nur aus dekorativen Gründen geschah.“ (Ebd.)

1111 Das Datum 1239 für den angenommenen Abschluss der Arbeiten am Mainzer Westlettner hat im Hinblick auf den angenommenen Beginn der Arbeiten am Naumburger Westchor von 1249 (im Anschluss an den Spendenauftrag Bischof Dietrichs II.) zu Spekulationen über den Reiseweg des *Naumburger Meisters* im Jahrzehnt zwischen diesen beiden Daten Veranlassung gegeben. So u.a. bei Wilhelm Pinder, der einen Bamberg-Aufenthalt des *Naumburger Meisters* zwischen seinen Arbeiten in Mainz und Naumburg annimmt (vgl. Pinder 1925, S. 23f. und Fußnoten 944 und 971).

1112 Metz 1927, S. 28.

Erwin Panofsky hat die Gleichsetzung von „*monasterium in ecclesia St. Martini*“ mit *Domkirche* durch Peter Metz in Frage gestellt: „Peter Metz (Der Dom zu Mainz, 1927) (hat) [sc. die *Datierung der Lettner des Domes zu Mainz; G.S.*] durch eine Eingrenzung auf die Bauperiode zwischen 1239 und 1243 näher zu bestimmen versucht (.). Wir vermögen wegen der Unmöglichkeit einer Nachprüfung an Ort und Stelle nicht, zu dieser Streitfrage Stellung zu nehmen, können aber zunächst die von Kautzsch angeführten Argumente noch nicht als bündig widerlegt betrachten, zumal der Wortlaut der Nachricht vom 27. Juni 1243, die von der Weihe des ‚*Monasterium in ecclesia St. Martini*‘ spricht, sich doch nicht ohne Zwang auf etwas anderes als auf die Stiftsgebäude beziehen läßt.“ (Panofsky 1927, S. 64.)

Tatsächlich aber bezeichnet in den Quellen „*monasterium*“ häufig den *Kirchenbau*, so dass „*monasterium in ecclesia St. Martini*“ durchaus die *Domkirche St. Martin* in Mainz bezeichnen kann - worauf ja auch die Anwesenheit einer großen Anzahl von Bischöfen bei der Weihe vom 27. Juni 1243 hindeutet - und nicht „*die Stiftsgebäude*“, wie Panofsky annimmt.

Anders bezieht Johann Wetter (*Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz; Mainz 1835, S. 35*) „*monasterium*“ auf den *Kreuzgang* des Mainzer Doms: „Siegfried [III.] baute den Kreuzgang, welcher im Jahr 1243, bei Gelegenheit der in dem anstoßenden Kapitelsaale gehaltenen Synode, durch den Bischof von Eichstätt und in Gegenwart des Kaisers [sc. Königs] Konrad IV. eingeweiht wurde.“

Vgl. auch Metz 1960, S. 309 und Cremer 1997, S. 173.

Damit brachte Peter Metz für die Beendigung der Skulpturarbeiten am Mainzer Westlettner entgegen der herrschenden Meinung einen um vier Jahre späteren Zeitpunkt in Vorschlag. Diese Datierung musste auch das Verhältnis der Bildhauerwerkstätten in Mainz und Naumburg und die Rekonstruktion vom Werdegang des *Naumburger Meisters* betreffen, dessen Entwicklung an seinen Wirkungsstätten in Frankreich und Deutschland sowie die Identifizierung von Werken aus seiner Hand mehr und mehr das Hauptinteresse der Forschung dieser Jahre ausmachte.

XII. Der *Naumburger Meister* - ein deutscher Bildhauer des 13. Jahrhunderts

1. Hermann Giesau (1927) ¹¹¹³

In den Publikationen Hans Jantzens, Wilhelm Pinders und Erwin Panofskys der Jahre 1925 und 26 war immer wieder der Name Hermann Giesaus gefallen, wenn es um die Frage der französischen Voraussetzungen der Naumburger Bildhauerarbeiten sowie um die *Meisterfrage* ging, und Giesaus angekündigte Abhandlung, deren Erkenntnisziele bereits im *Denkmälerbericht* von 1914 skizziert worden waren, durfte als die am meisten antizipierte Veröffentlichung dieser Jahre gelten. ¹¹¹⁴

¹¹¹³ Zu Hermann Giesau, *Der Dom zu Naumburg, Burg bei Magdeburg* 1927, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Kötzschke 1932, S. 31 / Pinder 1933a, S. 9 / Küas 1937a, S. 77 / Beenken 1939a, S. 69, n.26 / Beenken 1939 b, S. 89ff. / Frankl 1939, S. 523 / Metz 1939a (Rez.), S. 184 (n.9) / Vollmer 1950 (Lex.), S. 242 / Schlesinger 1952, S. 10 (n.3), 35, 37f., 39ff., 57, 61 (n.217) / Isserstedt 1955, S. 192 / Stange/Fries 1955, S. 12, 19 / Reinhardt 1962, S. 191 / Stöwesand 1963, S. 204 / Leopold/Schubert 1967, S. 105 (n.8), 106 (n.31) / Beckmann 1989, S. 218f. / Findeisen 2004, S. 97f.

¹¹¹⁴ Hans Jantzen vermerkt in den knappen Literaturangaben am Ende seines Buches *Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts*: „Die noch immer zu erwartende Publikation des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft wird von Hermann Giesau vorbereitet. Vgl. 3. Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1914.“ (Jantzen 1925, S. 281),

und Wilhelm Pinder stellt in seiner Naumburg-Monographie den Ausführungen zur ‚*Meisterfrage*‘ eine Bemerkung voran, in welcher er eine weitere Klärung dieser Frage in der bevorstehenden Publikation Giesaus erwartet: „Die *Meisterfrage*. Der Verfasser [*sc. Pinder*] hält sich durchaus nicht für berechtigt, eine endgültige Lösung vorzuschlagen, zumal die große Arbeit von Hermann Giesau noch nicht erschienen ist, die auf einer langen und strengen Sonderforschung beruht.“ (Pinder 1925, S. 18, vgl. auch S. 23f. u. 30f.)

Erwin Panofsky verweist in seiner Rezension des Buches Jantzens 1926 gleichfalls im Zusammenhang mit der *Meisterfrage* auf die noch ausstehende Publikation Hermann Giesaus (sowie die Hermann Beenkens): „Jantzen, wie Greischel, Pinder und bisher der Unterzeichnete [*sc. Panofsky*], halten die Lettner-Reliefs für früher als die Chor-Statuen (...) - Giesau und Beenken aber haben sich für eine Umkehrung des Sachverhalts entschieden. Man wird die in Aussicht stehenden Publikationen der beiden letztgenannten Forscher abwarten müssen, um sich ein endgültiges Urteil bilden zu können“ (Panofsky 1926 (Rez.), S. 57f.)

Die Publikation, die Hermann Giesau dann schließlich 1927 herausbrachte, dämpfte freilich vorweg die Erwartungen. Wie Giesau selbst in seinem Vorwort erklärte, sollte die Frage der „kunstgeschichtlichen Stellung des Domes und seiner Bildwerke in der Zeit, ferner die monographische Erforschung des großen Bildhauers, die Entwicklung seines persönlichen Stiles“ nach wie vor einer späteren „ausführlichen Darstellung des Themas“ vorbehalten bleiben. Giesau wollte stattdessen den

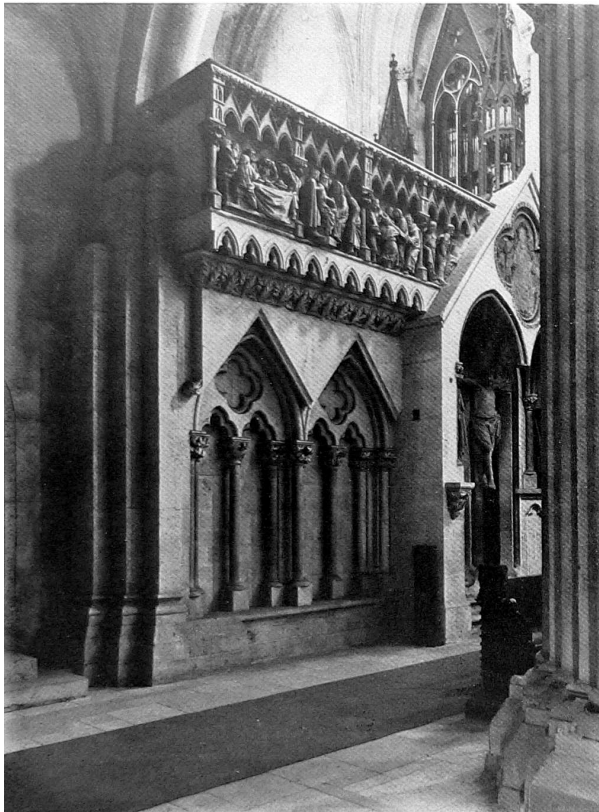


Abb. 145

Westturm in der Schrägsicht von Südosten
(Aus: Giesau 1927, S. 110)

Naumburger Dom „als geschlossene Einheit“ erfassen und „das Gewicht auf den inneren Zusammenhang von Bauwerk und bildnerischer Ausstattung“ legen,¹¹¹⁵ eine thematische Ausrichtung, welche kaum noch an Giesaus Programm im *Denkmälerbericht* von 1914 erinnerte. Denn dort war die Frage nach den bestimmten Vorbildern der Naumburger Skulptur in Frankreich als unabdingbare Voraussetzung zum Verständnis dieser Skulptur erklärt worden, welche Giesau jetzt hintanstellte.¹¹¹⁶ Giesaus Ankündigung einer Beschränkung der Untersuchung auf den „inneren Zusammenhang von Bauwerk und bildnerischer Ausstattung“ erinnerte viel eher an die Forschungen August Schmarsows und Heinrich Bergners denn an diejenigen seines Lehrers Adolph Goldschmidt, der 1914 das Programm des *Denkmälerberichtes* verantwortet hatte.¹¹¹⁷

1115 Giesau 1927, S. 6 (Vorwort).

1116 Dass Giesau bestimmte, auf dem Programm des *Denkmälerberichtes* von 1914 basierende Erwartungen mit seiner Monographie nicht einlösen würde, konzidiert er ferner mit dem Hinweis, dass „der Text (..) so weit möglich die Erörterung rein wissenschaftlicher Probleme und ein Hinausgreifen über Naumburg (vermeidet).“ (Ebd.) - Zu Giesaus Programm im *Denkmälerbericht* siehe Kap. VII. 1.

1117 Zu August Schmarsows und Heinrich Bergners Naumburg-Monographien vgl. Kap. II. 1, IV. und VI. 2; zu Adolph Goldschmidts Funktion als Leiter der *Sektion Skulptur* (I-IV) in der *Denkmälerkommission* und Hermann Giesaus Bericht von 1914 vgl. Kap. VII. (Dritter Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft) und Kap. VII. 1.



Abb. 146

Einzelheit aus der Auszahlung des Blutgeldes
an Judas.

(Aus: Giesau 1927, S. 118)

Der Reliefstil des Naumburger Meisters

In Giesaus Betrachtung der Skulpturwerke des Naumburger Doms, deren Schöpfer er - wie Wilhelm Pinder - als das „gewaltigste bildhauerische Genie des deutschen Mittelalters“ bezeichnete¹¹¹⁸, wurde das Verhältnis zur französischen Kunst nicht als Einfluss oder mit Angabe von bestimmten Vorbildern - Giesau beschränkte sich auf die Aussage, dass sich die *Formensprache* des Künstlers „auf den Bauplätzen der französischen Gotik ausgebildet“ hatte -¹¹¹⁹, sondern umgekehrt als *Gegensatz* gefasst, in welchem die *deutsch-romanische* Kunstauffassung des Naumburger Architekten und Bildhauers auf *französisch-gotische* Formen gestoßen sei.¹¹²⁰ Die Vermittlung des Gegensatzes von französischer Gotik und deutscher Romanik, den Giesau auch als *rätselhafte Spannung* bezeichnete, exemplifizierte er am Stil der Westlettnerreliefs, die er erst nach den

Stifterfiguren im Westchor entstanden annahm.¹¹²¹ In diesen sei die Eigenart des Naumburger Meisters am klarsten verkörpert,¹¹²² seine *Realistik*, *dramatische Leidenschaft* und „Drastik des seelischen und körperlichen Ausdrucks“ sowie sein *Raum- und Körperstil*.¹¹²³

In der Charakterisierung des Reliefstils folgte Giesau der Analyse Panofskys, welcher die Vorstellung einer Schichtung dieser Reliefs in verschiedenen Ebenen

1118 Giesau 1927, S. 8. - Zu Pinders Genievorstellung vgl. die in Fußnote 975 angeführten Zitate.

1119 Giesau 1927, S. 30.

1120 „Diese [*sc. Formensprache der französischen Gotik*] nun ist es, die in die spätromanische Atmosphäre des Naumburger Langschiffes wie die Fanfare eines neues Zeitalters hineinruft. Zweifellos liegt die Ursache der unmittelbar packenden Wirkung des Lettners und des hinter ihm geborgenen Chores in dem *Zusammenstoß dieser beiden künstlerischen Welten*, zwischen denen, soweit es überhaupt möglich war, eine *Brücke zu schlagen* nur der *Kunst des großen Meisters* gelingen konnte.“ (Giesau 1927, S. 30; *Herv., G.S.*)

1121 Giesau 1927, S. 32 (zitiert in Fußnote 1123).

1122 Siehe Kap. X. 1 (*Der Naumburger Hauptmeister (Lettnermeister)*).

1123 „Mit dem Streben nach Realistik verband sich aber eine dramatische Leidenschaft und eine Drastik des seelischen und körperlichen Ausdrucks der Gestalten, für die es im ganzen Verlauf der Kunstgeschichte ebensowenig eine Parallele gibt, wie für den Raum- und Körperstil des Bildhauers überhaupt. Am Lettner sind die Wesenszüge seines künstlerischen Charakters besonders erschöpfend zum Ausdruck gekommen, und deshalb steht er mit vollem Recht am Anfang unserer Betrachtung, obwohl ihn die stilkritische Untersuchung an den Schluß der Tätigkeit des Bildhauers in Naumburg verweist.“ (Giesau 1927, S. 32.)

kritisiert und stattdessen von einem *aufgewühlten Reliefstil* gesprochen hatte (worin sich die Naumburger gerade von den Mainzer Arbeiten unterscheiden würden),¹¹²⁴ eine Vorstellung, die Giesau nun in ähnlichen Formulierungen wie „Gegensätzlichkeit der Richtungsmotive“, „Prinzip lebendigsten Ineinanderspielens der Bewegung“ und „Verzahnung der Reliefschichten“ darlegte.¹¹²⁵

Giesau verband diese Charakterisierung mit Pinders Begriff des *Massenstils*,¹¹²⁶ durch den sich der Bildhauer „von seinen französischen Vorbildern“ unterscheide und an dem sich seine Verwurzelung in der *deutschromanischen Tradition* erweise.¹¹²⁷ Wenn Giesau so die von ihm wiederholt aufgeworfene Frage nach dem spezifisch *Deutschen* des Naumburger Bildhauers stilgeschichtlich (*deutsch-romanische Tradition*) beantwortete, so war es doch auch ein psychologisches Moment, das *Temperament* dieses Bildhauers, seine *unwüchsige Realistik*, seine „Wucht des dramatischen Ausdrucks“ und seine „unverhüllte



Abb. 147
Einzelheit aus der *Auszahlung des Blutgeldes an Judas*.
(Aus: Giesau 1927, S. 119)

1124 Vgl. Panofsky 1924, S. 150 (zitiert in Fußnote 843).

1125 „In dem Relief der *Auszahlung des Blutgeldes an Judas* macht der Künstler zum ersten Mal die Gegensätzlichkeit der Richtungsmotive der einzelnen Personen seinem Prinzip lebendigsten Ineinanderspielens der Bewegung und damit der dramatischen Verlebendigung des Vorgangs dienstbar. Dabei ist bemerkenswert, wie er auch formal eine feste Verbindung, gleichsam Verzahnung der Reliefschichten, durch die Rückwendung des Oberkörpers der Seitenfiguren herzustellen bestrebt ist.“ (Giesau 1927, S. 35.)

1126 Vgl. Pinder (1925, S. 24): „Aber der *Mainz-Naumburger Stil* bedeutet eine völlig neue Entwicklung (...): Er geht über die Linearität und Vielfältigkeit hinaus, *er ist Massenstil*, der die Totalität der Figur durch die Totalität des Gewandblockes ausdrückt, nicht mehr rhythmisierend und kleinteilig, sondern das Ganze mit wenigen Teilungen formend; auch nicht mehr visionär entrückt und entrückend, sondern warm und nahe vergegenwärtigend.“ (Herv., G.S.)

1127 „Und gerade die Art, wie der Statue und dem Relief in der erschöpfenden Ausnutzung des Blockes in allen seinen drei Dimensionen eine ‚bauende‘ Kraft innewohnt, unterscheidet die Schöpfungen des Naumburger Meisters von seinen französischen Vorbildern, von denen sie dann ferner noch geschieden sind dadurch, daß niemals eine nur bildmäßig wirkende Linie Herrschaft über die Gestaltung gewinnt. Diese wird lediglich bestimmt durch das räumliche Verhältnis der *geformten Masse*, und zwar nicht nur nach ihrem Aufbau, sondern wesentlich auch nach ihrer tiefenmäßigen Durchformung. Es ist kaum zweifelhaft, daß dieses Gestaltungsprinzip im tiefsten Grunde *verwurzelt ist in dem Massenstil der romanischen Plastik*, der sich im Gegensatz zu dem lockeren malerischen Stil der spätottonischen Zeit um die Mitte des 12. Jahrhunderts ausgebildet hat. In diesem Wesentlichen seines persönlichen bildhauerischen Stiles erweist sich die künstlerische Herkunft des Künstlers aus der *deutschromanischen Tradition*.“ (Giesau 1927, S. 31f.; Herv., G.S.)

Drastik der Gebärdensprache“, in welcher Giesau den Bildhauer als „ganz deutschen Künstler“ erblickte.¹¹²⁸

Die Annahme eines Bildhauerarchitekten

Zur Architektur des Westchors merkte Giesau an, dass hier mit künstlerischer Absicht im vorderen Teil des Chors ein von geschlossenen Wänden eingefasstes Chorquadratum einem von Glasfenstern durchlichteten Chorpolygon im hinteren Teil gegenübergestellt und die getrennten Raumteile wiederum durch *verbindende Züge* zur Einheit eines „vollendeten räumlichen Zusammenklanges“ zusammengefasst seien,¹¹²⁹ was auf eine enge Zusammenarbeit von Architekt und Bildhauer des Stifterchores hindeute. So habe der Architekt wohl auf *Anregung des Bildhauers* im Chorpolygon „durch die Belassung breiter Wandstücke zwischen den Fenstern“ für die Figuren einen „Hintergrund von genügender Breite“ geschaffen, so dass die Annahme eines *Bildhauerarchitekten* nahe liege, da auch „die Grundauffassung des Bildhauers von der Statue eine durchaus architektonische“ sei. „Der Block, aus dem die Figur herausentwickelt worden ist, steht im engsten Zusammenhang mit der Architektur, nicht nur im Sinne eines konstruktiven Eingebundenseins, sondern vor allem dadurch, daß er sich in seiner Masse pro-

1128 „In der Gesamtauffassung des Zyklus tritt der Bildhauer den biblischen Erzählungen voraussetzungslos und mit *unwüchsiger Realistik* gegenüber. Er erstrebt unmittelbare Gegenwart, stärkste Augenblickswirkung des Vorganges, der ihn weniger um seiner geschichtlichen religiösen Bedeutung willen als um seines dramatischen Gehaltes willen fesselt. Mit der Naivität des großen Bildners und Darstellers geht er den Vorgängen rücksichtslos zu Leibe und erreicht trotz der Fülle von Einzelheiten durch den dramatischen Zug und die Kraft der Linie zuletzt doch das Ziel, der Bedeutung der Vorgänge für das große Drama von Christi Selbstaufopferung auch von innen heraus gerecht zu werden. In der *Wucht des dramatischen Ausdrucks*, in der *unverhüllten Drastik der Gebärdensprache* ist er dabei *ganz deutscher Künstler*, wobei um so erstaunlicher die strenge Bindung an das formale Gestaltungsprinzip und die klare Einsicht in die Gesetzmäßigkeit seines eigenen Schaffens bleibt.“ (Giesau 1927, 38; *Herv.*, G.S.)

1129 „Der westliche Teil des geraden Chorteiles zeigt geschlossene Wände (von spitzbogigen Blenden gerahmt), obwohl eine Durchbrechung durch Fenster möglich gewesen wäre. Man muß hierin künstlerische Absicht sehen, die einen bewußten Gegensatz zwischen dem Halbdunkel des geraden und dem durch die farbigen Glasfenster hereinflutenden Licht des polygonalen Chorteiles schaffen wollte. Dieser Gegensatz erhält durch die kräftige architektonische Ausbildung der Gelenkstelle zwischen geradem und polygonalem Chorteil eine besondere Betonung. Die Vorlagen für den Quergurt und die Rippen treten weit in den Raum vor, und auch durch die höhere Fußbodenlage des Polygons tritt eine klare Scheidung der beiden Raumteile ein. Diesen trennenden Momenten treten aber ebensoviele verbindende Züge entgegen, welche die Ursache des vollendeten räumlichen Zusammenklanges des Chores sind.“ (Giesau 1927, S. 40.)

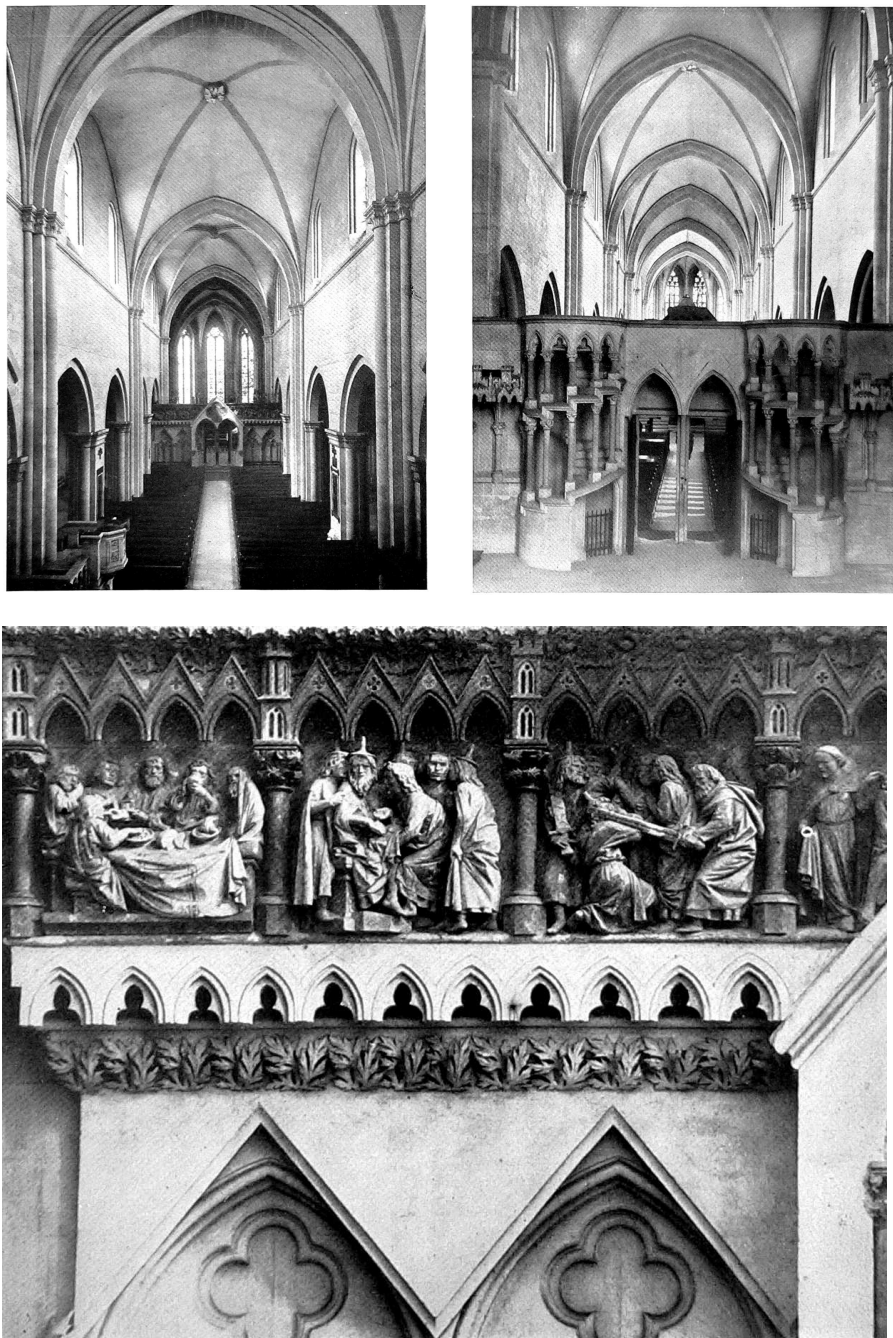


Abb. 148-150

Dom zu Naumburg, Mittelschiff nach Westen / Blick aus dem Westchor ins Langschiff / linke Lettnerbrüstung. (Aus: Giesau 1927, S. 96 / S. 99 / S. 109)

portional den umgebenden Teilen einfügt. Er ist also nicht nur technisch, sondern auch seinem kubischen Inhalt nach unentbehrlich.“¹¹³⁰

¹¹³⁰ Giesau 1927, S. 41.

An den *unzweifelhaft dem Hauptmeister* gehörigen Figuren des Stifterzyklus, für die sich in der Forschung mit den Figuren *Ekkehard*, *Uta* und *Gepa* - so bei Panofsky, Jantzen und Pinder¹¹³¹ - eine Art Kanon herausgebildet hatte, entwickelte Giesau die typischen Merkmale für dessen Stil, die er in „stärkste(r) Gegensätzlichkeit der Formenbehandlung und eine(r) überlegte(n) Variation der gegenständlichen und der Bewegungsmotive“ sah. Seine Beobachtung, dass sich im Aufbau der Figur - Giesau schwebte offensichtlich die Figur der *Gepa* vor, obwohl er sie an dieser Stelle nicht nannte - „neben großflächigen Parteen solche von reicher Mannigfaltigkeit und bewegtester Modellierung.“ unmittelbar gegenüber stünden,¹¹³² traf sich mit entsprechenden Beschreibungen dieser ‚klassischen Gruppe‘ bei Bode, Schmarsow, Bergner, Dehio, Panofsky, Jantzen und Pinder.¹¹³³

Giesau glaubte nun, dass die Figuren des Naumburger Hauptmeisters sich durch diesen Aufbau bestimmt von französischen Skulpturen unterscheiden ließen, wobei er als Unterscheidungskriterium insbesondere die Erscheinung an den Naumburger Figuren hervorhob, „daß die vordere ideale Blockgrenze (..) in der rechten Steilfalte sichtbar erhalten bleibt“ und dadurch „die Bedeutung der seitlichen Achse (gewinnt)“, während gleichzeitige französische Figuren „weniger das Blockmäßige

1131 Vgl. Panofsky (1924, S. 153): „Unzweifelhafte Arbeiten des ‚Hauptmeisters‘ (...) sind die Figuren des Ekkehard, der Uta und der Gepa (...) - Figuren, die durch die unübertreffliche Qualität der Meißelarbeit, durch die machtvolle Plastik der in wenigen riesigen Falten niedersinkenden und dann wieder gebirgshaft zerklüfteten Gewänder, vor allem aber durch die Eigentümlichkeit der allgemeinen, fast als „architektonisch“ zu bezeichnenden Kompositionsprinzipien wohl ohne weiteres als eigenhändige Werke jenes großen Künstlers beglaubigt werden.“ - Ähnlich argumentiert Pinder (1925, S. 36): „Zunächst zu Ekkehard, Uta und Gepa. (...). 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.“

1132 „Immer aber, wenigstens bei dem unzweifelhaft dem Hauptmeister angehörenden Figuren, ist die eine Körperseite durch eine vom Arm herabhängende Steilfalte begrenzt, welche, die Herkunft der Figur aus dem Block betonend, die feste Beziehung bildet, neben der die aus dem Kontrapost entwickelte bewegte Haltung der Figur um so eindeutiger und lebendiger zugleich Ausdruck gewinnt. Zu bemerken ist dabei, daß, gleichgültig ob das linke oder das rechte Bein das Standbein bildet, die rechte Körperseite blockhaft gefesselt bleibt.“ (Giesau 1927, S. 42.)

1133 Vgl. Bode 1886, S. 56; Schmarsow 1892, S. 30f. (unter Bezug auf Bode); Bergner 1903, S. 115f.; Dehio 1919, I, S. 342f.; Panofsky 1924, S. 153 (siehe Fußnote 1131); Jantzen 1925, S. 254 und Pinder 1925, 36 (siehe Fußnote 1131).

Giesau selbst modifiziert diese Reihe (Ekkehard, Uta und Gepa), indem er die Figur der *Gepa* (Adelheid) nur im oberen Teil vom Hauptmeister gemeißelt ansieht, während er dieser Reihe noch die Figuren der *Gerburg* und des *Hermann* zurechnet. (Vgl. Giesau 1927, S. 70.)

als das Säulenhafte betonen“ und „die Statue mehr aus ihrem Zentrum heraus gestaltet“ sei.¹¹³⁴

Die Idee des Stifterzyklus als Idee des Bildhauers

Bei seiner Beurteilung des auffälligen physiognomischen Ausdrucks mancher Figuren der Westlettnnerreliefs und auch des Stifterchors schied Giesau - wie Pinder, Jantzen und Panofsky - eine historisch begründete Individualisierung als Gestaltungsabsicht aus; die vermeintlichen porträtmäßigen Unterschiede der Figuren seien allein dem Prinzip der *Variatio* geschuldet,¹¹³⁵ was Giesau vor allem für die Figuren im Chorpolygon, Sizzo und Timo, die den stärksten mimischen Ausdruck zeigten, betonte.¹¹³⁶ Wie Adolph Goldschmidt, der wohl zum ersten Mal in Bezug auf die Stifterfiguren vom Prinzip der *Variation* gesprochen hatte,¹¹³⁷ analysierte Giesau die Aufstellung und Haltung der Stifterfiguren unter einem

1134 Giesau 1927, S. 43.

Gegen diese Charakterisierung der Naumburger Hauptfiguren hebt Giesau die Figur des Hermann ab, die er von Reims her beeinflusst sieht:

„Nur bei der Figur des Hermann ist eine gleichmäßige Verteilung der beiden Körperseiten erfolgt. Sie erscheint deshalb von vorn räumlich ziemlich unbestimmt, zeigt dafür aber von der Seite aus einen Schwung der Bewegung, der an das gewaltige Ausgreifen des antiken Kontrapostes der Reimser Maria aus der Heimsuchung gemahnt.“ (Ebd.)

Die Kritik und Aussonderung der Figur des Hermann aus dem Werk des Hauptmeisters begründet Giesau auch damit, dass dessen Figuren ihrer Konzeption nach ganz für die Frontalansicht bestimmt seien (woraus er gleichzeitig eine Kritik an photographischen Schrägaufnahmen ableitet):

„Trotz der restlosen Ausbeutung des Blocks für die plastische Arbeit und für die Klarstellung des räumlichen Hintereinanders aller funktionellen Motive des Körpers beruht doch die künstlerische Grundvorstellung des Bildhauers auf der Einansichtigkeit der Figur, deren wesentliche formale Motive sich auf der vorderen Ebene des Blockes zeichnerisch würden auftragen lassen. Daraus erklärt sich, daß für photographische Aufnahmen der Naumburger Bildwerke in erster Linie die reine Frontalansicht in Frage kommt und jeder Versuch, der rätselhaften räumlichen Ausdruckskraft und plastischen Wucht der Figuren durch Aufnahme von der Seite beizukommen, unbefriedigend bleiben muß.“ (Ebd.)

1135 „Der strengen Gesetzlichkeit formaler Gestaltung steht gegenüber die realistische Auffassung und Durchbildung der Einzelform, die einen Grad von Lebensnähe erreicht, welcher in den Köpfen porträthaften Charakter annimmt, ohne daß er etwa vom Künstler beabsichtigt worden wäre. Vielmehr liegt *lediglich das Bestreben einer Variation* des Gesichtsausdrucks vor und darüber hinaus der möglichst vielseitigen Wiedergabe menschlicher Charaktere und Temperamente, wie sie in größter Mannigfaltigkeit die Köpfe der Lettnnerreliefs aufweisen.“ (Giesau 1927, S. 43 ; *Herv.*, G.S.)

1136 „Besonders auffallend ist die *variierende Tendenz* bei den vier Chorfiguren. Bei ihnen zeigt auch der Ausdruck des Gesichts ein stärkeres Bestreben nach individuellerer physiognomischer Charakterisierung, die bei den Köpfen des Timo und des Sizzo etwas Momentanes und fast Maskenhaftes annimmt.“ (Giesau 1927, S. 45 ; *Herv.*, G.S.)

1137 Vgl. Goldschmidt 1907a, S. 20 und Kap. V. 2.

ähnlich formalen Gesichtspunkt,¹¹³⁸ wobei die Leitgedanken der *Rhythmisierung* und *Kontrastierung* an Ernst Cohn-Wiener und Georg Dehio erinnern.¹¹³⁹ Das formale Prinzip der Kontrastierung erscheine - worauf mit unterschiedlicher Betonung auch Panofsky, Jantzen und Pinder hinwiesen¹¹⁴⁰ - paradigmatisch in der Gegenüberstellung der beiden Ehepaare Ekkehard und Uta sowie Hermann und Reglindis.¹¹⁴¹

Die Grundauffassung einer *künstlerischen Variatio* als prinzipielles Gestaltungsmittel des Stifterzyklus prägte auch Giesaus Auseinandersetzung mit der zuerst von Adolph Goldschmidt 1907 in seinem Vortrag vor der *Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* vehement kritisierten *Zweikampfbese* August Schmarsows und Heinrich Bergners.¹¹⁴² „Der Zusammenhang der Statuenreihe“ könne nicht „in einem sie gemeinsam umfassenden inhaltlichen Programm begründet sein“, wovon die Auffassung ausgehe, dass im Chorpolygon ein



Abb. 151

Blick in den Westchor vom Lettner aus gegen Westen
(Aus: Giesau 1927, S. 137)

1138 „Dem in den Köpfen durchgeführten *künstlerischen Prinzip der Variation* entspricht auch die *Mannigfaltigkeit der Gestikulations- und Bewegungsmotive*. Schild und Schwerthaltung ist bei allen Figuren verschieden, fast allzu absichtlich. Die Richtungs- und Bewegungsmotive werden durch die klar erkennbare Gesamtkomposition der Figurenreihe bestimmt. Es ist somit im Sinne des *Prinzips des Gegensatzes und des räumlichen Kontrapostes* voll künstlerische Absicht, daß der ersten Gestalt links (Gerburg), welche dem den Chor betretenden Besucher zugewandt ist, eine dem Altar zugekehrte Gestalt (Dietrich) entspricht, daß die beiden folgenden Figuren (Konrad links, Adelheid rechts) sich frontal gegenüberstehen, und diese *Variierung* sich in zum Teil weniger, z.T. mehr hervortretender Weise in den übrigen Gestalten fortsetzt.“ (Giesau 1927, S. 44 ; *Herv.*, G.S.)

1139 Vgl. Cohn-Wiener 1915a, S. 263 (zitiert in Fußnote 574) und Dehio 1919, I, S. 339f.

Ähnlich sieht Jantzen (1925, S. 242) für die Aufstellung der Stifterfiguren „das *künstlerische Prinzip der Gruppe*“ wirksam, welches die Einzelfiguren zu „*Teile(n) eines Formganzen*“ mache.

1140 Vgl. Panofsky 1924, S. 151f.; Jantzen 1925, S. 254 und Pinder 1925, S. 33f.

1141 „So erwächst bei Ekkehard und Uta aus dem Gleichklang der parallelen Vertikalen und aus der fast völligen Übereinstimmung in der Haltung - nur die Verschiedenheit der Verteilung von Stand- und Spielbein schafft einen unmerklichen, dafür um so reizvolleren Kontrast - auch seelisch eine enge Verbundenheit der beiden Gatten. Dieser Konzentration in Haltung und Stimmung ist in den Figuren von Hermann und Reglindis eine weichere, auf einen mehr lyrischen Ton gestimmte Empfindung gegenübergestellt.“ (Giesau 1927, S. 44.)

1142 Siehe hierzu Kap. V. 2.



Abb. 152

Dietmar (*comes occisus*)

(Aus: Giesau 1927, S. 156)

Zweikampf dargestellt sei. Diese These beziehe sämtliche Figuren des Stifterzyklus in der Weise in den Vorgang eines Zweikampfs mit ein, dass auch die Figuren im Chorquadratum *Anteil* nehmen würden „an dem blutigen Vorgang im Chorpolygon“. ¹¹⁴³ Indem Giesau auf die spezifische Form anspielte, die Heinrich Bergner der Zweikampftthese mit Hinweis auf die griechische Tragödie gegeben hatte, ¹¹⁴⁴ polemisierte er gegen diese „äußerliche poetische Verknüpfung“ und stellte dieser Form eines poetischen Zusammenhangs zwischen den Stifterfiguren die „künstlerische Synthese des genialen Bildhauers“ entgegen, in welcher allein „das Gemeinsame“ des Stifterzyklus liegen könne. Diese „künstlerische Synthese des genialen Bildhauers“ sei aber „immer nur ahnendem Erfassen zugänglich“. ¹¹⁴⁵

Giesau gab selbst eine Probe solch ahnenden Erfassens vom inneren Zusammenhang des Stifterzyklus, den er sich nicht allein durch die von ihm zuvor herausgestellten formalen Kriterien einer Gruppierung der Figuren nach „rhythmischer Bindung“ und „des räumlichen Kontrapostes“ vorstellte, „sondern in der eigentümlichen Spannung zwischen den Figuren“ erkannte. „Sie ruhen nicht ausschließlich in sich; sie geben seelische Energien ab an die Nachbarn“. Die Stifterfiguren verkörperten für Giesau „das Wunder des Spannungsausgleichs zwischen blockmäßiger Abgeschlossenheit der Einzelfigur und seelischer Vereinigung aller in einer gemeinschaftlichen Empfindung“, deren „seelische Beziehungen“ „sich aber nur im Raume treffen“ könnten, wo sie allein dem „ahnenden Erfassen zugänglich“ seien. ¹¹⁴⁶

Händescheidung

Die *beträchtlichen Unterschiede*, die Giesau zwischen den Figuren im Chorpolygon und denen im Chorquadratum sah, führte er dann freilich *nicht* auf das Prinzip einer künstlerischen *Variation*, auf *Spannung* und *Spannungsausgleich* zurück, sondern auf die Tätigkeit *verschiedener Künstler* und machte diese These, die sich mit der Auffassung Panofskys, aber auch bedingt mit der Jantzens und Pinders deckte, ¹¹⁴⁷ an der

¹¹⁴³ Giesau 1927, S. 46f.

¹¹⁴⁴ Vgl. Bergner 1909, S. 35f. und Kap. VI. 2 (*Eine dramaturgische Version der Zweikampftthese*).

¹¹⁴⁵ Giesau 1927, S. 47.

¹¹⁴⁶ Giesau 1927, S. 47f.

¹¹⁴⁷ Vgl. neben Kap. X. 2 (*Die Meisterfrage*) (Jantzen) und Kap. X. 3 (*Genie und*

Beobachtung fest, dass anstelle der für die Figuren im Chorquadratum bezeichnenden „Gegensätzlichkeit im unteren und oberen Teil des Körpers und in der Flächenbehandlung“ bei diesen Figuren „eine auffallende Gleichmäßigkeit die Durchbildung der Einzelform“ vorherrsche. Diese Unterscheidung sah Giesau nicht auf das Formale beschränkt, sondern „unverkennbar im Dienste intensiver Betonung des Seelischen im Sinne eines die ganze Figur erfassenden Gefühls, welches die Statue dem körperhaften blockgebundenen Dasein der Figuren des Hauptmeisters entrückt.“¹¹⁴⁸ Damit nahm Giesau neben dem Hauptmeister im Chorquadratum noch einen oder mehrere stilistisch unterschiedene Meister im Chorpolygon an und schrieb diesen auch eine ganz andere psychologische Auffassungsweise zu.¹¹⁴⁹



Abb. 153
Siggo von Käfernburg
(Ans: Giesau 1927, S. 157)

Geschichtliche Überlegungen zum Naumburger Stifterzyklus

Giesaus Überlegungen zu den gestaltgebenden Faktoren des Stifterzyklus mündeten am Ende in die mystisch anmutende Vorstellung eines „Spannungsausgleichs zwischen blockmäßiger Abgeschlossenheit der Einzelfigur und seelischer Vereinigung aller“ und appellierten nicht zuletzt an das *ahnende Erfassen* des Interpreten. Daneben stellte Giesau jedoch auch sachliche historische Betrachtungen über die Entstehung des Stifterzyklus und die Naumburger Bistumsgeschichte an, wobei er auf die Publikationen August Schmarsows von 1892, Heinrichs Bergners Inventarwerk von 1903 sowie Bergners populären Führer von 1909¹¹⁵⁰ zurückgreifen konnte.

Werkstatt) (Pinder) auch die in Fußnote 1061 gemachte Anmerkung.

1148 Giesau 1927, S. 45.

1149 Die Beurteilung der Figuren des Chorpolygons schwankt bei Giesau zwischen einer Bestimmung ihrer Eigenständigkeit gegenüber den Figuren des Hauptmeisters im Chorquadratum und der Betonung ihrer Zugehörigkeit zu einem übergreifenden Konzept, das allein dem Genie des Hauptmeisters zu verdanken sei:

„Denn daran kann kaum ein Zweifel bestehen, daß der Entwurf der ganzen Reihe *dem Kopfe des einen Meisters entsprungen* ist, dessen eigenhändige Gestalten Richtung gegeben haben und Maßstab geworden sind für alle übrigen. Um so erstaunlicher, daß innerhalb der *Bindung an die Idee des Einen* eine Statue wie die des Wilhelm von Kamburg erwachsen konnte, welche in persönlichster, eigenwilligster Ausdeutung des gemeinsamen Themas kommende Entwicklungen ahnen läßt.“ (Giesau 1927, S. 46 ; *Herv.*, G.S.)

1150 Kurz vor Giesau Publikation von 1927 war eine Neubearbeitung von Bergners Führer (siehe *Heinrich Berner, Naumburg und Merseburg (Berühmte Kunststätten Band 47)*, 2. umgearbeitete Auflage besorgt von Friedrich Haesler, Leipzig 1926) erschienen.

Die Motive zur Verlegung des Bischofssitzes von Zeitz nach Naumburg im Jahr 1028 lagen für Giesau in der bedrohten Grenzlage des Bistums in Zeitz, das seit seiner Gründung 968 „durch häufige Überfälle von noch nicht unterworfenen Wendenstämmen“ nie zur Entfaltung gekommen sei, weshalb „Kaiser Konrad selbst die Initiative zur Zurückverlegung des Bistums in den sicheren Schutz der ‘Neuenburg’ gab“, welche die kinderlos gebliebenen Söhne Markgraf Ekkehard I., Hermann und Ekkehard II., dem Bistum unter der Bedingung eben dieser Verlegung vermacht hätten.¹¹⁵¹ Zur ersten Bischofskirche wurde Giesau zufolge eine bei der Neuenburg schon zuvor bestehende „mit einem Kollegiatstift verbundene Propsteikirche“ erhoben.¹¹⁵²

Diese Verlegung sollte nach Giesau über zweihundert Jahre später insofern eine Rolle bei der Errichtung des Stifterzyklus spielen, als Zeitz sich bis in die Tage Bischof Engelhards, unter dem der Domneubau im frühen 13. Jahrhundert errichtet wurde, nie mit dieser Verlegung und dem damit verbundenen Verlust des Bischofssitzes abgefunden hätte. Nachdem der Bistumsstreit 1230 auf einer Synodalversammlung in Merseburg mit einer Bestätigung der wesentlichen Vorrechte von Naumburg beigelegt worden sei, habe Naumburg den „Sieg über Zeitz auch nach außen hin sichtbar“ machen wollen und in diesem Zusammenhang wenig später den Stifterzyklus errichtet.¹¹⁵³

Friedrich Haesler hatte die Neuherausgabe und Überarbeitung des *Naumburg und Merseburg-Führers* für den 1918 verstorbenen Bergner übernommen und im Vorwort auch auf Hermann Giesaus bevorstehende Publikation mit den Worten hingewiesen, dass es bei seiner Neubearbeitung „Rücksicht zu nehmen (galt) auf das noch unveröffentlichte Forschungsgut Hermann Giesaus, das dem Bearbeiter in überaus entgegenkommender Weise zur Verfügung stand, doch mehr zwischen den Zeilen zum Ausdruck gebracht werden mußte.“ (Haesler in: Bergner/Haesler 1926, Vorwort.)

1151 Giesau 1927, S. 7.

1152 Ebd. - „Der Papst bestätigte im Jahre 1028 die Verlegung des Bistums, nachdem die beiden Brüder vom Kaiser für den Ort Naumburg das Privilegium eine königlichen Marktes erwirkt hatten.“ (Giesau 1927, S. 7f.)

1153 Giesau 1927, S. 62f.

Die auch nach Beilegung des Bistumsstreits auf der Synodalversammlung von 1230 fortwährende Virulenz dieses Streites will Giesau in einer Reihe von Bestätigungsersuchen beider Parteien an Kaiser und Papst erkennen, die aber als *Bestätigungs*-Ersuche nicht unbedingt auf eine *Fortdauer* des Streites hindeuten:

„Um ganz sicher zu gehen und den schon jetzt errungenen Sieg über Zeitz auch nach außen hin sichtbar zu machen, hat man sich dann offenbar mit der Bitte um Unterstützung an den König Heinrich gewandt, der in einem Schreiben von auffallend scharfer Tonart (9. Juni 1231 Gelnhausen) es ausdrücklich untersagte, bei Verwirkung einer Geldstafe von 100 Mark, den Naumburger Bischof fürderhin noch Bischof von Zeitz zu nennen, um ihn mit dieser Bezeichnung zu verkleinern und zu verletzen. Aus all diesen Vorgängen und vor allem auch aus einer Supplik des Zeitzer Kapitels, auf die 1236 eine päpstliche, 1237 eine

Giesau versuchte ferner aus bestimmten Überlieferungen zur Geschichte des Bistums Schlüsse auf den Bauverlauf und auf die Intentionen des Bauherrn Bischof Engelhard zu ziehen, der bis zu seinem Tode 1242 die treibende Kraft hinter dem Dombau gewesen sei. Die noch unter diesem Bischof gebauten unteren Stockwerke der beiden Westtürme identifizierte Giesau (wohl unter Verwendung einer These des von ihm nicht genannten Paul Frankl) ¹¹⁵⁴ in ihren Innenmauern als Teile seitlicher Begrenzungsmauern einer ursprünglich geplanten Westvorhalle. Diese *Westvorhalle* sei nach 1237 im Anschluss an Bischof Engelhards Teilnahme bei der Domweihe in Bamberg zugunsten eines *Westchors* aufgegeben worden, wobei in der neuen Planung die Lage der Türme unverändert geblieben sei, was deren weiten Abstand erkläre. ¹¹⁵⁵

kaiserliche *Bestätigungsurkunde* erfolgte, ersehen wir mit nichts zu wünschen übriglassender Deutlichkeit, welche Bedeutung diesem seit Ende des 11. Jahrhunderts währenden Streit um den Vorrang für die Geschichte des Naumburger Domstiftes und somit auch des Domes beigemessen werden muß.“ (Giesau 1927, S. 63.)

1154 Vgl. Frankl 1939, S. 523f.

1155 „Der Bau des Langhauses fand seinen unmittelbaren Abschluß mit dem Bau der Westvorhalle. Daß eine solche zum mindesten geplant und angefangen war, ist sicher, da ihre nördliche und südliche Außenwand erhalten sind. Die beiden Wände sind nämlich später als Unterbau für die nach dem Chor zu gelegenen Wände der Türme verwendet worden. Beweis hierfür ist erstens, daß die betreffenden Wände schwächer sind als die übrigen Turmwände, ferner, daß, wie auch im Grundriß kenntlich, an der nach dem Gang zwischen Türmen und Chor befindlichen Seite Ansatzstellen von Mauern vorhanden sind, drittens die bereits (...) erwähnten senkrechten Fugen auf der Westseite der Türme. Sie machen es unzweifelhaft, daß die Türme erst nachträglich seitlich an die frühere Vorhalle herangesetzt worden sind. So erklärt sich die bisher rätselhafte weite Entfernung der beiden Türme voneinander. Die Fugen gehen durch den Sockel hindurch. Den gleichen Rückschluß erlaubt der Befund an der nördlichen Ecke des Nordturmes, wo die Ecklisene in einer Weise an die Ostmauer des Turmes anstößt, daß man diese als zum geplanten westlichen Flügel der Nordklausur gehörig erkennt.“ (Giesau 1927, S. 57f.)

Mit dieser Darlegung referiert Giesau im Wesentlichen die These Frankls, die dieser 1939 wie folgt angibt: „Ohne Kenntnis der Schriften von Bergner und Lüttich kam ich 1922 auf Grund der Fuge zu der Überzeugung, dass die „vierte“ Turmwand zeitlich die erste sein müsse und garnicht als Turmwand gemeint war, sondern als äussere Seitenwand der Vorhalle. Diese These, die ich nicht geheim hielt, hat Giesau von mir übernommen und veröffentlicht. [14 Hermann Giesau, *Der Dom zu Naumburg* (Magdeburg, 1927), *Deutsche Bauten*, Bd. [X, S. 57.].“ (Frankl 1939, S. 523 u. n.14.)

Nachdem Giesau bis zu diesem Punkt die These Frankls (ohne deren weitere Modifikationen im Einzelnen zu berücksichtigen) referiert, macht er eine Zäsur und fährt mit der *konträren* Überlegung einer *gleichzeitigen* Planung von Westchor und begleitenden Westtürmen (in ihrer jetzigen Lage) fort, wodurch die zuvor gegebene Erklärung für „die bisher rätselhafte weite Entfernung der beiden Türme voneinander“ wieder in sich zusammenfällt:

„Die baugeschichtlichen Probleme, die sich aus dieser [?] Beobachtung ergeben, können nur kurz angedeutet werden. Ein Blick auf die allgemeinen baugeschichtlichen Zusammenhänge [?] macht es nämlich wahrscheinlich, daß der Plan der Erbauung der beiden Westtürme *von Anfang an verbunden* war mit dem Plan der Errichtung eines

Mainz und Naumburg

Im Zusammenhang mit der Erörterung der Baugeschichte des Westchors sprach Giesau noch die Frage an, wann und unter welchen Umständen der am Westlettner des Mainzer Doms tätige Bildhauer nach Naumburg berufen worden sein könnte, wobei Giesau in einem möglichen Besuch des Naumburger Bischofs Dietrich 1246 in Mainz Anlass und Gelegenheit zur Berufung des Mainzer Bildhauers nach Naumburg erblickte.¹¹⁵⁶

Westchores. Im Jahre 1237 wohnte Bischof Engelhardt der Einweihung des Bamberger Domes bei, dessen Westtürme kurz vorher fertiggestellt waren.“ (Giesau 1927, S. 58 ; *Herr. und [?], G.S.*)

Diese Änderung der These Frankls kommentiert dieser selbst 1939 mit folgenden Worten: „Aber seine eigene Schlussfolgerung, *„dass der Plan der Erbauung der beiden Westtürme von Anfang an verbunden war mit dem Plan der Errichtung eines Westchors“* dürfte sich kaum aufrecht erhalten lassen. Die drei äusseren Turmwände stehen untereinander im Verband, die Ostwand steht mit der im rechten Winkel anstossenden Seitenschiffwand im Verband, deren Oberteil die Ansatzstücke der beabsichtigten Nordklausur enthält. Diese Ansatzstücke (Konsolen und Schildrippe) finden sich ebenso an der Turmostwand.“ (Frankl 1939, S. 524.)

Nach der *neuen* These Giesaus, welche die *Position der Westtürme* in ihrem Abstand vom Westchor als Resultat einer ursprünglichen, *integrierten Westchorplanung* ansieht, stellen sich die wichtigsten Bauphasen des Westchors wie folgt dar:

„Bis gegen 1237 sollte das Langschiff durch eine Vorhalle (ohne Türme) abgeschlossen werden. Nach teilweiser oder völliger Fertigstellung der Vorhalle ergab sich der neue Plan eines Westchores zwischen Türmen. Diese kamen zur Ausführung, der Chor zunächst noch nicht. Aber bereits vor 1249 begann man auch mit dem letzteren (Zeitpunkt der Umgestaltung von Wandecken unter dem Gurtbogen). Von 1249 an Chorbau nach vielleicht verändertem Plan, aber vielleicht noch ohne den Gedanken an den Lettner. Dieser bietet lediglich thematisch die nächstliegenden Anknüpfungspunkte an Mainz.“ (Giesau 1927, S. 67.)

Vgl. auch Leopold/Schubert 1972, S. 4 sowie Winterfeld 1994, S. 294 u. 300.

1156 Nach Giesau habe die gemeinsame *Parteigängerschaft* Bischof Dietrichs II. und seines Halbbruders Markgraf Heinrichs des Erlauchten für den durch den Mainzer Erzbischof Siegfried III. begünstigten Gegenkönigs Heinrich Raspe und später auch Wilhelms von Holland zu einem Besuch Bischof Dietrichs in Mainz geführt, bei dem es zum entscheidenden Kontakt zwischen auftraggebendem Bischof und Bildhauer gekommen sein könnte: „Dietrich erscheint 1246 im Gefolge Heinrichs in Hochheim (Veitshochheim) und ist unmittelbar darauf auch in Frankfurt gewesen. Bei der Nähe von Mainz und den Beziehungen zum Mainzer Erzbischof, dessen Anwesenheit in Naumburg die Urkunde von 1244 wenn auch nicht sicher, so doch wahrscheinlich macht, wird man annehmen können, daß Dietrich auch in Mainz gewesen ist, im dortigen Dom den Bildhauer an der Arbeit sah und daß sich hier die Fäden knüpften, die den Auftrag für Naumburg im Gefolge hatten.“ (Giesau 1927, S. 65.)

Während die Reise von Markgraf und Bischof nach Veitshochheim (in der Nähe von Würzburg) in Giesaus Argumentation einen Besuch des Bischofs in Mainz und die Berufung des Bildhauers bei dieser Gelegenheit wahrscheinlich machen soll, soll zuvor die Parteigängerschaft für den Gegenkönig den Besuch in Veitshochheim (wo 1246 Heinrich

Dieser aus Mainz berufene Bildhauer habe in Naumburg zuerst die Arbeit an den Stifterfiguren im Westchor aufgenommen, wofür Giesau konkrete Beobachtungen anführte, welche die Zusammenhänge der Naumburger Skulptur in ihren Voraussetzungen am Mainzer Westlettner und in ihrer Weiterbildung in der Meißener Skulptur veranschaulichen sollten. Nur die Stifterfiguren in Naumburg - so Giesau - bildeten „einen unmittelbaren stilistischen Anschluß an den Mainzer Lettner“.

Giesau versuchte dies konkret am *Kopf der Uta* aufzuzeigen, in welchem er „fast eine genaue Übertragung des Christuskopfes aus der Mainzer Deesis“ sah, während er es für unmöglich erachtete, sich „zwischen beiden die Lettnerreliefs zu denken“. Umgekehrt erblickte er „zwischen dem Christuskopf in Mainz und demjenigen am Naumburger Lettner, die man zum Beweis der Zusammengehörigkeit bisher immer gegenübergestellt“ habe, eine Entwicklung vergleichbar der des *Christustyps Rembrandts*. Die Abfolge des Christus der Deesisgruppe in Mainz, der Naumburger Uta und der Christusfigur der Naumburger Passionsreliefs durch ein- und denselben Bildhauer würden auch durch die Entwicklung der *Gewandbildung* bestätigt, welche „von kubischer Undurchdringlichkeit zu malerischer Lockerheit“ und im Ergebnis zur selben Reihe Mainzer Westlettner - Naumburger Stifterfiguren - Naumburger Passionsreliefs führe, welche zum Abschluss des Entwicklungsganges noch zu den Chorfiguren im Meißner Dom hinüberleiten würden.¹¹⁵⁷

2. Gertrud Bäumer (1928)¹¹⁵⁸

Der ‚deutsche Mensch‘

Wenn Willibald Sauerländer 1979 die Erfolgsautorin der dreißiger und vierziger Jahre, Gertrud Bäumer, im historischen Rückblick der *Frauenbewegung* zurechnete und hierbei auf ihre beiden Bestseller *Der ritterliche Mensch* und *Die Frauengestalt der deutschen Frühe* verwies,¹¹⁵⁹ so musste sich Sauerländer durch den Titel des zweiten

Raspe von Gegnern Friedrichs II. zum Gegenkönig gewählt wurde) motivieren. Diese Geschichtskonstruktion wird von Giesau unter der Fragestellung *Wie und wann kamen Bischof und Bildhauer zusammen?* abgehandelt. - Zur Wahl des Gegenkönigs Heinrich Raspe in Veitshochheim vgl. Heinrich Schrohe, *Reichsgeschichtliches auf Mainzer Denkmälern*, in: *Zeitschrift des Vereins zur Erforschung d. rheinischen Geschichte u. Altertümer in Mainz* 4 (1905) S. 586f.)

¹¹⁵⁷ Giesau 1927, S. 67f.

¹¹⁵⁸ Zu Gertrud Bäumer, *Die Frauengestalt der deutschen Frühe*, Berlin 1928 (Neuaufgabe 1940), vgl. die Bemerkungen bei Sauerländer 1979, S. 177 u. n.37.

¹¹⁵⁹ So urteilt Willibald Sauerländer (1979, S. 177) über die Stellung Gertrud Bäumers innerhalb der deutschen Literatur der dreißiger und vierziger Jahre, die er zuvor als nationalistisch und völkisch charakterisiert hat: „Auch Gertrud Bäumer, deren von der *Frauenbewegung* getragene Äußerungen zu den Naumburger Stifterfiguren gewiß *nicht einfach*

Buches der erklärten *Nazi*-Autorin dazu veranlasst gesehen haben und daneben allenfalls noch durch einige terminologische Besonderheiten der Abhandlungen Bäumers, die in ihrer Studie von 1928 erklärte, sie wolle „zu ‚den Müttern‘ vordringen und die *Quellen des wahren Lebens* bloßlegen“. ¹¹⁶⁰

Das Erkenntnisinteresse von Gertrud Bäumer zeigte sich als ein ausgesprochen nationales und völkisches: die Autorin versicherte, die Jugend ihrer Zeit suche „sich selbst, - sie sucht den deutschen Menschen“, und dieser *deutsche Mensch* sei von zwei

mit diesen schlimmen [*sc. nationalistischen und völkischen; G.S.*] Ergüssen gleichgesetzt werden dürfen, bedient sich 1941 des Motivs: ‚*Uta hat . . . den Blick in die Ferne . . . , den man als ‚den ganz deutschen Blick beseelter Fernsucht‘ bezeichnet hat.*‘ (Gertrud Bäumer, *Der ritterliche Mensch*, Berlin 1941, S. 111 f., zitiert ebd.; *Herv., G.S.*)

Mit Hinweis auf die vorliegend besprochene Schrift *Die Frauengestalt der deutschen Frühe* fügt Sauerländer 1979 in der Anmerkung (n.37) hinzu:

„Wie *entschieden* sich andererseits Gertrud Bäumer von der ungehemmten völkischen Vereinnahmung mittelalterlicher Kunstwerke *distanzierte*, zeigt das *mutige Vorwort zur 2. Auflage* ihres Buches: *Die Frauengestalt der deutschen Frühe*, Berlin 1940, 15 ff.“ (*Herv., G.S.*)

Das *mutige Vorwort* Gertrud Bäumers zur 2. Auflage ihrer Studie von 1940 hat folgenden Wortlaut:

„Nach einem Jahrzehnt seit der Entstehung dieses Buches finde ich dem Vorwort der ersten Ausgabe kaum etwas hinzuzufügen außer dem Hinweis, daß die Sammlung um einige Gestalten vermehrt ist und daß andere durch bessere Aufnahmen wiedergegeben sind, als sie damals vorhanden waren. *Wenn ich das Vorwort heute zu schreiben hätte, könnte ich mich auf den breiten Durchbruch einer Sehnsucht berufen, die vor zehn Jahren sich erst von innen her und in einzelnen wachsend vorbereitete.* Die unerwartet weite Verbreitung dieser Bildersammlung berechtigt mich wohl zu der *Überzeugung, daß sie mit ihren Deutungen zu diesem Wachstum beigetragen* und daß sich die *Hoffnung, die ich damals am Schluß des Vorwortes aussprach, erfüllt hat.* Vielleicht aber gibt eben die Tatsache, daß die Frauengestalt der deutschen Frühe zum weithin sichtbaren Vorbild für viele erhöht worden ist, diesen Bildern heute noch einen anderen Auftrag. Die Gestalten, die diese Sammlung zeigt, erwachsen aus einem inneren Bildungsvorgang, der in einzelnen die tiefsten Kräfte wach rief und sie für einen höchsten Lebenssinn einsetzte. Mit dem religiösen Ernst, der die größte Eigenschaft des deutschen Menschen ist, entfalteten diese Jahrhunderte eine Seinsform, die natürlichen Adel mit christlicher Ewigkeitsgewißheit verband. Dadurch sind diese Gestalten geprägt. Als Vorbilder können sie nur solchen späteren Generationen fruchtbar sein, deren Seelen den gleichen Tiefgang haben. Sie sind nicht nachahmbar - es sei denn um den Preis der gleichen Kräfte, aus denen sie erwachsen. *Gertrud Bäumer.*“ (Gertrud Bäumer, *Die Frauengestalt der deutschen Frühe*, 2. Auflage, Berlin 1940, S. 15-17 (Vorwort); *Herv., G.S.*)

In ihrem „*mutigen Vorwort zur 2. Auflage*“ (Sauerländer 1979, n.37), welches ein *emphatisches Bekenntnis zum Nationalsozialismus* darstellt, beruft sich Gertrud Bäumer rückblickend auf die Zeit der ersten Herausgabe ihres Buches und eine „*Sehnsucht (.), die vor zehn Jahren sich erst von innen her und in einzelnen wachsend vorbereitete*“ - gemeint ist die *nationalsozialistische Bewegung* -, zu deren „*Wachstum*“ Gertrud Bäumer nach ihrer eigenen „*Überzeugung*“ „*mit ihren Deutungen*“ im Buch *Die Frauengestalt der deutschen Frühe* „*beigetragen*“ hat.

Bäumer gibt damit selbst den Gesichtspunkt an die Hand, unter dem das hier besprochene Buch *Die Frauengestalt der deutschen Frühe* von 1928 gelesen werden will.

1160 Bäumer 1928, S. 1; *Herv., G.S.*

wesentlichen Faktoren bestimmt, vom „Blutszusammenhang von Generationen“ und vom „Geistzusammenhang der Überlieferungen“. ¹¹⁶¹

Diese doppelte Bestimmtheit des *deutschen Menschen* wollte Gertrud Bäumer in der mittelalterlichen Skulptur aufzeigen. Im *Blutszusammenhang* der „natürliche(n) und dunkle(n) Kraft eines jungen Volkes“ erkannte sie das *barbarische Prinzip*, welches gleichzeitig (nach Schelling) „die Grundlage aller Größe und Schönheit“ sei, während der *Geistzusammenhang* durch die „formende Kraft des Christentums“ repräsentiert werde. ¹¹⁶² Auch die *deutsche Kunst* zeige diese *Spannung* zwischen dem im *Blutszusammenhang* begründeten *barbarischen Prinzip* und dem *Geist*. Die *deutsche Kunst* zeige ferner einen fortwährenden Kampf um einen Ausgleich dieser beiden Prinzipien oder Mächte, der nirgends großartiger gelungen sei als in den „Gestalten des Naumburger Meisters“. ¹¹⁶³

Eingebettet in die übergreifende Suche nach dem *deutschen Menschen* dienten Bäumer die Frauengestalten des 13. Jahrhunderts im Naumburger Stifterchor als Verkörperungen dieses Menschentums und als Leitbilder für die eigene Gegenwart („Die (...) Deutung soll nur Führer sein bei einer Betrachtung, die dies wesentlich und insofern zeitlos *Deutsche* sucht“). ¹¹⁶⁴

Deutsche Frauengestalten im Naumburger Stifterchor

Die erste von Bäumer betrachtete Gestalt des Stifterchors, die Figur der *Gerburg*, entsprach nach ihrer Vorstellung in idealer Weise einer Verkörperung des Ausgleichs der beiden den *deutschen Menschen* als wesensbestimmend prägenden Mächte, denn in dieser Figur habe „(sich) göttliches Leben (..) mit dem

1161 Ebd.

1162 Bäumer 1928, S. 2.

1163 „So erreicht deutsche Kunst, wie *deutsches Menschentum*, die Harmonie von Leib und Seele nicht rasch und mühelos, und niemals so vollständig, daß die Spuren des Kampfes sich verwischen. Immer steht noch als ihre letzte Wahrheit hinter den Gestalten die Tatsache der ewigen Spannung zwischen *Fleisch und Geist*. Kraft, Tiefe und Menschlichkeit dieser Figuren kommt aus der Gewalt dieser Spannung, Bewältigung des ‚barbarischen Prinzips‘ geschieht in schwerem Ringen, das in der stark pathetischen Gebärde erkennbar ist. Aber auf der Höhe dieser Kunst und dieses Menschentums, wie sie vor allem in den Gestalten des Naumburger Meisters, des größten des gotischen Mittelalters, hervortritt, zeigt sich, daß eben aus dieser Spannung heraus die Harmonie erst großartig und kraftvoll wird.“ (Bäumer 1928, S. 3; *Herr.G.S.*)

Nach der nationalsozialistischen Machtergreifung sollte Gertrud Bäumer 1941 in ihrem Buch *Der ritterliche Mensch* als Voraussetzung einer rechten Würdigung der Naumburger Stifterfiguren rückblickend die Feststellung treffen: „Eben die Unruhe der Erneuerung [*sc. die nationalsozialistische Machtergreifung*] hat die Augen geöffnet, daß hier das vollendete Bild deutschen Wesens, hier unsere Klassizität ist.“ (Bäumer 1941, S. 12.)

1164 Ebd.; *Herr., G.S.* - Siehe *Vorwort zur 2. Auflage*, zitiert in Fußnote 1159.

menschlichen Adel und der rassigen Kraft dieser Frau zu harmonischer Einheit verschmolzen“.¹¹⁶⁵

Bei *Reglindis* dagegen könne die zeitgenössische Literatur den Schlüssel zum Verständnis der Figur liefern, vor allem der *Tristan* des Gottfried von Straßburg. Dieser Roman habe in *Isolde* das *Idealbild höfischen Anstandes* beschrieben, dem *Reglindis* als „holdselige Dame der höfischen Gesellschaft“ vollkommen entspreche.¹¹⁶⁶ Bäume betonte, dass jede weitergehende psychologische Interpretation des physiognomischen Ausdrucks dieser Figur verfehlt sei („auch seelisch wird sie nichts ausdrücken sollen, als die fröhliche Holdseligkeit der ritterlichen Dame, die den Mann wie ‚seines Herzens blühender Ostertag‘ bezauberte.“),¹¹⁶⁷ denn selbst *Reglindis*’ Lachen, obwohl es „gerade an der Grenze der Derbheit“ stehe, sei „nicht grob“. Das Gesicht der *Reglindis* sei „ein adeliges Gesicht“, was „an der feinen Zeichnung der Brauen, die — ganz dem mittelalterlichen Schönheitsideal entsprechend — schmal und scharf gezogen sind“, an der „feingeflügelten Nase“ und am „launig-reizvollen Schnitt der Augen“ gesehen werden könne.¹¹⁶⁸ *Reglindis* sei „an Gestalt und Antlitz als Inbegriff höfischer Frauenschönheit gebildet.“¹¹⁶⁹

Die Leitthese von Gertrud Bäume’s Untersuchung, dass in den Naumburger Stifterfiguren *Spannung* und *Harmonie* zwischen dem *Blutszusammenhang eines jungen Volkes* und der *formenden Kraft des Christentums* verbildlicht sei,¹¹⁷⁰ bewährte sich für die Autorin auch an der Figur der *Uta*, denn in dieser Figur liege einerseits noch ein

1165 Bäume 1928, S. 6.

1166 Bäume 1928, S. 7.

1167 Ebd.

1168 Vgl. zum Thema des *Lachens* der *Reglindis* Fußnote 325.

1169 Bäume 1928, S. 8.

Willibald Sauerländer legte 1979 *ohne* Hinweis auf Bäume, die er nur in einem anderen Zusammenhang erwähnt (s.o. Fußnote 1159), eine inhaltlich identische Interpretation dieser Figur vor, die man auch als Plagiat ansprechen kann. So führt Sauerländer (1979, S. 193) aus, dass Physiognomie und Mimik der Markgräfin von einer „gesellschaftlich bedingten Stilisierung geprägt“ seien (Bäume: *Sie ist die untadelige Modedame des höfischen Kreises*), dass *Reglindis* „dem literarisch wie bildlich in ungezählten Beispielen faßbaren Schönheitsideal der vornehmen Stände“ entspreche (ebd.) (Bäume: *Reglindis ist die holdselige Dame der höfischen Gesellschaft. (...). Gottfried von Straßburg beschreibt sehr ausführlich die adelige Erscheinung der Isolde als Idealbild höfischen Anstandes.*), dass in *Reglindis* (und *Uta*) „Idealbilder fürstlichen Auftretens entworfen (sind), die (...) gemeinsam zeigen, welche verschiedenen Verhaltensweisen von der Frau hohen Standes, der Feudalherrin, erwartet werden konnten.“ (Sauerländer 1979, S. 197) (Bäume: *Ihre (Reglindis) Tracht und Haltung ist genau die von der Sitte vorgeschriebene*).

1170 „In den Spannungen, die sich durch die vergeistigende Macht der neuen Religion über diesen mächtigen Naturstoff ballen und entladen, ist die merkwürdige Kraft dieser Gestalten beschlossen.“ (Bäume 1928, S. 9.)

Barbarentum („in den merkwürdig gedrückten Nasenflügeln und den breiten Backenknochen liegt es“), andererseits werde dieses *Barbarentum* durch „das sehr schmale Kinn“ geadelt, eine Wahrnehmung, die die Autorin in den Ruf ausbrechen ließ: „Adliges Barbarentum, durch die Zucht des Christentums geformt - das ist sie.“¹¹⁷¹

Gertrud Bäumer versuchte das Wesen Utas noch durch einen anderen Vergleich zu umschreiben, mit dem sie wahrscheinlich auf einen Satz aus Wilhelm Pinders Naumburg-Buch von 1925 rekurrierte. Pinder verglich dort den Entwicklungsstand der Naumburger Skulptur mit dem der griechischen Plastik des 5. Jahrhunderts.¹¹⁷² Man müsse einmal - so Gertrud Bäumer „ein antikes Frauenbild neben diese Uta stellen — etwa die knidische Aphrodite — um zu fühlen, wie aus Rasse und Geist Form gerinnt.“ Wenn die antike Aphrodite ein *Stück Natur* sei, so existiere die *nordische Frau* in ihrer Umhüllung - „Der Mantel, den sie an den Hals heraufzieht, gehört zu ihr. Es liegt Abwehr, Selbstbehauptung, Persönlichkeitsbewußtsein in der Art, wie sie sich verhüllt, abschließt“. Und so ließ sich „die junge Uta“ in der Imagination der Autorin „aus der Lebensgemeinschaft mit dem deutschen Wald, mit langem, hartem Winter voll Einsamkeit und Grauen im Finstern“ erklären.¹¹⁷³

Der Gegensatz von *barbarischem Prinzip* und *formender Kraft des Christentums* erhielt für Bäumer seine letzte Form in der Figur der *Gepa*, deren Gesicht „von seelischen Kämpfen gezeichnet“ sei; in dieser Figur erscheine der Gegensatz als „Zwiespalt zwischen Diesseits und Jenseits“. In ihrem inneren Konflikt wie in ihrer äußeren Erscheinung kontrastiere diese Figur zur Ausgeglichenheit der Gerburg, was

1171 Bäumer 1928, S. 10.

1172 „Die Größe, die hier [*sc. im Naumburger Stifterzyklus*] der deutschen Form gegeben wurde, ist fast ganz ohne Beispiel. (...). Es war ein unerhörter Einzelfall von Genie und von Gunst des Augenblicks. Noch war dieses eine Mal die Welle lebendig, in der, einmal und nie wieder, der *nordische Mensch* einen ähnlichen Willen, eine ähnliche Lage seiner Entwicklung hatte, wie der *Grieche* des 5. Jahrhunderts.“ (Pinder 1925, S. 49; *Herv.*, G.S.)

1173 Bäumer 1928, S. 10.

„Auch die junge Uta trägt die Züge derer, die sich unter einem Gebot fühlen, etwas Strenges, Erzogenes, in all ihrer mädchenhaften Lieblichkeit. Feingezogene Augenbrauen. Eine schmale, beherrschte Oberlippe über der vollen, sinnlich kräftigen Unterlippe, ein festes, sehr durchgebildetes, schmales Kinn. All dies ist nun zugleich nordisch — aus der Lebensgemeinschaft mit dem deutschen Wald, mit langem, hartem Winter voll Einsamkeit und Grauen im Finstern, voll Warten und Sehnsucht, Frühlingsstürmen über tauendem Schnee, hart und herb, aber mit innerster Lindheit getränkt. Ein Gesicht, in das Schnee und Wind geschnitten hat und das dadurch fester geworden ist in seinen Zügen. Frau Uta weiß mit dem schweren Mantel umzugehen, dessen Kragen bis zu den Schläfen herauf geschlagen werden kann. Man denkt sie sich neben der schweren Gestalt ihres Gemahls verhüllt durch den verschneiten Wald reiten, dann sieht man wohl nichts von ihr als ein bißchen Helles Haar unter dem Kopftuch und ihre scharfen und doch sanften Augen.“ (Ebd.)

Bäumer auch in den unterschiedlichen Gewandbildungen der beiden Figuren zum Ausdruck gebracht sah.

In ihrer Beschreibung der Stifterfiguren ging Bäumer wie die Stilanalytiker der 1920er Jahre von einer formalen Analyse aus, um daraus jedoch eine aktualisierende Interpretation der Figuren abzuleiten, welche die rein ästhetische und stilkritische Betrachtungsweise, die Panofsky, Jantzen und Pinder unter der Fragestellung einer Händescheidung betrieben hatten, in *nationalem* Sinn überschritt. Wenn Bäumer zunächst ganz ähnlich wie Panofsky, Jantzen und Pinder die *Schwere des Mantels* der Gepa „mit seinen riesigen Röhrenfalten“ im Gegensatz zur Art beschrieb, wie Gerburg „das wuchtige Kleidungsstück (...) mühelos zu einer ungemein eleganten Biegung des Saums zurückschiebt“, so sah sie gleichzeitig in der Gewandbildung von Gepa und Gerburg *mehr* als ein Kriterium für eine stilanalytische Einordnung der Figuren. Bäumer hielt die Erscheinung des „Gewandaufbau(s) (..) in dem Gegenspiel der gerafften Seite zu dem starren Fluß der drei riesigen Falten“ nicht für das Entscheidende der Figur. Entscheidend war für Bäumer die Bedeutung, die sich aus der „Haltung der Gestalt“, welche „durch diese schwere Fülle belastet und zugeschüttet (erscheint)“, ableiten ließ.¹¹⁷⁴ Während Gerburg das heilige Buch „wie einen vertrauten Hausrat, ein gewohntes, nicht beunruhigendes Lebensattribut“ in der Hand halte, habe es Gepa aufgeschlagen und sei „mit seinem Inhalt beschäftigt, von ihm bewegt“, ja geradezu „davon zerrissen und vernichtet“. ¹¹⁷⁵ Wenn sich in Gerburg die Möglichkeit einer Harmonie des *deutschen Menschen* verkörpere, so in Gepa der Zwiespalt des *deutschen Menschen* in einer Form, welche „zur Selbstquälerei, zum Kampf gegen sich“ führe, eine Erscheinung, die Bäumer auch zeitgeschichtlich verstand, insofern sie in dieser Figur „die große Angst des Mittelalters um die Seele, die große Erlösungssehnsucht“ zum Ausdruck gebracht fand.¹¹⁷⁶

1174 Bäumer 1928, S. 16.

1175 Ebd.

1176 Bäumer 1928, S. 16f.

Auch in der Gestalt der Maria von der Kreuzigungsgruppe, zu der die Gepa eine innere Affinität besitze („auf ihrem Gesicht allein erscheint der Reflex des Leidens der Maria, der sie ähnlich ist“, S. 17), sieht Bäumer eine geschichtliche Übergangsfigur am Ende einer Epoche, deren nachfolgende jene Marienbilder hervorbringen sollte, „in denen der Gekreuzigte mit allen krassesten Merkmalen des kläglichen Todes der Maria auf den Schoß gelegt wird und sie ihn beweint, wie nur irgend bluthafter, ungeläuterter, schrankenlos kreatürlicher Mutterschmerz ausströmen kann“:

„Die Naumburger Maria steht an dieser Grenze — noch innerhalb der ‚mâze‘, die auch den Ausdruck des Schmerzes bindet, während der Johannes auf der anderen Seite des Kreuzes schon diesem Gesetz entglitten ist. (.....). Die Naumburger Maria behält in ihrem Schmerz ihre menschliche Hoheit und ihre weibliche Zurückhaltung und Selbstbewahrung. Gerade der Gegensatz zu Ausdruck und Geberde des Johannes macht das fühlbar. Die

3. Leo Bruhns (1928) ¹¹⁷⁷*Der Reimser Josephsmeister und die Herausbildung nationaler Charaktere*

Wollte man die deutsche und französische Skulptur des Mittelalters während ihrer Blütezeit im 13. Jahrhundert miteinander vergleichen, so musste man nach Leo Bruhns zuvor „die ungeheure Menge und das hohe Durchschnittsniveau“ der französischen Produktion beachten, welche erst „die Formenwelt der Gotik“ „in einer geschlossenen großen Entwicklung“ geschaffen habe, der gegenüber Deutschland das Bild von „verstreuten großen Einzelnen“ darbot, die als Bildhauer in Straßburg, Bamberg und Naumburg den „Stil der nordfranzösischen Kathedralen nach Deutschland gebracht und hier verdeutscht“ hatten. ¹¹⁷⁸

Diese *Verdeutschung* betrachtete Bruhns weniger nach der praktischen Seite einer Schulung deutscher Bildhauer an französischen Kathedralen - hier referierte er nur allgemein die Ergebnisse der Forschungen Jantzens, Pinders und Giesaus, die von einem Aufenthalt des *Naumburger Meisters* in Amiens, Reims und (vorsichtig) Chartres ausgingen ¹¹⁷⁹ -, sondern ihn interessierte der Gesichtspunkt einer

Schönheit und der Adel ihres Gesichtes wird durch den Schmerz nicht zerstört, sondern vertieft. Der stärkste Ausdruck des Schmerzes wird in Stirn und Augen gelegt, wo er nicht zur Grimasse werden kann. Der Mund bleibt beherrscht und ist doppelt ergreifend in seiner verhaltenen Trauer. Die Naumburger Maria bleibt die Mutter Gottes.“ (Bäumer 1928, S. 30.)

1177 Zu Leo Bruhns, *Die Meisterwerke. Eine Kunstgeschichte für das Deutsche Volk*, Band III, *Bildner und Maler des Mittelalters*, Leipzig 1928, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Nath 1936, S. 22 / Küas 1937a, S. 156 / Schlesinger 1952, S. 10 (n.2), 44 (n.159) / Sauerländer 1979, S. 176.

1178 Bruhns 1928, S. 117.

Vgl. die frühere, ganz ähnliche Bemerkung bei Alfred Stange (1923, S. 28): „Deutschland hatte den gigantischen Programmen französischer Kathedralplastik, denen kein Platz für eine Figur zu hoch war, nichts an die Seite zu stellen, denn was bedeutet (...) die Freiburger Goldene Pforte (um 1230), die in einem Tympanon und Gewände das andeutet, was jene französischen Beispiele über drei Portale, Haupt- und Querschiffassaden mit der hundertfachen Figurenzahl weithin ausspinnen.“

1179 „Die Bamberger haben in Reims, der Naumburger hat dort, wahrscheinlich in Amiens und vielleicht auch in Chartres vorher gearbeitet“. (Bruhns 1928, S. 118.)

Siehe zu Jantzen Kap. X. 2 (*Ein Reimser und ein Amienser Gewandstil als Voraussetzung für zwei Stilgruppen im Naumburger Stifterchor*) und zu Giesau Kap. X. 4 (*Jugendarbeiten des Naumburger Meisters in Amiens*).

Zur Annahme eines *Frühwerks* des *Naumburger Meisters* in Chartres vgl. Pinder (1925, S. 22f.): „Einmal, in einem der stilistisch nicht einheitlichen Lettner-Fragmente von Chartres, in 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.“ - Vgl. hierzu auch Pinders Annahme, der Bildhauer der Wilhelms-Figur im Naumburger Chorpolygon sei

Herausbildung nationaler Idiome in der Skulptur Frankreichs und Deutschlands im 13. Jahrhundert.

In der Skulptur des Naumburger Stifterchors und wenig früher an einigen Figuren der Westfassade der Kathedrale von Reims habe sich ein Stilwandel ereignet, dem die Bedeutung einer *Wegscheide des europäischen Geistes* zukomme. Diese *geistesgeschichtliche Wende* werde mit den Gestalten des sog. *Josephsmeisters* am Mittelportal der Kathedrale in Reims zuerst eingeleitet, durch welche in der Skulptur Frankreichs der „innerliche Ernst seines späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts“ verloren ging und eine Richtung aufs *Elegante* und *Weltliche* einsetzte.¹¹⁸⁰

Für Bruhns war dieser Vorgang konkret fassbar an der Darstellung der beiden biblischen Personen *Joseph* und *Hannah* am linken Gewände des Reimser Hauptportals, die er als *eleganten Sündenfall* der französischen Gotik apostrophierte. Unter dem Meißel des *Josephsmeisters* sei die „greise Prophetin Hannah“ zu einer „zarten jungen Edeldame“ geworden, und „der würdige Nährvater Joseph“ habe sich „in einen Galan verwandelt, in einen Franzosen, wie er im Buch steht“, während die von Joseph und Hannah eingeschlossene Gruppe mit Maria und Simeon - zusammen bildeten die vier Figuren die Szene der Darstellung im Tempel - noch den „etwas befangenen, aber auch keuschen und edlen Ausdruck des älteren Stils“ zeigen würden.¹¹⁸¹

identisch mit dem Bildhauer einer Königsfigur am Reimser Nordquerhaus (a.a.O., S. 42f., zitiert in Fußnote 960 sowie Kap. X. 3 (*Ein Bildhauer aus Reims*)).

1180 Bruhns 1928, S. 93.

„Dieser geniale ‚Josephmeister‘ führt uns auf eine *Wegscheide des europäischen Geistes*. Mit ihm schließt die Zeit des selbstverständlichen Kinderglaubens, wenigstens für Frankreich. Was an die Stelle getreten, ist nicht faustischer Zweifel, sondern die spöttische Weltlust des Kavaliers und der Dame. (...). Und so halbbewußt dieses Neue auch in Erscheinung getreten sein mag - es färbte in Frankreich die Hauptströmung der Zukunft. Vom Stil des Josephmeisters hat jener ‚Manierismus‘ seinen Ausgang genommen, der über hundert Jahre in Frankreich geherrscht und sich dort eigentlich niemals ganz verloren hat. Wenn auch die meisten Werke dieses Stils durchaus nicht frivol genannt werden dürfen, so sind sie doch alle *in erster Linie elegant*. Den innerlichen Ernst seines späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts hat Frankreich niemals wiedererlangt.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

1181 Bruhns 1928, S. 92.

„Die Stelle, wo die französische Gotik zum erstenmal ‚Frau Welt‘ gehuldigt, wo sie ihren sehr eleganten Sündenfall erlebt hat, ist das Hauptportal des Reimser Doms. Hier ist an der linken Wand in einer Gruppe von vier schlanken Statuen die Darstellung im Tempel vorgeführt. Die beiden mittleren Figuren, Maria mit dem Kinde und der langbärtige Simeon, zeigen noch die etwas trockenen Formen und den etwas befangenen, aber auch keuschen und edlen Ausdruck des älteren Stils. Sie sind ganz aus der Situation heraus empfunden. Anders die beiden seitlichen Gestalten, welche die greise Prophetin Hanna und den würdigen Nährvater Joseph darstellen sollen, es aber in einer Weise tun, daß niemand sie richtig benennen würde, wenn er sie außerhalb ihres Zusammenhanges träfe. Die alte

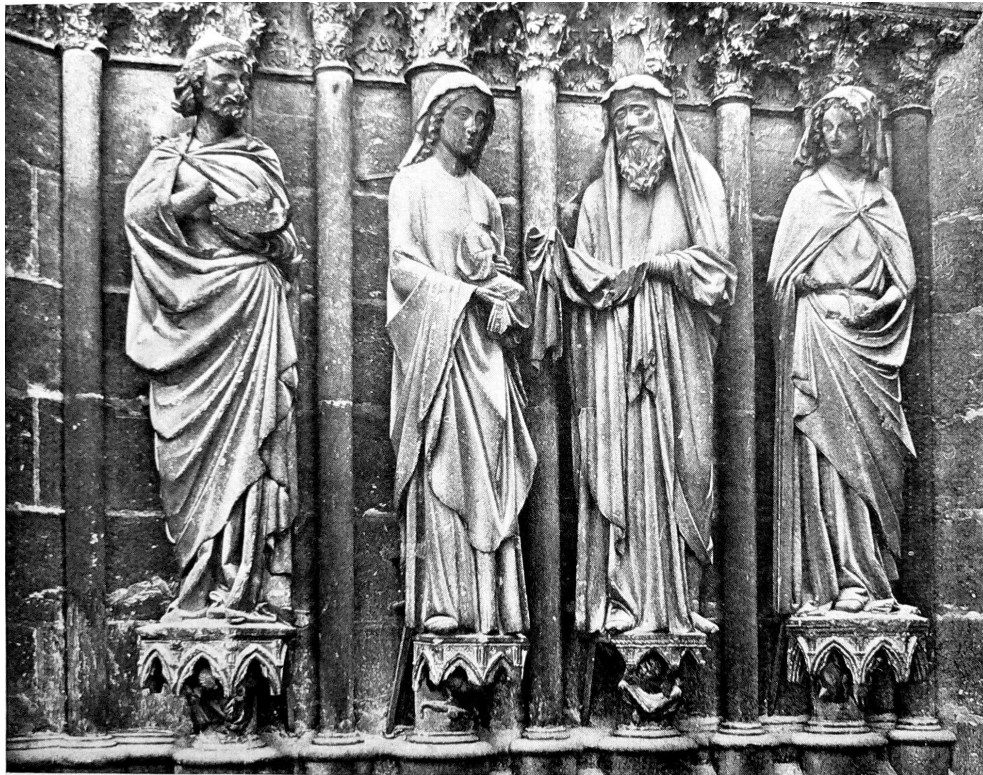


Abb. 154. Gruppe der Darstellung im Tempel an der Westfassade der Kathedrale zu Reims.
(Aus: Bruhns 1928, Abb. 44)

Einen analogen Prozess der Verweltlichung in einem anderen *nationalen* Idiom sah Leo Bruhns in den Naumburger Stifterfiguren, die nicht als Heilige, sondern als gewöhnliche Menschen vorgestellt seien. In den Naumburger Figuren zeige sich bei aller Gegensätzlichkeit im Ausdruck „dieselbe Entbindung der Persönlichkeit aus den Fesseln kirchlicher Konvention“, so dass Bruhns in vergleichbarer Weise für Frankreich und Deutschland in den Figuren des Josephsmeisters „die ersten unverkennbaren Franzosen“, in den Naumburger Stifterfiguren dagegen „die deutschesten Deutschen“ zu erkennen glaubte.¹¹⁸²

Prophetin ist zur zarten jungen Edeldame geworden, die weniger nach dem Christkinde als zu Joseph hinüberblickt. Und dieser hat sich in einen Galan verwandelt, in einen Franzosen, wie er im Buch steht, mit emporgewirbeltem Schnurrbart, sinnlich geblähten Nüstern, zusammengekniffenen Augen, einem kecken Witzwort auf den feinen Lippen. Man begrüßt sich über den heiligen Vorgang hinweg. Man liebäugelt miteinander, man ist entzückt, man versteht sich. Prophetin und Nährvater scheinen sich mit Monsieur und Madame anzureden, ihr Lächeln ist nicht mehr überirdisch verzückt, sondern irdisch charmant.“ (Bruhns 1928, S. 90/92.)

1182 „Die Naumburger Stifterfiguren sind das deutsche Gegenstück zu den wahrscheinlich etwas älteren Gestalten des Reimser Josephsmeisters. Hier wie dort sind keine Heiligen mehr, sondern Menschen gegeben; hier wie dort *dieselbe Entbindung der Persönlichkeit aus den Fesseln kirchlicher Konvention*. Aber die befreiten Deutschen sind sozusagen Protestanten geworden, die Franzosen aufgeklärte Weltkinder. Jene setzen sich nun selbst mit den großen Mächten auseinander, in

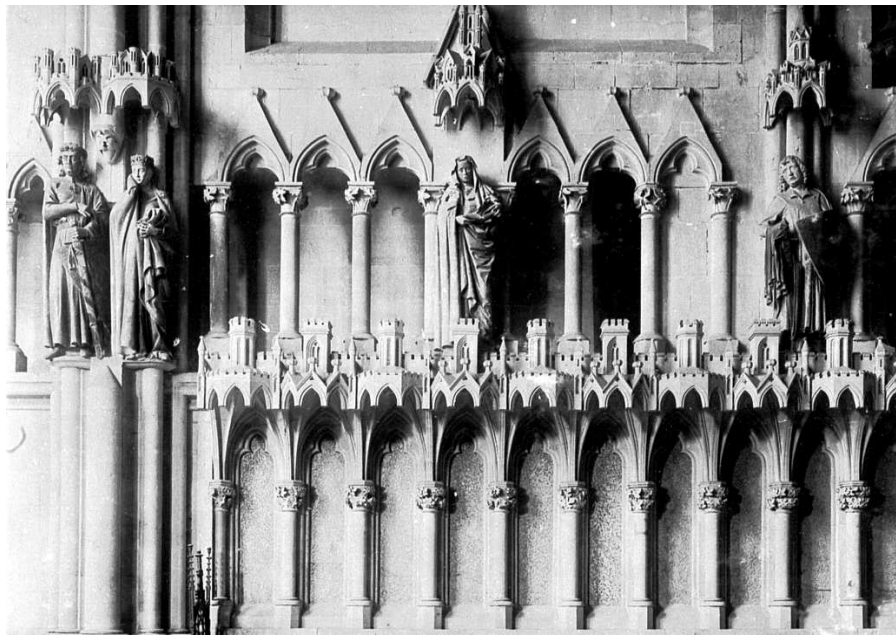


Abb. 155. Westchor des Doms zu Naumburg, Chorquadrant, Nordwand
(Foto Marburg; Aufnahme 1919)

Eine dramatische Szene

Wie Georg Dehio (dem schon Erwin Panofsky gefolgt war) sah Leo Bruhns eine der Wurzeln des Stifterzyklus in der Grabmalskulptur,¹¹⁸³ die andere, weit bedeutendere aber erkannte er in den *Heiligenreihen französischer Kirchenportale*, was sich sowohl an der äußeren Erscheinung der Figuren wie an bestimmten technischen Details ablesen lasse.¹¹⁸⁴ Aus der doppelten genetischen Herleitung des Stifterzyklus, einerseits aus der Grabmalsskulptur und andererseits aus den Portalfiguren französischer Kathedralen, ergab sich für Bruhns eine ähnliche

noch inbrünstigerem Ernst; diese lassen alles Metaphysische auf sich selber beruhen und folgen fröhlich der Flöte des Versuchers. Im 13. Jahrhundert haben sich Deutschland und Frankreich am innigsten berührt, um sich schließlich am Fremden der eigenen Art nur um so tiefer bewußt zu werden. *Wie die Gestalten des Josephmeisters die ersten unverkennbaren Franzosen, so sind die des Naumburgers die deutschesten Deutschen.*“ (Bruhns 1928, S. 112; Herv., G.S.)

¹¹⁸³ Bruhns 1928, S. 104

Vgl. Dehio 1919, I, S. 340 (zitiert in Fußnote 743 und Panofsky 1924, S. 151 (zitiert in Fußnote 860) sowie Fußnote 861.

¹¹⁸⁴ „Eine majestätische Einheit von Architektur und Plastik, welche nur eine ihrer Wurzeln im Grabmal hat, weit stärker aber an die Heiligenreihen französischer Kirchenportale erinnert! Wie dort sind auch hier die Statuen mit ihren Säulen im Rücken aus einem Stück, wie dort bilden sie mit Arkaden eine lange Reihe - vier an jeder Längsseite über dem Chorgestühl, vier im Chorraum zwischen den Fenstern (der Zinnenkranz unter den Statuen ist eine Zutat des 19. Jahrhunderts); wie dort haben sie Baldachine über den Häuptern, scheinen sie das Gotteshaus zu bewachen.“ (Bruhns 1928, S. 104.)



52. Blick in das Westchor des Domes zu Naumburg

Abb. 156.

Blick in das Westchor des Domes zu Naumburg
(Aus: Bruhns 1928, Abb. 52)

Variatio oder die Beteiligung verschiedener Hände bedingt. Bruhns mochte bestimmte inhaltliche Intentionen des Auftraggebers, welche den Eindruck eines szenischen Zusammenhangs der Figuren im Chorpolygon veranlasst haben könnten, nicht von vornherein ausschließen. Deshalb verwarf er die *Zweikampfthese* Schmarsows und Bergners nicht rundum wie Panofsky, Jantzen und Pinder, sondern hielt sie nur für *halb gescheitert*. Ihre Rationalität bezog diese These im

Bestimmung des Stifterzyklus als Denkmal des *Ahnenkultes*, wie sie zuletzt Georg Dehio in seiner *Geschichte der deutschen Kunst* vertreten und bereits der erste systematische Erforscher des Naumburger Stifterchors, Carl Peter Lepsius, 1822 aufgestellt hatte.¹¹⁸⁵ Nach Bruhns ist der Westchor „durch die mit ihm verwachsenen Stifterbilder zu einem geschlossenen Familiendenkmal, einer Art von Mausoleum geworden“, wodurch die liturgische Bestimmung des Chors in den Hintergrund gedrängt werde, und „das Christentum (..) seine Mitwirkung auf einen schlichten Altar (beschränkt).“¹¹⁸⁶

Im Unterschied zu den Interpreten einer rein stilanalytischen Betrachtung sah Bruhns die Individualität der Stifterfiguren nicht allein durch eine künstlerische

1185 „(...) erbaut wurde jener Westchor, der das großartigste Produkt der Pietät gegen längst verblichene Stifter und eines darin sich versteckenden Ahnenkultes werden sollte.“ (Bruhns 1928, S. 102/104.)

Vgl. Dehio 1919, I, S. 340 (wie in Fußnote 1183) und Lepsius 1822, S. 14 (zitiert in Fußnote 861).

1186 Bruhns 1928, S. 113.

Während Bruhns in den Stifterfiguren selbst keinen genuin christlichen Gehalt verkörpert sieht, erscheint der Zyklus als Ganzes für ihn nicht ohne Bezug zur Theologie des Gekreuzigten am Westlettnereingang, welcher den Mittelpunkt des ganzen Portalprogramms im Naumburger Westchor darstelle:

„In der Mitte des Lettners tritt ein Portalhaus vor, mit dreieckigem Giebel hoch emporragend und den Fries der Passionsreliefs überschneidend. (...). Hier in der Mitte ist Herz und Sinn des Ganzen. Der Gekreuzigte am Mittelpfeiler verbindet mit seinen ausgebreiteten Armen alles: nicht nur die beiden Nebenfiguren und die beiden Hälften des Frieses, sondern auch die Stifterreihen mit der Kirche.“ (Bruhns 1928, S. 116.)

Hinblick auf die Gestaltung einer *dramatischen Szene* im Chorpolygon. Denn im szenischen Zusammenhang (wie immer dieser inhaltlich motiviert sei) liege gerade ein Charakteristikum der Skulptur von Naumburg. Darin unterscheide sich diese von der französischen Portalskulptur und ihrem Prinzip der Reihung, auch wenn in Frankreich selbst diese Reihung schon ansatzweise in Gruppen dialogischen Charakters - etwa in Szenen der *Heimsuchung* oder *Darstellung im Tempel* - aufgehoben worden sei.¹¹⁸⁷

Im Hinblick auf mögliche inhaltliche Beziehungen zwischen den Stifterfiguren ging Bruhns von der architektonisch bestimmten Zweiteilung des Zyklus mit den vier Protagonisten im Chorpolygon und den acht Figuren im Chorquadrum aus, an die sich seine, auch schon von anderen Interpreten gemachte Beobachtung knüpfte, dass die Figuren im Chorquadrum eher *ruhig* und „mit sich selber beschäftigt“ seien, die Figuren im Chorpolygon aber „von einer gemeinsamen Erregung erfasst“ würden.¹¹⁸⁸ Bruhns konkretisierte nun diese schon früher gemachte allgemeine Beobachtung an der Figur des Ekkehard, an der er nicht nur eine allgemeine Teilnahme, sondern ein bestimmtes Interesse am Geschehen im Chorpolygon feststellte, als dieser - so Bruhns - „aufmerksam und zu energischem Eingreifen bereit dem im Chorhaupt sich entwickelnden Streite zu lauschen“ scheine.¹¹⁸⁹

Deutsche Charaktere in Naumburg

Leo Bruhns betonte, dass erst die Kenntnis der nordfranzösischen Skulptur den deutschen Bildhauern den Weg vom *Kleinmeisterlichen* zur *lebensgroßen monumentalen Statue* gewiesen habe. Er beschrieb den Wandlungsprozess deutscher Bildhauer im 13. Jahrhundert aufgrund ihrer Schulung an einer französischen Kathedralbauhütte als „Bad der Reinigung und Wiedergeburt“ in der „westlichen Formenklarheit“, welche den „ewigen Nationalinstinkten“ „neue Möglichkeiten zu reicherer Entfaltung“ geboten hätte.¹¹⁹⁰ In Naumburg habe dies zu einer unmittelbaren

1187 Bruhns 1928, S. 104.

1188 Bruhns 1928, S. 107.

Zur Beobachtung einer *gemeinsamen Erregung* der Figuren im Chorpolygon vgl. u.a. Schmarsow (1896, S. 155: „die charakteristische Gebärde gesteigerter Erregung hebt diese Gestalten [*sc. im Chorpolygon*] an die Grenze statuarischer Einzelfiguren (...). Ja noch mehr, sie bilden kraft ihrer augenblicklichen Beziehungen eine zusammengehörige Gruppe (...)“) und - *kritisch* - Panofsky (1924, S. 152: „Man hat geglaubt, die eigentümliche Erregung, die einen Teil der Figuren, vor allem die des Chorhaupts, zu beherrschen scheint, aus einem ganz bestimmten Anlaß motivieren zu müssen“.)

1189 Ebd.

1190 Bruhns 1928, S. 93f. - Bruhns verdeutlicht diesen Vorgang u.a. an der *Verdeutschung* Reimser Skulptur in der Dombauhütte von Bamberg:

„Die deutsche Plastik hatte sich bis dahin (...) fast nur in Reliefs ausgesprochen. Vom

Erfassung der Wirklichkeit geführt, indem der Bildhauer „mit damals unerhörter Genauigkeit“ die Menschen seiner eigenen Gegenwart erfasst und den Stifterfiguren „Gesichtszüge gab, die (...) einmalig sind wie genaueste Porträts und doch mehr als Porträts in ihrer konzentrierten Charakteristik.“¹¹⁹¹

Für die Erfassung der Wirklichkeit durch den Naumburger Bildhauer sah Bruhns Parallelen in der deutschen Dichtung: „(...) wie der Dichter des Nibelungenliedes die Helden der Völkerwanderung und der fernen Sage in seine eigene Zeit versetzt, so hat auch der große Bildhauer die vor zweihundert Jahren verstorbenen Stifter unmittelbar vergegenwärtigt“. Indem Bruhns diese Dichtung als von „schwerem, dumpfen Schritt“ bezeichnete,¹¹⁹² gab er ihr ähnliche Charakteristika wie die, mit denen er die Figur des Ekkehard beschrieb, auch wenn er dessen eigentliches Vorbild nicht in der Dichtung, sondern in der deutschen Wirklichkeit selbst sah.¹¹⁹³

Als einen weiteren archetypisch deutschen Charakter fasste Bruhns im Kontrast zu Ekkehard die Figur des Wilhelm auf, in welchem zuerst August Schmarsow „einen sehnsüchtigen Vertreter des Minnesangs“ erblickt hatte.¹¹⁹⁴ In ähnlichem Sinn nannte nun Bruhns die Figur einen „Bruder von Wolframs Parzival“ und einen „Ahnen von Goethes Werther“, „nicht weniger empfindsam als dieser, aber weit mehr gebunden durch trübe Schwere“, „eine der ergreifendsten Darstellungen deutscher Jugend, die wir besitzen“.¹¹⁹⁵

In derselben Art, wie Bruhns die Naumburger Figuren charakterisierend und wertend, aber keineswegs euphemistisch zu kennzeichnen suchte,¹¹⁹⁶ reflektierte er

Kunstgewerblichen herkommend, von Elfenbeinschnitzereien und kleinen Metallarbeiten, hatte sie im Formalen etwas Kleinmeisterliches behalten. Selbst der große Meister des Georgenchors hatte seine Schwäche ebenso gut wie seine Stärke in dem Allzuvielen der Gewandfalten, Locken und Ornamente. Die in Reims geschulten Meister brachten den großen Stil, und sie brachten die lebensgroße monumentale Statue. Freilich nicht die Freifigur der griechischen Kunst; die blieb dem Mittelalter bis auf ganz wenige Ausnahmen fremd.“ (Bruhns 1928, S. 94.)

1191 Bruhns 1928, S. 107.

1192 Ebd.

1193 „Nicht der König des Liedes, sondern der deutsche Mensch der Wirklichkeit, der Mann vom Schlage Luthers, des Großen Kurfürsten und Bismarcks hat in Ekkehard seine ewige Darstellung gefunden; jene Verbindung von Ruhe und Leidenschaft, von Gutartigkeit und Gefährlichkeit, von Dumpfheit und Schöpferkraft, die spezifisch deutsch ist.“ (Bruhns 1928, S. 109.)

1194 Schmarsow 1892, S. 26 (Zitat zu Fußnote 122).

1195 Bruhns 1928, S. 110.

1196 Bruhns' Betrachtung der Passionsreliefs resultiert in einer Darstellung, welche frühere und zeitgleiche Beschreibungen in einer kurzen Synthese zusammenfasst, wobei seine Charakterisierung des Naumburger Reliefstils in der Wortwahl an Pinders *Massenstil*-Vokabular erinnert („Nicht mehr kleinteilig und linear, sondern massig und durch und

auch auf die eigene wissenschaftliche Vorgehensweise und stellte hierbei einen Auffassungsunterschied zur französischen Forschung fest. So kritisierte Bruhns an den Apostelfiguren der Sainte-Chapelle zunächst, „daß ihre schöne Haltung zur Pose“ und ihre „Anmut zur Eleganz geworden“ sei und glaubte „am wunderschönen Raum, der sie birgt, (..) vielleicht eine ähnliche Überfeinerung und leichte Erstarrung“ beobachten zu können. Nach dieser Feststellung aber hielt Bruhns inne und fügte hinzu, dass man *dort* (in Frankreich), diese *Überfeinerung* „als Loslösung von allem Irdischen und als stille Verklärung“ sehe, mithin ganz anders als von ihm selbst soeben beschrieben, nämlich *positiv* sehe.¹¹⁹⁷

Legt man diese Überlegung von Leo Bruhns zugrunde, so machte sich in der wissenschaftlichen Diskussion über deutsche und französische Skulptur des 13. Jahrhunderts am Ende der 1920er Jahre nicht nur der objektive Unterschied dieser Skulpturen selbst, sondern auch ein Unterschied verschiedener Wertvorstellungen *nationaler* Rezeptionen geltend, die dieser Autor am Ende gar nicht verwarf, sondern sich nur durch eigene Reflektion bewusst zu machen suchte.

4. Richard Hamann (1933)¹¹⁹⁸

Der Stifterzyklus als Bild der Herrschaft des thüringisch-sächsischen Adels

In einer 1922 herausgegebenen Studie zu *deutschen Köpfen des Mittelalters* hatte Richard Hamann die Naumburger Stifterfiguren rundweg als *Porträts* bezeichnet¹¹⁹⁹ und die Figur des Ekkehard als *ostelbischen Junker* des 13. Jahrhundert charakterisiert,¹²⁰⁰

durch plastisch. Nicht selbständige Einzelne fügen sich rhythmisch zu einer Gruppe, sondern jede Szene ist ein geschlossener Block, der sich zu Figuren auflockert. Das gibt den Szenen eine ganz neue Gedrungenheit und zusammengepreßte Spannung: das schwere Drama der Passion ist durch und durch schwer genommen.“ - Bruhns 1928, S. 114). So finden sich in Bruhns' Beschreibung der Passionsszenen durchweg vertraute *Topoi* der Naumburg-Literatur - etwa die Beschreibung des *Abendmahls* als eines *Bauernmahls* („Die Akteure sind Bauern und plattstirnige Plebejer, die sich auch bäurisch ungebärdig und ungelenk benehmen.“ - Ebd.). - Zur Charakterisierung des Naumburger Abendmahls als *Bauernmahl* siehe die Anmerkungen in Fußnote 174 und Fußnote 921.

¹¹⁹⁷ Bruhns 1928, S. 90.

¹¹⁹⁸ Zu Richard Hamann, *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Berlin 1933 vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Stange/Fries 1955, S. 15 / Sauerländer 1979, S. 176 / Ullrich 1998, S. 100 / Jung 2002, 245ff. / und Schürmann 2006 (Ms.), S. 84f., 87, 91f.

¹¹⁹⁹ „In diesen unnachahmlich lebendigen Geschöpfen, die wie von heute den Raum mit bedeutendem Dasein füllen, hat mittelalterliche Porträtdarstellung ihren Höhepunkt erklommen.“ (Hamann 1922, S. 1 (unpaginiert).)

¹²⁰⁰ „Es sind Krieger und Besitzer großer Güter, Köpfe von gewaltiger Energie, breit und knochig, verwittert und faltig vom Leben in freier Luft und dem Stirnerunzeln,

während er in Wilhelm von Kamburg - ähnlich wie August Schmarsow 1892 - ein Abbild des *träumerischen Minnesängers* dieser Zeit zu erkennen glaubte.¹²⁰¹

Den Ort der Darstellung dieser als *Porträts* aufgefassten Stifterfiguren, den Naumburger Westchor, kennzeichnete Hamann elf Jahre später in seiner *Geschichte der deutschen Kunst* als eine *Herrscherkapelle*, die mit einer horizontalen Unterteilung des Raumes in „zwei Ränge, deren oberen die herrscherlichen Statuen einnehmen“ an den „Typ der im 12. Jahrhundert ausgebildeten *Doppelkapellen*“ erinnern würde, „wo im unteren Raum das Volk, im oberen die Herrschaft am Gottesdienst teilnahm.“¹²⁰²

Der Naumburger Stifterchor sei für Menschen geschaffen worden, welche „der Realität alles Diesseitigen ins Auge sahen“ und „wenig (..) geneigt waren, aus Jenseitsfurcht und Jenseitshoffnungen sich das Gesetz ihres eigenen Verhaltens vorschreiben und von kirchlichen Instanzen sich ihren Rang verleihen zu lassen“. Über diesen Charakter des Westchors könne nach Hamann der plastische Schmuck des Westlettners belehren, „der diese *herrschaftliche Kapelle* von der Kirche abschließt.“¹²⁰³

Im architektonischen Rahmen dieser Kapelle sah Hamann in den Stifterfiguren die *vornehme Gesellschaft* der Zeit dargestellt, die „sich unverhüllt zu dem Ideal irdischer Vornehmheit bekennt“, „ganz und gar Porträts, Stifterbildnisse“, welche an die Stelle von Heiligen getreten seien, wie man sie in Frankreich an den Portalen der Kathedralen erwarten würde.¹²⁰⁴ Diese herrschaftlichen Figuren standen nach Hamann in einer unmittelbaren Beziehung zu ihren Untertanen, von denen sie durch keine *Hierarchie von Mittlern* getrennt seien.¹²⁰⁵

das ihre befehlenden Worte begleitete, Eckard von Meißen, das Urbild eines ostelbischen Junkers (...).“ (Ebd.)

1201 „In die Naumburger Gesellschaft tritt wie ein Fremdling und wie ein Minnesänger mit schwellendem Mund, weich gerundetem Kinn, feiner Nase und lichter Stirn Wilhelm von Kamburg. Sein Gesicht, das die Herkunft von demselben Geschlechte hartknochiger breiter Schädel verrät, ist ebenso mit Spannung und Energie geladen, aber diese wendet sich nach innen und tritt als träumerisches Schmachten wieder zutage, auch wo Manneschicksal den verängstigten weltverlorenen Blick bedingt.“ (Hamann 1922, S. 1f. (unpaginiert).)

- Vgl. Schmarsow 1892, S. 26 (Zitat zu Fußnote 122) und w.u. Fußnote 1211.

1202 Hamann 1933, S. 309.

Hamann verweist auf die nahe bei Naumburg gelegene Doppelkapelle in Freyburg an der Unstrut, die im selben „dekorativ freudigen Stil des rheinischen Übergangs“ errichtet worden sei, in welchem „auch die älteren Teile des Naumburger Domes aufgeführt sind.“ (Hamann 1933, S. 309f.)

1203 Hamann 1933, S. 313.

1204 Hamann 1933, S. 303f. („Diese Menschen sind weder überlieferte noch konstruierte Typen. Sie sind ganz und gar Porträts, Stifterbildnisse.“ (S. 304))

1205 „Sie sind genau das, was man noch heute im Osten auf den Gütern ‘die Herrschaft’ nennt. Leute, von denen die Untertanen nicht durch eine Hierarchie von

Im Unterschied zu Gertrud Bäumers Interpretation, welche die weiblichen Stifterfiguren noch ganz einer höfischen Konvention verhaftet sah,¹²⁰⁶ stellte Hamann, indem er denselben Maßstab französischer Konvention zugrundelegte, an diesen Figuren das Abweichen von höfischen Normen heraus, welches die Naumburger Gestalten auch im sozialen Habitus von ihren französischen Vorbildern unterscheide.¹²⁰⁷ Nach Hamann setzten sich die Stifterfiguren in einem doppelten Sinn an die Stelle von Heiligen, indem sie diese einerseits im Chor der Kirche als Darstellungsgegenstand verdrängten, andererseits auch im Verhältnis zum Kirchenvolk deren Platz einnahmen, so dass das Volk im Naumburger Westchor nicht mehr zu Heiligen, sondern zu seinen weltlichen Herrschern aufblicke. Ohne dass die Heiligen noch eine Rolle spielen würden, sei das Volk der Herrschaft auch im kirchlichen Raum des Stifterchors unterworfen,¹²⁰⁸ wobei Hamann freilich unterstellte, dass dieses Volk tatsächlich der *Adressat* der Stifterfiguren im Naumburger Westchor gewesen sei und dass das Volk Zutritt zu dieser Herrscherkapelle gehabt habe.

Hamann machte wie Bruhns die Beobachtung, dass ein Teil der Figuren im Chorquadratum sich auf ein Geschehen im Chorpolygon beziehen würde, wo die Figuren untereinander *dramatisch verbunden* seien. Ekkehard und Uta würden mit Blick auf das Geschehen („beider Blicke gehen nach links“) als ein *gemeinsam*

Mittlern getrennt sind, sondern mit denen sie als leibeigen täglich umgehen, die ihnen nahestehen fast wie Vater und Mutter, aber die herrschen müssen, einsam, ohne die Gemeinschaft eines Ordens, einer ständischen Geselligkeit, einer höfischen Gesellschaft. Wenn sie ausgehen, sind sie sofort unter Bekannten, aber nicht unter ihresgleichen.“ (Hamann 1933, S. 304.) (2)“

1206 Vgl. v.a. die Interpretation der *Reglindis* bei Bäumer (1928, S. 7f.). Siehe dazu Kap. XII. 2 (*Deutsche Frauengestalten im Naumburger Stifterchor*) und Fußnote 1169.

1207 „Selbst wo wie hier in der Kirche diese Menschen zur Gesellschaft zusammentreten, verschmähen sie das feine Spiel höfischen Entgegenkommens und gefälliger Verbindlichkeit. Wo sie es versuchen, wie das jugendliche Paar von Hermann und Reglindis, fallen sie aus der Rolle. Die Holdseligkeit der Frau wird grinsend und breitspurig, die Anmut des Mannes sentimental und verlegen.“ (Hamann 1933, S. 304f.)

1208 „Da nun doch einmal die Statuen Platz, Rang und Würde von Heiligen einnehmen, so kann es nicht ausbleiben, daß sich die Blicke des gläubigen Volkes, wenn von Hilfe und Gnade der Heiligen, der Nothelfer im religiösen Sinne die Rede ist, sich zu diesen Statuen emporwenden und ihren Herrn auf Erden suchen. Man würde aber unrecht tun, wenn man in diesen Stiftern (...) besondere Andacht oder religiöse Ergriffenheit suchen würde. (...). Sie sind mehr in der Kirche, um sich zu zeigen, als um sich zu erbauen. Diese Menschen tragen die Verantwortung in sich selber und verweltlichen das kirchliche System von Heiligen und Menschen, indem sie deren geistige und jenseitige Beziehungen sich selbst anmaßen und die Verantwortung auch für andere auf sich laden. Es ist ein mittelalterlicher Protestantismus in diesen Figuren, der sie zu Ahnen eines Bismarck oder eines Freiherrn von Stein macht.“ (Hamann 1933, S. 310.)

herrschendes Paar in Erscheinung treten, mit der feinen Differenzierung, dass Ekkehard im herrschenden Blick vorangehe und, „obwohl die Frau mit ihrem Mantel weiter in den Raum hineinreicht“¹²⁰⁹ geistig führe. In der Figur des Dietmar im Chorpolygon war nach Hamann die *Unbeherrschtheit* eines Adligen dargestellt („Dietmar, der nicht an sich halten kann und zum Schwerte greift“), was sowohl die unwillige Reaktion des neben ihm stehenden Sizso als auch die Aufmerksamkeit des weiter entfernt im Chorquadrant stehenden Dietrich erweckt, der „unwillkürlich die Waffen fester faßt und dagegen wettet“,¹²¹⁰ während am Ort des Geschehens im Chorpolygon die Figur des Wilhelm als *Träumer und Dichter* für sich und abseits bleibe.¹²¹¹

Hamann bediente sich bei Charakterisierung der Figuren einer stark psychologisierenden, einführenden Interpretation, die an Bergner und Schmarsow erinnern konnte, doch versäumte er es, seine anfängliche Feststellung von der herrscherlichen Repräsentation dieser Figuren im Verhältnis zum internen Streit „unter diesen dramatisch verbundenen Personen“ im Chorpolygon aufzuklären, so dass seine Interpretation am Ende in Einzelbeobachtungen und für sich stehende Urteile zerfiel.¹²¹²

1209 Hamann 1933, S. 306/08. („In der Richtung gemeinsamen Zieles geht sein Blick voran.“ (Ebd.))

1210 Hamann 1933, S. 310. („Sein von Energie des Befehlens um den Mund herum tief gefurchtes Gesicht zuckt in allen Fugen. So platzfordernd greift seine Gestalt aus, daß man an die Möglichkeit eines Widerspruchs nicht glaubt.“ (Hamann 1933, S. 310f.))

1211 „Sie [*sc. die Figur des Wilhelm*] biegt sich stark nach der Seite des ungewöhnlichen Vorganges [*sc. zwischen Dietmar und Sizso*] und ein einziger Faltenstrom schießt von den Füßen in der Bewegungsrichtung zum Kopf der Figur. Aber es ist keine Hinneigung in dieser Geste, denn zugleich greift der rechte Arm im Mantel verhüllt zum Hals empor, zieht den Mantel um den Oberkörper herum und gibt dem ganzen Faltenschwung, der dem Arm folgt, den Ausdruck jäh, plötzlicher und erschreckter Verhüllung. Um so jäh, als dieser Bewegungsstrom hinter dem horizontal geraden Schildrand hervorbricht wie hinter einem Versteck. Merkwürdig zart und verloren tasten die schlanken Finger auf der Schildfläche. Und verstört und aus Gedanken gerissen bricht der Blick der Augen aus dem nicht schönen, breitflächigen und offenen Gesicht. Hier hat kein Äußeres Spuren eingeschrieben. Alles was das Gesicht bedeutend macht, sucht man hinter der breiten steigenden Stirn - ein Träumer und Dichter.“ (Hamann 1933, S. 311.)

- Vgl. die ähnliche Charakterisierung bei Schmarsow (1892, S. 26: „ein sehnstüchtiger Vertreter des Minnesangs“) und die Kritik Bergners (1903, S. 105). Siehe Kap. II. 1 (*Wilhelm*) und Kap. IV. (*Physiognomische Charakterisierung der Teilnehmer*).

1212 Ebd.

Auffällig ist an Hamanns Darlegung, dass seine These von *dramatisch verbundenen Personen* ohne Auseinandersetzung mit der *Zweikampfsthe* Schmarsows und Bergners bleibt, mit denen seine Charakterisierung einzelner Personen doch auch sonst manche Gemeinsamkeit aufweist.

Soziale Welt der Passionsreliefs

Die Passionsreliefs des Naumburger Westlettners berichteten nach Hamann aus einer anderen sozialen Welt. Im Kontrast zur adeligen Sphäre der Stifterfiguren im *herrschaftlichen* Westchor schilderten sie „die ungezähmte Wildheit und Derbheit des zeitgenössischen Lebens des niederen Volkes“, die an ähnliche Darstellungen „im ketzerischen Südfrankreich“ erinnern könnten.¹²¹³ Auch in den Passionsszenen sah Hamann „viel unmittelbares Porträt, wenn nicht einzelner Menschen, so des Vorganges,“ dessen *tragischer Sinn* im *Heldenthema* von Christi Passion, in der „Unerschütterlichkeit des Duldens“ und der „Unbeirrbarkeit der Überzeugung“ liege, die „in den dramatischen Spannungen immer wieder (...) standbildhaft herausleuchtet“.¹²¹⁴

Im Abendmahl habe der Bildhauer zur plastischen Herausarbeitung der Charaktere die Anzahl der Apostel auf fünf verringert.¹²¹⁵ Der Jünger neben Christus (Johannes) sei „nie so derb und gewöhnlich mit quadratischem Gesicht, breiter Stirn, vorgewölbtem Mund, so slawischen Typs dargestellt worden“ und auch die anderen Jünger „sitzen beim Abendmahl und langen zu wie vom Felde heimgekehrte Arbeiter“ - in dieser Weise könne man „die religiös bedeutsame Szene nur schildern, wenn man niederes Volk charakterisieren will.“¹²¹⁶ Christi Gestalt sei „kaum weniger breit und volkstümlich“ als die der anderen, „aber milde, verklärt, seltsam unbeteiligt an dem Tun und allen Gestalten um ihn, (...) voll eigener Zukunftsgedanken und voller Ergebung in diese Zukunft.“¹²¹⁷

Ein aktualisierender Bezug klang in Hamanns Interpretation der Szene mit der Auszahlung der Silberlinge an, wenn er von der „Macht des Geldes in jüdischen Händen“ sprach, welches in dieser Szene den Besitzer wechsle. Hamann verwies

1213 Hamann 1933, S. 313.

1214 Hamann 1933, S. 313f.

1215 Hamann 1933, S. 314.

Vgl. Schmarsow 1892, S. 41 und Doering 1920, S. 19.

1216 Hamann 1933, S. 314f. - Zum *bäurischen* Charakter des Abendmahls vgl. Bode 1886, S. 59 und die in den Fußnoten 174 und 921 gemachten Anmerkungen.

1217 Hamann 1933, S. 315.

In der Gefangennahme erscheine wiederum Christus in all dem „wildem Geschehen“ in „völlig passive(r) Haltung“ als „der Mittelpunkt erregtester Spannungen, um den sich alles dreht“. Ebenso in der Pilatus-Szene, wo Christus „ganz frontal zwischen dem Häscher (steht), der ihn vor Pilatus geführt hat, und Pilatus selbst.“ Christi „Augen sind nicht bei der Sache, die verhandelt wird, sie leuchten wie die eines Menschen, der eine Idee im Geist sich erfüllen sieht. (...). Und dennoch steht er im Mittelpunkt einer Handlung, zwischen dem Häscher, der zugleich die Anklage und mit seiner spitzen Mütze die Juden vertritt, und Pilatus, dem Richter und Landeshauptmann.“ (Hamann 1933, S. 315f.)

hier auf den historischen Hintergrund der Herausbildung von Geldwirtschaft und Antisemitismus, wovon er in dieser Szene noch kein direktes Anzeichen erkennen wollte, aber eine „Tendenz in den spitzen Judenmützen und zum Teil wahren Galgengesichtern“.¹²¹⁸ Eine bloßstellende Charakterisierung sah Hamann freilich in der Austeilung der Münzen durch den Hohenpriester, in dem der Bildhauer des 13. Jahrhunderts - „vom Künstler dem Leben wunderbar abgelauscht“ - einen *Geldwechsler* porträtiert habe, der „jedes Stück immer erst von einer Hand in die andere gehen läßt und bei jedem Stück zögert, das er ausgibt.“¹²¹⁹

XIII. Werke des Naumburger Meisters in Frankreich und Deutschland

1. Otto Schmitt (1929)¹²²⁰

Spekulationen zum Frühwerk des Naumburger Meisters

In Erwin Panofskys 1924 erschienener *Geschichte der deutschen Plastik vom 11. bis 13. Jahrhundert* war vom Autor im Anschluss an seine Besprechung der Naumburger Skulptur noch ein Türsturzrelief vom ehemaligen Liebfrauenportal der Metzzer Kathedrale unter der Überschrift *Der Naumburger Meister und sein Kreis* veröffentlicht worden, welches Panofsky mit einer erklärungsbedürftigen Zuschreibung seines Kollegen Otto Schmitt einführte. Otto Schmitt erkenne im abgebildeten Relief - so Erwin Panofsky 1924 - die Arbeit eines Bildhauers, dessen Hauptwerk am Tympanon einer Kirche in Neuweiler im Elsass zu finden sei.¹²²¹ Indem Panofsky

¹²¹⁸ Hamann 1933, S. 317.

Hamann verweist in diesem Zusammenhang darauf, „daß nicht viel später in der Vorhalle des Magdeburger Domes als eines der frühesten bildnerischen Zeichen des Judenhasses die Judensau - jüdische Männer, die an den Zitzen einer Sau saugen - dargestellt ist.“ (Ebd.)

¹²¹⁹ „Diese Geste ist durch die repräsentative Darbietung an den Pranger gestellt.“ (Ebd.)

¹²²⁰ Zu Otto Schmitt, *Das Liebfrauenportal der Kathedrale von Metz*, in: *Elsaß-Lothringisches Jahrbuch 8* (1929) S. 92-110, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Baum 1930, S. 355 / Giesau 1936, S. 11 / Pinder 1933a, S. 9f. / Beenken 1939a, S. 12f. / Schürenberg 1940, S. 18 / Vollmer 1950 (Lex.), S. 241 / Pinder/Scheja 1952, S. 32 / Reinhardt 1962, S. 188 / Jahn 1964, S. 14 / Reinhardt 1966, S. 230 / Schmoll (1966)1985, S. 76ff., 81 / Sauerländer 1970, S. 176, 179 / Hamann-MacLean 1971, S. 27 / Bauch 1972, S. 228, (n.21) / Schubert D. 1974, S. 81, n.117 / Boeck 1975, S. 87 / Brush 1993, S. 114 / Möbius H. 1993 (Lex.), S. 112. / und (ausführlich) Brachmann 1999, S. 261 (n.1-5), 274 (n.88), 276 (n.93), 279 (n.104), 280 (n.106-111), 285 (n.139) / Brachmann 2001, S. 261, 280.

¹²²¹ „Das Metzzer Relief - wohl um die Mitte des Jahrhunderts entstanden - ist das Werk eines durchaus bedeutenden Meisters (desselben, der laut freundlicher Mitteilung von Dr. Otto Schmitt, die Portalskulpturen zu Neuweiler i. Elsaß gearbeitet hat), der mit dem

neben der Zuschreibung Otto Schmitts auch die anderslautende Ansicht Hermann Giesaus wiedergab, das Metzger Relief gehöre zum Werkstattzusammenhang der Mainzer Skulptur,¹²²² stellte er die nicht unmittelbar übereinstimmenden Meinungen von zwei Forschern vor, die sich durch Panofskys Publikation aufgefordert sehen mussten, ihre unterschiedlichen Thesen näher zu begründen.

Nach Panofskys Buch zur mittelalterlichen Plastik waren weitere Publikationen mit Hinweisen zum *Frühwerk* des Naumburger Meisters und dessen angenommener Wanderschaft in Frankreich erschienen. Darunter befanden sich Wilhelm Pinders Naumburg-Buch von 1925 mit der These, ein Relief vom verlorenen Chartreiser Westlettner, eine Szene mit der Verkündigung an die Hirten, könne vielleicht als Frühwerk des *Naumburger Meisters* gelten,¹²²³ Hermann Giesaus Aufsatz zu *Jugendwerken* des Naumburger Bildhauers in Amiens¹²²⁴ und Erwin Panofskys eigenes *Postskript* von 1926 in seiner Rezension von Jantzens Buch über die *deutschen Bildhauer des 13. Jahrhunderts*, wo Panofsky ergänzende Entdeckungen zum Frühwerk des *Naumburger Meisters* an der Kathedrale von Amiens vorstellte.¹²²⁵ Eine Schülerin Wilhelm Pinders, Ilse Futterer, vertrat schließlich 1928 in der Zeitschrift *Oberrheinische Kunst* die These, ein von Otto Schmitt als *Schulwerk* des Straßburger *Ecclesiameisters* angesprochenes Relief im Straßburger *Frauenhaus* mit der *Opferung Isaaks* müsse dem „Kreis“ des Naumburger Meisters zu- (und dafür der Werkstatt des von Schmitt angenommenen *Ecclesiameisters* ab-) gesprochen werden.¹²²⁶ Damit

großen Naumburger zwar nicht identisch ist, ihm aber bis auf die etwas flachere und zugleich derbere Formbildung (vgl. die Köpfe und namentlich die ‚lederschurzartigen‘, gleichsam nur widerwillig zur Form sich biegender Gewänder) so nahesteht, daß die Verwandtschaft wohl nicht nur aus einer gemeinsamen französischen Schulung, sondern aus einem unmittelbaren Zusammenhang erklärbar sein dürfte.“ (Panofsky 1924, S. 157f.)

Siehe Kap. X. 1 (*Ein Tympanonrelief in Metz und zwei Fragmente vom ehemaligen Ostlettner des Mainzer Doms*) sowie den Hinweis Otto Schmitts in der hier zu besprechenden Publikation (1929, S. 98, n.2: „Nach meinen Beobachtungen mitgeteilt von Erwin Panofsky a. a. O. zu Tafel 106“). Die Abbildung selbst hatte Panofsky einem elsässischen Inventar-Werk von S. Hausmann entlehnt (*S. Hausmann, Elsässische und Lothringische Kunstdenkmäler, o. J. [1900], Lothringen, Nr. 43.*)

1222 „H. Giesau, der ursprünglich nicht abgeneigt war, das Metzger Fragment für eine eigenhändige Jugendarbeit des Naumburgers zu halten, möchte es jetzt laut brieflicher Mitteilung dem ‚Mainzer Kreise‘ desselben zuschreiben.“ (Panofsky 1924, S. 158.)

1223 Vgl. Pinder 1925, S. 22f. (zitiert in Fußnote 973).

1224 Siehe Kap. X. 4 (*Jugendarbeiten des Naumburger Meisters in Amiens*).

1225 Vgl. Panofsky 1926 (Rez.), S. 58f. (zitiert in Fußnote 1065 sowie Kap. X. 5 (*Frühwerke in Mainz und Amiens*)).

1226 Vgl. Ilse Futterer, *Zur gotischen Plastik im Elsaß*, in: *Oberrheinische Kunst* 3 (1928) S. 44f.:

„In seinem Kreis [*sc. des Naumburger Meisters*], möglicherweise als *Frühwerk* seiner eigenen Hand, muß unsere *Abrahamszene* (in der Sammlung des Frauenhauses zu Straßburg



Abb. 157

Metz: Dom, Liebfrauenportal. Linke Apostelreihe. (Aus: Schmitt 1929, Tafel IV.)

waren in den Publikationen seit 1925 gleich mehrere hypothetische *Frühwerke* des *Naumburger Meisters* auf seinem Vor-Naumburger Weg zur Diskussion gestellt worden (und zwar in Amiens, Chartres und Straßburg), welche Schmitt zu einer Stellungnahme herausfordern mussten, zumal die Veröffentlichung seiner eigenen These zum Metzger Türsturzrelief in der Publikation Panofskys von 1924 mit der Ankündigung versehen worden war, dass Otto Schmitt selbst die Metzger Reliefs demnächst in einer eigenen Abhandlung würdigen werde.¹²²⁷

im Elsass) entstanden sein [1 O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters* Frankfurt 1924, Bd. I, bildet das *Abrahamsrelief* auf Taf. 29 ab und bestimmt es in den Abbildungserläuterungen ohne weitere Begründung als ‚Schulwerk des Ecclesiamesters‘. Im eigentlichen Text nicht weiter erwähnt.].“ (Ebd. u. n.1; Herv., G.S.)

Auf diese Zuschreibung des *Abrahamsreliefs* zum Kreis des *Naumburger Meisters* erwidert Otto Schmitt, der das Relief in seiner eigenen Publikation noch einmal ganzseitig abbildet, mit einer direkten Zurückweisung:

„Hier ist schließlich auch noch eines Reliefs mit der Darstellung des *Opfers Abrahams* im Straßburger Frauenhaus zu gedenken, das Ilse Futterer kürzlich als Frühwerk des Naumburger Meisters anzusprechen große Lust zeigte (Tafel VIII) [3] *Oberrheinische Kunst III*, 1928, S. 44f.]. Davon kann nicht die Rede sein! Der Kopf hat mit Naumburg gar nichts zu tun, sondern ist wirklich nur an die Werkstatt des *Ecclesia-Meisters* anzuknüpfen. In Körper- und Gewandbehandlung, aber auch wohl im Kopftypus Isaaks und des Engels wird man an Neuweiler und Metz erinnern dürfen, an welch letzteres auch Ilse Futterer (freilich aus ganz anderen Gründen) denkt. Man vergleiche das Gehen des Abraham mit dem Kreuzengel in Neuweiler, die Gewandpartie um die Beine, das große Mantelstück, das vom inneren Arm herniederhängt. — Daß der Kopf Abrahams mit dem Christuskopf in Neuweiler nichts gemein hat, ist leicht ersichtlich.“ (Schmitt 1929, S. 99f.)

1227 „(...) eine Behandlung durch O. Schmitt steht in Aussicht.“ (Panofsky 1924, S. 158); (bereits zitiert in Fußnote 868).



Abb. 158
 Neuweiler im Elsaß: Peter-Pauls-Kirche, Bogenfeld des Nordportals.
 (Aus: Schmitt 1929, Tafel V.)

Der Neuweiler Meister

Bevor Schmitt kritisch auf die Zuschreibungen Giesaus, Panofskys und Pinders einging, sah er sich veranlasst, zunächst die Namensgebung *Neuweiler Meister*, die er in Panofskys Publikation dem Bildhauer des dort veröffentlichten Metzger Reliefs gegeben hatte, zu begründen und dessen eventuelle Beziehung zum Kreis derjenigen Arbeiten, welche die Forschung inzwischen dem *Naumburger Meister* zuzuschreiben sich angewöhnt hatte, zu klären.

Mit einer erneuten Abbildung des von Panofsky veröffentlichten Reliefs (Abb.157), das Schmitt mit exakterer Angabe als *Linke Apostelreihe* vom Türsturz des ehemaligen Liebfrauenportals der Metzger Kathedrale bezeichnete und einer Gegenüberstellung dieser Darstellung mit der Abbildung des thronenden Christus zwischen Engeln und Leidenswerkzeugen vom Tympanon des nördlichen Seitenschiffportals von *St. Peter und Paul* in *Neuweiler im Elsass* (Abb.158) versuchte Schmitt die Identität beider Bildhauer aufzuzeigen.¹²²⁸

1228 Vgl. Schmitt 1929, S. 98 und Tafeln IV/V.

Schmitt (ebd.) verweist auf identische Abbildungen bei Panofsky (1924, Tafel 106) und Ernst-Weis (in: *Elsaß-Lothringen-Jahrbuch* 4, 1925, S. 57).

Architektonisch führt Schmitt (ebd.) das Neuweiler Portal auf die südlichen Querschiffportale des Straßburger Münsters zurück, wobei er auf Georg Dehios *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* IV, 2. Aufl. S. 437 mit der Datierung 1240/50 und einen von ihm in *Oberrheinische Kunst* I, 1926, S. 82 ff. veröffentlichten Aufsatz hinweist.

Der *skulpturale Schmuck* des Neuweiler Portals, den Schmitt mit zwei weiteren

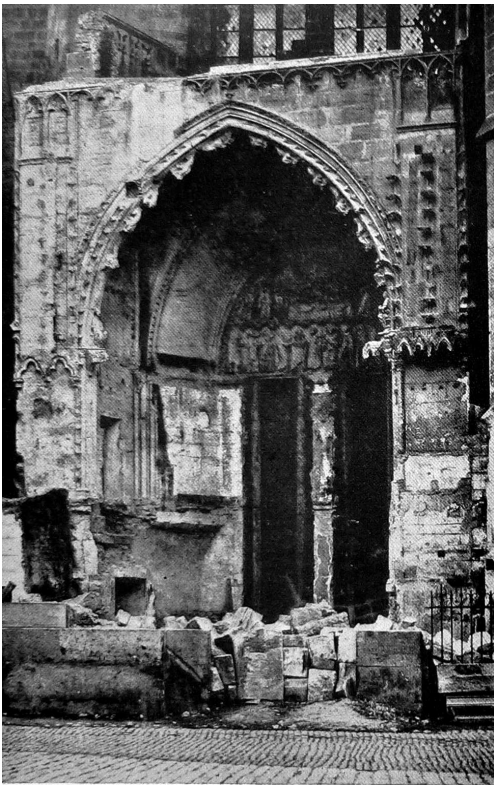


Abb. 159
Metz: Dom, Liebfrauenportal. Gesamtansicht vor
der Erneuerung.
(Aus: Schmitt 1929, Tafel II.)

Otto Schmitt verwies vor allem auf die Ähnlichkeit der „ungefügen, nur widerwillig dem Körper folgenden Gewänder“ in Metz und Neuweiler sowie auf weitere Besonderheiten, welche die Figuren miteinander verwandt erscheinen ließen, wie „das fest umgeplättete Saumdreieck in der vorderen Mantelbahn des Lanzenengels“ im Neuweiler Tympanon, welches beim zweiten und dritten Apostel (von links) in Metz ebenso vorkomme, und verglich ferner „das runde, dabei flache Gesicht und den kurzen Hals des Lanzenengels“ in Neuweiler mit dem Metzger Engel der Ankunft der Apostel.¹²²⁹

Rekonstruktion des Metzger Liebfrauenportals

Das Bauwerk, die Metzger Liebfrauenkirche (*Notre Dame la Ronde*), von deren Portal das bei Panofsky veröffentlichte Türsturzrelief mit der Apostelreihe stammte, hatte nur in stark zerstörtem Zustand die Jahrhunderte überdauert. Zunächst war es im frühen 13. Jahrhundert - nicht lange nach seiner Erbauung - , beim Neubau der in unmittelbarer Nachbarschaft errichteten Metzger Kathedrale in deren

Westabschluss integriert worden, wo es bis ins 18. Jahrhundert als Hauptportal diente, bevor es von Jean François Blondel im Zusammenhang mit einer Neugestaltung der *Place d'Armes* in den 1760er Jahren „zerstört und als Eingang überhaupt aufgegeben“ wurde.¹²³⁰

Abbildungen (*Tafeln VI/VII*) vollständig publiziert, beschränkt sich nach seinen Angaben „auf eine abgekürzte Darstellung des Jüngsten Gerichtes (im Bogenfeld und die (vermutlich verkehrt aufgestellten) Statuen der Apostelfürsten an den Stirnseiten des Gewändes (Tafel VIIb und c).“ (Ebd.)

1229 Schmitt 1929, S. 98f.

Die Apostelfiguren des Petrus und Paulus sind nach Schmitt von einem anderen Bildhauer - Schmitt nennt ihn den *Peter und Pauls-Meister* - gemeißelt, „sie sind schlanker, in der Haltung flüssiger, im Gewände schmiegsamer, die Hälse länger, die Köpfe reicher durchgebildet und individueller“, so dass bei einzelnen *Berührungspunkten* - „Der Petrus kann in der Mantelführung mit dem vorderen Apostel des Metzger Reliefs verglichen werden“ - „die ganze Großartigkeit der Form-Abkürzung und -Vereinfachung des Metzger Meisters (..) neben dieser vergleichsweise nuancenreichen Modellierung umso eindringlicher fühlbar werde“ (Ebd.)

1230 Schmitt 1929, S. 92.

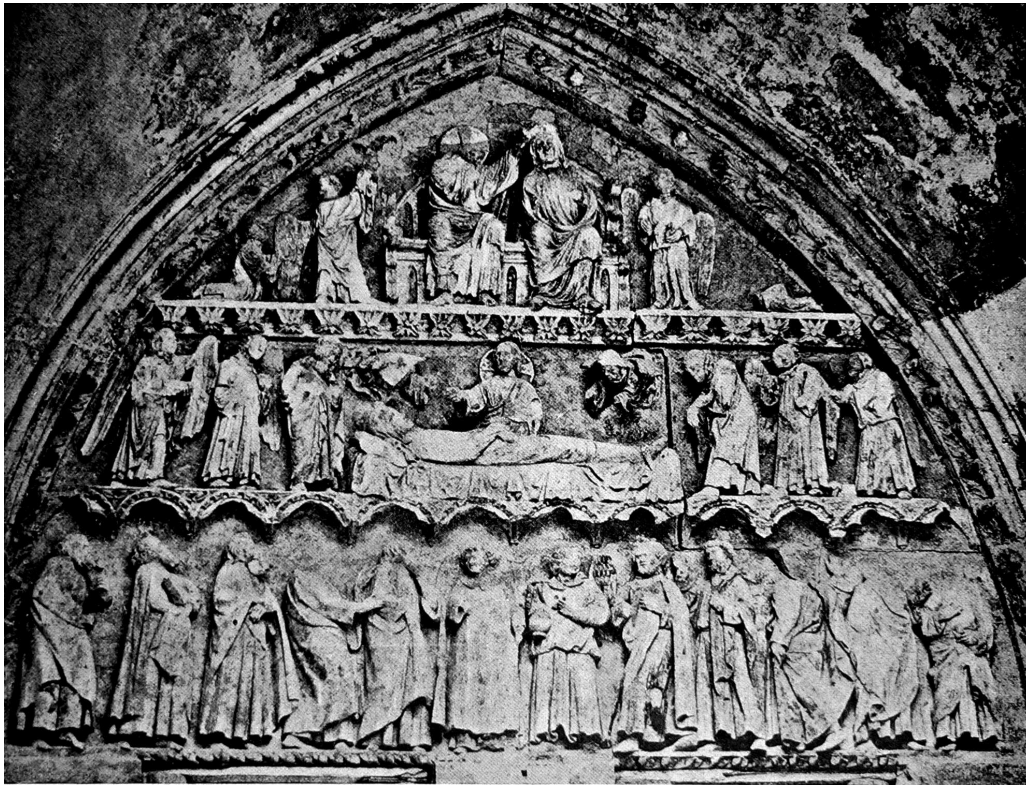


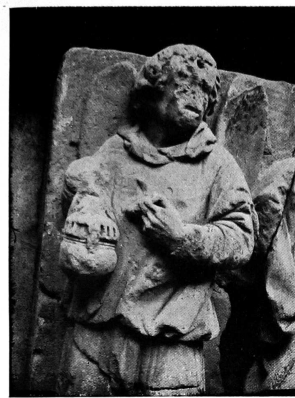
Abb. 160

Metz: Dom, Liebfrauenportal. Bogenfeld vor der Erneuerung. (Aus: Schmitt 1929, Tafel III.)

Das heutige Westportal ist zu überwiegenden Teilen eine neugotische Rekonstruktion der Jahre 1880-85. Vom ursprünglichen Portal der Liebfrauenkirche waren bei Entfernung der barocken Anbauten Blondels in den 1870er Jahren „die Reliefs im Tympanon des Portals und in den Schildbogenfeldern der Vorhalle (..) mehr oder minder beschädigt“ freigelegt worden, welche der damalige Dombaumeister Paul Tornow bei einer rekonstruierenden Wiederherstellung zu einem „erheblichen Teil“ „ergänzt und größtenteils auch überarbeitet, wieder verwendet(e)“. ¹²³¹ Schmitt begründete anhand alter Photographien, die den Zustand des Liebfrauenportals nach seiner Freilegung in den 1870er Jahren und vor seiner Rekonstruktion in den 1880er Jahren zeigen, die Eingrenzung seiner stilkritischen Untersuchung auf die beiden Türsturzreliefs des Portals, weil hier die „verhältnismäßig wenig restaurierte linke Hälfte des unteren Streifens sowie die Erhaltung der ausgewechselten Originalstücke der rechten Hälfte des unteren Streifens eher eine stilkritische Untersuchung als alle übrigen Teile des Portals“ erlaubten. ¹²³²

1231 Schmitt 1929, S. 92f.

1232 Schmitt 1929, S. 94.



a



b



c



d

Abb. 161 a-d

Metz: Dom, Liebfrauenportal: Rechte Apostelreihe. „Die hier abgebildeten Skulpturen befinden sich im Hofe des Metzger Dombauamtes.“ (Aus: Schmitt 1929, Tafel IX a-d.)

Das Thema des Tympanons erschloss sich nach Schmitt durch einen Bericht der *Legenda aurea*. Während im oberen Register im Scheitel des Tympanons die Marienkrönung dargestellt sei, zeige das mittlere Register Maria auf dem Sterbelager vor Christus, dazu zwei herbeifliegende Engel und je ein Apostel am Kopf- und Fußende des Bettes sowie vier weitere Engel stehend zu beiden Seiten, das untere Türsturzrelief aber die in der *Legenda aurea* geschilderte Situation des Herbeieilens der Apostel in je zwei Fünfergruppen im linken und rechten Türsturzstreifen, die von zwei Engeln mit Rauchfass und Weihwassergefäß in Empfang genommen würden.¹²³³

¹²³³ „Während sonst nämlich Maria regelmäßig umgeben von Christus und sämtlichen Aposteln gezeigt wird, ist hier die Ankunft der aus aller Welt zum Sterbelager der Jungfrau herbeieilenden Apostel und ihr Empfang durch zwei Engel dargestellt, die sie auf das bevorstehende Hinscheiden der Mutter Gottes vorbereiten oder — wohl richtiger, da ja Christus die Seele bereits in Händen hält, — ihnen von dem bereits eingetretenen Tod Nachricht geben. Zwei der Apostel, die beiden im Mittelstreifen dargestellten, sind bereits an das Sterbelager herangetreten, die zehn übrigen streben ihm zu.“ (Schmitt 1929, S. 96.)

Das rechte Türsturzrelief

Bei der Rekonstruktion des Portals 1880-85 blieb nur der von Panofsky 1924 veröffentlichte *linke* Teil des Türsturzes in situ erhalten. Den *rechten* Türsturzbalken entfernte der deutsche Dombaumeister Paul Tornow und ersetzte die Reliefs „durch eine kümmerliche Kopie und warf die Originalstücke buchstäblich auf die Straße. Jahre lang standen sie, den Unbilden der Witterung und der Zerstörung durch Menschenhand ausgesetzt, außen am Chor der Kathedrale,“ bis sie ins Dombauamt verbracht und dort im Garten abgestellt wurden, wo sie Josef Ernst-Weis 1925 „unter freiem Himmel, der Köpfe bis auf den des Engels beraubt“ auffand.¹²³⁴

1234 Schmitt 1929, S. 102.

Otto Schmitt beklagt vor allem den Verlust der Köpfe der beiden vorderen Apostel des rechten Türsturzreliefs, die unmittelbar neben dem Engel mit dem Rauchfass auf diesen zuschreiten - „Auf der alten Photographie (Taf.III) sind noch zwei Apostelköpfe sichtbar, in dem vordersten glaube ich den Petrus-Typ zu erkennen. Der Verlust ist außerordentlich schmerzlich, da die beiden Köpfe für die zeitliche Fixierung des Reliefs von großer Bedeutung wären“. (Ebd.)

Doch ist es nach der von Schmitt Tafel III publizierten Photographie zu urteilen eher unwahrscheinlich, dass die verlorenen Köpfe original gewesen sind.

Die verlorenen Köpfe wirken viel eher wie ein erster probeweiser Rekonstruktionsversuch, der dann fallen gelassen worden wäre, wofür zunächst der Sachverhalt ihrer vorzüglichen Erhaltung spricht, der sich an der auch in der Photographie erkennbaren feinen Ausführung der Kopf- und Barthaare, am zweiten Apostel an den seitlich abstehenden Lockenhaaren (wie locker und gefönt wirkt seine Haartracht!) und daran erkennen lässt, wie dieser zweite Kopf unbeschädigt die obere Versetzungskante des Blocks überragt, während der hinter ihm schreitende Apostel an der Bruchkante desselben Blocks wie enthauptet erscheint.

Stilistisch - und auch das scheint mir selbst auf der Photographie erkennbar zu sein - differieren die verlorenen Köpfe aufs Stärkste mit dem beschädigten erhaltenen *Breitkopf* des empfangenden Engels durch ihre viel feineren Gesichtszüge und unter sich verschieden nuancierten Kopftypen mit dem spitz zulaufenden Kinn des ersten und dem Schmalgesicht des zweiten Apostels. Ihre vergleichsweise schmächtigen Gesichter - vor allem des zweiten Apostels - passen nicht zu der darunter gezeigten großzügig-kraftvollen Faltengebung plastisch modellierter Gewänder, denen sie wie aufgesetzt wirken. Vor allem aber scheinen sie viel zu gut erhalten zu sein - der zweite Apostel wirkt wie eine neuzeitliche Kopie der Neuweiler Petrusfigur (siehe Schmitt 1929, Tafel VII, linker Apostel) -, um als Originale des Bildhauers des rechten Türsturzreliefs gelten zu können.

Es ist deshalb viel wahrscheinlicher, dass bei der Abnahme der Platten des rechten Türsturzreliefs in den 1880er Jahren und ihrer provisorischen Aufstellung am Außenchor der Metzger Kathedrale die nicht originalen Köpfe abgenommen oder - da sie leicht zu entfernen waren - gestohlen worden sind, so dass sich - trotz ihrer Verwahrlosung am Außenchor der Kathedrale und im Garten des Dombauamtes - die 1870 bei Freilegung des Portals vorhandenen *originalen* Teile bis heute erhalten haben können.

Dieses *rechte* Türsturzrelief unterschied sich nun nach Schmitt „stilistisch auf stärkste“ vom *linken*. Beide seien „von zwei verschieden begabten und (formal und menschlich) anders empfindenden Künstlern geschaffen“ worden.¹²³⁵

Gegenüber dem von Otto Schmitt dem *Neuweiler Meister* zugeschriebenen *linken* Türsturzrelief, dessen in Profilansicht gegebene Gestalten sich durch „Gemessenheit der Bewegungen, die Gleichartigkeit der Haltung, die Uniformität der steil gerillten Kleider, die sparsame Differenzierung der lederdicken Mäntel“ und „die auf kurzen Hälsen gleichmäßig hoch gerichteten Rübezahlköpfe“ auszeichneten,¹²³⁶ ließ das *rechte* Türsturzrelief nach Otto Schmitt „künstlerisch und seelisch ein viel reicheres Leben erkennen. Alle Uniformität in Haltung und Drapierung ist hier vermieden“,¹²³⁷ „eine herrliche Kontrastierung der Gewänder und eine Intensität der plastischen Auflockerung“, die in den gegensätzlichen Engeln der beiden Türsturzhälften besonders prägnant zur Erscheinung komme. Während der linke Engel mit dem Weihwassergerät „eine sackartig schwere, bewegungsträge Figur mit rundem Kopf auf kurzem Hals“ abgebe, dessen „fast faltenlose, den Körper wie eine Glocke verhüllende Dalmatika“ „schwer und breit um die Schultern“ hänge, sei der rechte Engel „kontrapostisch bewegt“, und auf seinem mit einem „albenartigen Rock“ bekleideten Körper erscheine „ein auch in seiner Zerstörung noch ungemein mächtig und lebendig wirkender Kopf“,¹²³⁸ was

1235 Schmitt 1929, S. 97.

1236 Schmitt 1929, S. 97f.

„(...) diese Platte ist von allen Portalreliefs, wie die alte Photographie zeigt, am besten erhalten gewesen. Ergänzt sind nur die rechte Hand des ersten Apostels von links und der Stab in seiner Linken (aber nicht die Hand), der Kopf des vierten Apostels und die Hände und Attribute des Engels. Kleine Einzelheiten sind nachgearbeitet, aber eine vollständige Überarbeitung des Reliefs hat allem Anschein nach nicht stattgefunden. Jedenfalls ist sie nicht tief in die Materie gedrungen.“ (Ebd.)

1237 „Die beiden Figuren ganz rechts scheinen im Eifer einer Unterhaltung und der Dringlichkeit ihres Weges im Augenblick ganz vergessend stehen geblieben zu sein und bieten sich dem Blick, prachtvoll gestikulierend, in reiner Frontalität, eine Gruppe von wunderbarer Verspanntheit, zu der die Kunstgeschichte nur eine Parallele kennt. Der nächste (mittlere) schreitet in temperamentvollem Gang nach links, die linke Schulter so stark nach vorn herumreißend, daß man sich die Figur am liebsten mit rückwärts gewandtem Kopf, den säumigen Hintermännern zurufend und mit erhobener Hand winkend, rekonstruieren möchte [1) *Tornows Kopie läßt den Kopf, wenig überzeugend, nach vorn schauen.*]. Die beiden Vorderen gehen in eiligem Schritt auf den Engel zu, der sie mit zurückgewandtem Blick, aber schon vorwärts gedrehtem Oberkörper empfängt, gerade als habe er die Apostel in Ungeduld erwartet, um sie nun sofort an das Sterbebett der Jungfrau zu führen.“ (Schmitt 1929, S. 100f. u. n.1.)

1238 Schmitt 1929, S. 101.

Schmitt am Ende nicht zögern ließ, das *rechte* Metzser Türsturzrelief als eigenhändiges Werk des *Naumburger Meisters* anzusprechen.¹²³⁹

Eine Entwicklungsreihe der Naumburger Skulptur

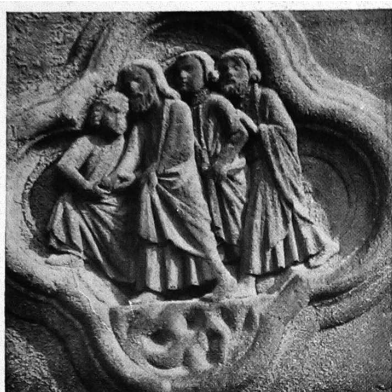
Zur Bekräftigung seiner Zuschreibung des *rechten* Metzser Reliefs an den *Naumburger Meister* verwies Schmitt auf die enge Verwandtschaft in Gewandbildung, Statuarik und Körperlichkeit, die sich zwischen der mittleren Apostelfigur dieses Reliefs und der Skulptur des Naumburger Hauptmeisters aufzeigen ließe, den Schmitt, einer fest verankerten Tradition der Naumburg-Forschung folgend, mit dem Bildhauer des *Ekkehard*, der *Uta* und der *Gepa* im Naumburger Stifterchor identifizierte.¹²⁴⁰ Am Stil dieser Figuren orientierte Schmitt seine Vorstellung von einer Entwicklung des *Naumburger Meisters*, dessen Werk er von seinen Anfängen in Nordfrankreich bis zum Spätwerk in Naumburg nachzuzeichnen versuchte, wobei er - zunächst unter Vorbehalten - die von Giesau vorgeschlagene Identifizierung eines Vierpassreliefs mit der *Flucht aus Ninive* an der Kathedrale von Amiens als *Jugendwerk* des Naumburger Meisters aufgriff und auf Übereinstimmungen hinwies, die sich aus der „Gegenüberstellung des älteren bärtigen Mannes in der Amiensers *Flucht aus Ninive*“ - dem angenommenen *Jugendwerk* des Meisters - „mit dem tuschelnden Juden rechts in der *Judas*szene des Naumburger Lettners“ - dem angenommenen *Spätwerk* des Meisters - ergeben würden.¹²⁴¹

1239 „Auch die anderen Fragmente scheinen unsere Auffassung zu bestätigen, daß das Metzser Relief ein *eigenhändiges Werk* des *Naumburger Meisters* (...) ist.“ (Schmitt 1929, S. 104; *Herv.*, G.S.)

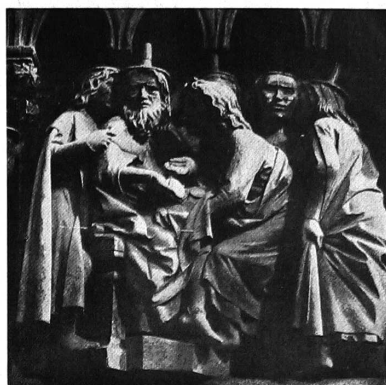
1240 „Nur mit dem Naumburger ‚Hauptmeister‘ läßt sich die prachtvolle Körperlichkeit unseres Apostels, der wunderbare Reichtum des Gewandes, die gleichzeitig liebevoll der Oberfläche nachgehende und doch auch wieder großzügig abkürzende Behandlung der Falten vergleichen. So differenziert wie bei *Ekkehard*, *Uta*, *Gepa* ist die Gewandmasse freilich in Metz nicht — noch nicht — und auch die stoffliche Charakteristik bleibt hinter Naumburg zurück. Das Metzser Relief ist älter als die 1249/50 begonnenen *Stifterfiguren*, und erst recht älter als der *Naumburger Lettner*, in dem der Verfasser das *Spätwerk* des *Naumburger Meisters* sieht.“ (Schmitt 1929, S. 103f.; *Herv.*, G.S. und Tafel IX c.)

Zur *Tradition* einer Bestimmung der Figuren des *Ekkehard*, der *Uta* und *Gepa* als ‚*eigenhändige*‘ Werke des *Naumburger Meisters* vgl. etwa die Behandlung dieser Figuren bei Lübke (1890, S. 246); dazu auch Kap. I. 3 (*Fortschritt zu größerer Naturwahrheit*) und Zitat zu Fußnote 52.

1241 „Auch wenn man, wie der Verfasser, noch nicht alle Bedenken gegen die von Giesau angenommene Eigenhändigkeit der Amiensers Reliefs (und erst recht gegen die viel weitergehenden Gegenüberstellungen Panofskys [2] *Repertorium für Kunstwissenschaft* 47, 1926 S. 57 ff.] überwunden hat, auch wenn man überzeugt ist, daß die Plastik der Kathedrale von Amiens nicht die einzige, ja nicht einmal die wesentliche ‚Quelle‘ der Kunst des Naumburges ist, wird man Giesaus Hinweisen eine außerordentliche Bedeutung zugestehen müssen. Ohne Zweifel besteht ein enger Zusammenhang, und vielleicht wird es uns



Amiens: Kathedrale
Flucht aus Ninive



Naumburg: Dom, Lettner
Judas empfängt die Silberlinge



Mainz: Domkreuzgang
Relief vom Westlettner (Ausschnitt)



Naumburg: Dom, Westchor
Gräfin Gerburg

Abb. 162 a-d

Amiens: Kathedrale, Flucht aus Ninive / Naumburg: Dom, Lettner, Judas empfängt die Silberlinge / Mainz: Domkreuzgang, Relief vom Westlettner (Ausschnitt) / Naumburg: Dom, Westchor, Gräfin Gerburg. (Aus: Schmitt 1929, Tafel X.)

möglich sein, durch einige unten mitgeteilte Beobachtungen diesen Zusammenhang noch zu erhärten. Unter allen Umständen bleibt es verlockend, die Amiensier Vierpässe mit den Naumburger Lettner-Reliefs zu vergleichen; und am fruchtbarsten erscheint immer wieder Giesaus *Gegenüberstellung des älteren bärtigen Mannes in der Amiensier Flucht aus Niniveh mit dem tuschelnden Juden rechts in der Judasszene des Naumburger Lettners.*“ (Schmitt 1929, S. 102 u. n.1+2 sowie Tafel Xa und b; *Herr., G.S.*).

Das durch Giesau herausgestellte *Motiv der Raffung des Mantels*¹²⁴² diente Schmitt als Bindeglied, an dem er Zusammenhänge zwischen dem Vierpassrelief in Amiens, der mittleren Figur des Metzger Reliefs, dem *König unter den Seligen* des Weltgerichtsfragments in Mainz, der Figur der *Gerburg* im Naumburger Stifterchor und dem tuschelnden Juden am Naumburger Westlettner aufzuzeigen versuchte (und abbildete), wobei er betonte, dass die stilistischen Unterschiede all dieser Figuren im Vergleich zur „plastischen Wucht der Gestaltung“, wie sie das Werk des Naumburger *Hauptmeisters*, etwa bei der Figur der Uta, auszeichne, nicht nur unterschiedlichen Stadien in der Entwicklung ein und desselben Bildhauers, sondern auch Werkstattverhältnissen geschuldet seien.¹²⁴³

1242 Vgl. Giesau 1925, S. 204.

1243 „Sucht man nach Bindegliedern zwischen den — auch nach Giesau — zeitlich weit auseinander liegenden Stücken, so bieten sich als solche durch das Motiv des um die Hüften gestrafften Mantels der *König in der Reihe der Seeligen des Mainzer Westlettners* und die *Naumburger Gerburg* (Tafel Xc und d). Keine von den vier genannten Figuren entspricht aber völlig dem Idealbild vom Stil des Naumburger Meisters, das für uns nun einmal untrennbar mit den Statuen von *Ekkehart, Uta und Gepa* im Naumburger Westchor verbunden ist. Selbst die prächtige Gerburg genügt nicht ganz dem, was wir vom Naumburger Hauptmeister [1] *Wir nennen ihn so, ohne doch zu wissen, ob er innerhalb der Naumburger Werkstatt wirklich der leitende Meister war. Für diese Stellung waren vielleicht ganz andere als rein künstlerische Qualitäten ausschlaggebend.* — dem Naumburger Meister — selbst erwarten. Es fehlt, um bei dem erwähnten Motiv zu bleiben, dem Mantel der Gerburg die Größe und die *plastische Wucht der Gestaltung*, die das ja wohl vergleichbare Motiv bei Uta (Taf. XIb) erfüllt. *Amiens* vollends erscheint weich, Mainz leer gegenüber solcher Schönheit.“ (Schmitt 1929, S. 102f. u. n.1; *Herv.*, G.S.)

Während Schmitt den Stil und die Handschrift des Naumburger *Hauptmeisters* vor allem in der mittleren Apostelfigur des rechten Metzger Türsturzreliefs in einem frühen Stadium der Entwicklung dieses Meisters vergegenständlicht sieht, diskutiert er noch an weiteren Figuren (hypothetische) Beziehungen zwischen dem Skulpturfragment in Metz und den Stifterstatuen in Naumburg.

So erinnert ihn der - wegen starker Beschädigungen besonders schwierig zu beurteilende - vierte Apostel des Metzger Reliefs (Tafel IXd, links) im „Wurf des Mantels“ einerseits „an gewisse Königsstatuen in Reims“ andererseits in Naumburg an die Figur des Wilhelm von Kamburg, wobei er freilich eine ‚gründliche Um- und Durchbildung‘ annimmt, so dass „nur eine sehr allgemeine Ähnlichkeit verbleibt“. Den Wilhelm von Kamburg hält Schmitt - ähnlich wie Panofsky, Jantzen und Pinder (cum grano salis) - für „das Werk eines vermutlich etwas jüngeren Zeitgenossen des Hauptmeisters“, der „in den schlanken Proportionen und der Bewegung (..) entwicklungsgeschichtlich über diesen hinaus(geht).“ (Schmitt 1929, S. 105f. u. n.1.)

Im letzten Metzger Apostel sieht Schmitt im Motiv des Mantelraffens vor dem Körper wiederum Zusammenhänge sowohl zur Reimser Skulptur als auch zur Naumburger *Reglindis*, und verfolgt in diesem Fall das Motiv noch weiter bis zu seiner Rückbildung und Verkümmern am *Grabmal des Grafen von Gleichen* im Erfurter Dom:

„Der letzte Metzger Apostel hält beide Mantelhälften mit einer Hand vor dem Leib zusammen. Als Vorstufe könnte ich mir, obwohl gerade das Hauptmotiv nicht wiederkehrt, den *Reimser ‚Pippin‘* denken [2] *P. Vitry, La cathédrale de Reims II, Tafel 58 und 63 links.*]. In

In Schmitts Vorstellung von der Entwicklung des *Naumburger Meisters* spielten die Metzger und Mainzer Skulpturen zunächst eine ähnliche Rolle: die einer Mittelstellung zwischen den frühen Jugendwerken des *Meisters* in Amiens und seinen reifen und späten Werken in Naumburg und stritten in dieser Hinsicht sozusagen um den Vorrang.¹²⁴⁴

Zur Entscheidung des Verhältnisses Metz/Mainz trug Schmitt verschiedene Argumente vor, die für einen zeitlichen Vorrang der Metzger vor den Mainzer Arbeiten sprechen würden. Schmitt akzeptierte die Vorstellung Giesaus und anderer Forscher von einem *Wanderweg* des Naumburger Meisters mit einer ersten Tätigkeit an der Kathedralbauhütte in Amiens. Der *Rückweg* des Bildhauers *aus Frankreich* lege - wie ein Blick auf die Landkarte zeige - die Stationen Reims (vielleicht Chartres)

Naumburg wird die Drapierung des Metzger Apostels bei Reglindis wiederholt (*Tafel XIa*), zugleich aber bei dieser nicht vom Hauptmeister stammenden Figur plastisch zurückgebildet; völlig verkümmert kommt es schließlich im *Grabmal des Grafen von Gleichen* in Erfurt vor (*Tafel XIc*) [3] *Daß sich in Frankreich eine ähnliche Rückbildung vollzieht, mag eine Figur wie die bei P. Vitry, La cathédrale de Reims II, Tafel 103 ganz rechts abgebildete zeigen.*] (Schmitt 1929, S. 106 u. n.2/3; *Herv.*, G.S.)

1244 Zum zeitlichen Verhältnis der *Bauprojekte* in Metz und Mainz führt Schmitt aus, dass eine ganz neue Forschung von Josef Ernst-Weis die bislang als Lehrmeinung geltende Datierung der Metzger Liebfrauenkirche in die Mitte des 13. Jahrhunderts umstoßen würde und eine - für Schmitt stilgeschichtlich schon immer plausible - Vordatierung der Metzger Fragmente in die 1230er Jahre wahrscheinlich mache, wodurch sich das bisher angenommene Verhältnis Mainz - Metz umkehre und die Arbeiten am Mainzer Westlettner *nach* den Metzger Apostelreliefs entstanden zu denken seien:

„Zunächst — und auch noch in meinem Frankfurter Vortrag — hatte ich geglaubt, die Metzger Reliefs auf Grund der Baugeschichte des Domes [1] *Ich führe hier die wichtigste Literatur an: F. X. Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen III, 1889. G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler IV, 2. Aufl. Berlin 1926. S. 425 ff. Congrès archéologique de France 83, 1920 (Paris 1922) S. 5 ff. Josef Ernst-Weis, Der Theoderich-Bau des Metzger Domes und sein Umbau im 13. Jh. Elsaß-Lothringisches-Jahrbuch 6, 1927, S. 149.*] — wie sie Dehio und Josef Ernst-Weis darstellen — möglichst nahe an die Jahrhundertmitte heranrücken, also in die vierziger Jahre und damit nach Mainz datieren zu sollen. Nach Dehio ist nämlich die Kirche *N.D. la Ronde*, also der Westteil der Kathedrale, zu dem das Liebfrauenportal gehört, erst unter Bischof Jakob von Lothringen (1239—1260) und zwar ca. 1250—60 errichtet. Josef Ernst-Weis glaubte bis vor kurzem den Baubeginn der *N.D. la Ronde* „nicht vor 1246“ fixieren zu können. Neuere Beobachtungen, über die er mir brieflich zu berichten die Güte hatte, brachten ihn jedoch zur Überzeugung, daß die Kirche *N.D. la Ronde* nicht unbeträchtlich früher begonnen ist. Damit fällt ein Hauptgrund, der mich zur Datierung der Metzger Reliefs in die späten vierziger Jahre geführt hatte, fort, und es scheint von Seiten der Baugeschichte des Metzger Domes nichts mehr im Wege, die Fragmente in die dreißiger Jahre und zwar vor dem Mainzer Westlettner zu setzen. Dafür sprechen denn auch mancherlei Gründe allgemeiner und stilgeschichtlicher Art, die ich im folgenden andeute, nicht ohne auch Gegenargumente anzuführen.“ (Schmitt 1929, S. 106f.)

über Metz nach Mainz nahe, wenngleich „ein größerer Auftrag den Meister wohl auch zu einem teilweisen Rückweg veranlasst“ haben könnte.¹²⁴⁵

Die Chronologie Metz - Mainz könne ferner durch die Annahme einer ersten noch untergeordneten Stellung des Bildhauers an der Metzger Bauhütte plausibel gemacht werden, denn in Metz habe er - schließe man nach den erhaltenen Fragmenten - nur den rechten Türsturzbalken gemeißelt, während er in Mainz - nunmehr in der Stellung eines Werkstattleiters - den ganzen Auftrag ausgeführt habe, was für einen *Aufstieg* des Bildhauers und damit für eine Sukzession Metz - Mainz spreche.¹²⁴⁶

Wichtiger aber waren für Otto Schmitt *stilistische* Gründe für die von ihm angenommene Abfolge der Bildhauerarbeiten in Amiens, Metz, Mainz und Naumburg, wobei er auf eine von der Forschung bereits mehrfach herausgearbeitete Analyse zum *Reliefstil* des *Naumburger Meisters* am Mainzer und Naumburger Westlettner hinwies.¹²⁴⁷ Diese Analyse führe zum Ergebnis, dass das Metzger Türsturzrelief vor den Reliefs des Mainzer Westlettners entstanden sein müsse, da das Metzger Relief *noch einschichtig* sei „im Gegensatz zu den in Mainz scharf von einander getrennten *zwei Schichten*“, während beide Reliefs wiederum früher sein müssten als das „*vielschichtige* Relief mit starker Beschränkung und Verzahnung aller Schichten am Naumburger Lettner“. ¹²⁴⁸ Mit dieser Beobachtung stimme überein, dass „die Metzger Apostel noch nicht in dem Maße statuenmäßig gerundet sind wie die Seeligen und Verdammten des Mainzer Lettners“, sondern „noch flächenhafter empfunden“ wirkten, und „daß ihre Füße meist in einer Ebene stehen“ und „nicht räumlich hintereinander gesetzt sind wie in Mainz“, so dass auch dieser stilistische Befund für eine Abfolge Metz - Mainz spreche.¹²⁴⁹

1245 Schmitt 1929, S. 107.

1246 Auch wenn der nur rudimentäre Erhaltungszustand der Metzger Fragmente die Aussagekraft des Arguments wiederum relativiere - bleibe es immerhin „auffallend, daß unser Meister in Metz nicht wenigstens die ganze untere Szene des Marientodes, d. h. die Ankunft der Apostel, sich selbst vorbehalten haben soll, sondern daß die eine Hälfte einem anderen Meister übertragen wurde.“ (Schmitt 1929, S. 108.)

1247 Vgl. u.a. die Analysen zum Reliefstil im Vergleich Mainz/Naumburg bei Panofsky (1924, S. 150; zitiert in Fußnote 843) und - unter Einbeziehung des Amiensers Reliefs - bei Giesau (1925, S. 204; siehe dazu Fußnote 1028).

1248 Ebd.

1249 Schmitt 1929, S. 109.

In einem Nachtrag nimmt Schmitt die zuvor unter Hinweis auf Äußerungen Panofskys vorgebrachten Zweifel an der Eigenhändigkeit der Mainzer Westlettnerreliefs zurück und nimmt die Arbeiten in Metz und Mainz gleichermaßen als „*eigenhändige Werke des Naumburger Hauptmeisters*“ in Anspruch:

„Wenn die Mainzer Reliefs ‚noch nicht‘ so stark plastisch aufgelockert erscheinen wie die Metzger, so mag das zum Teil an dem störenden Anstrich der ersteren liegen. Den



Abb. 163
 Neuweiler im Elsaß: St. Peter und Paul,
 Nordportal.
 (Aus: Schmitt 1929, Tafel VI)

Schließlich könne auch der Vergleich zum *Jugendwerk* in Amiens diese relative Abfolge der Bildhauerarbeiten stützen, insofern die Metzger Figuren „sich, teilweise wenigstens, leichter und enger mit den französischen Eindrücken des Meisters verknüpfen“ ließen „als die Mainzer (und Naumburger) Skulpturen“.¹²⁵⁰

Der Neuweiler und der Naumburger Meister in Mainz

Nach Otto Schmitts Analyse hatte der *Naumburger Meister* in den 1230er Jahren am Portal der Liebfrauenkirche in Metz das heute im Dommuseum aufbewahrte *rechte* der beiden Türsturzreliefs gemeißelt, dessen *linkes*, noch heute *in situ* befindliches und 1924 durch Erwin Panofsky veröffentlichtes Relief Schmitt einem Meister zuwies, den er nach seinem Hauptwerk in Neuweiler im Elsass den *Neuweiler Meister* nannte, woran Schmitt noch die Frage knüpfte, ob sich die Wege beider Meister nach ihrer gemeinsamen Tätigkeit in Metz „ein für alle Mal getrennt“ oder ob sie auch später noch zusammengearbeitet hätten.

Während Schmitt glaubte, „mit Sicherheit (..) sagen zu können, daß der Meister von Neuweiler nicht zu den Künstlern gehört (habe), die später im Naumburger

Metzger Fragmenten gibt der nackt zu Tage liegende Stein und die teilweise Verwitterung der Oberfläche eine stoffliche Wirkung, die man in Mainz, vielleicht nur infolge des Zustandes der Oberfläche vermißt. Es wäre aber auch noch im Anschluß an die erwähnten Bemerkungen Panofskys zu untersuchen, inwieweit die Seeligen und Verdammten des Mainzer Westlettners eigenhändige Werke des Naumburger Meisters sind. Die wunderbare Frische und Schärfe der Modellierung in Metz kann ich nicht bei allen Mainzer Figuren finden, obwohl sonst ihr ganzer Habitus dem Naumburger Meister außerordentlich nahe steht [1] *Nachtrag nach Abschluß des Manuskriptes: Eine Nachprüfung der Mainzer Lettnerreliefs an Ort und Stelle hat mich zur Überzeugung gebracht, daß sie in allem Wesentlichen eigenhändige Werke des Naumburger Hauptmeisters sind.*]“ (Schmitt 1929, S. 109; Herv., G.S.)

1250 Ebd.

Schmitt verweist zum Beleg für eine engere Verknüpfung der Metzger Arbeiten mit Frankreich auch auf die beiden nur in einer alten Photographie überlieferten verlorenen Apostelköpfe, die ihm, „soweit die alte Aufnahme (Tafel III) ein Urteil gestattet, französischen Typen noch näher zu stehen, näher jedenfalls als die Köpfe des Jüngsten Gerichts in Mainz.“ (Ebd., n.2.) - Vgl. hierzu die w.o. (Fußnote 1234) vorgetragenen Beobachtungen und Argumente, welche *gegen* Annahme *originaler Köpfe* der beiden photographisch scheinbar vollständig überlieferten Apostelfiguren sprechen.



Abb. 164 a-c

Main: Dom, Konsolentruer vom Ostlettner - Atlant vom Ostlettner - Kopf mit der Binde. „Die hier abgebildeten Skulpturen befinden sich im Mainzer Dommuseum.“ (Aus: Schmitt 1929, Tafel XII.)

Westchor arbeiteten“, hielt er es umgekehrt für „sehr wahrscheinlich“, dass der *Neuweiler Meister* dem *Naumburger Meister* nach Mainz gefolgt sei und beide dort gleichzeitig die beiden Lettner - der *Neuweiler Meister* den Ost-, der *Naumburger Meister* den Westlettner gearbeitet hätten.

Schmitt führte als Beleg für die Arbeit des *Neuweiler Meisters* den *Atlant vom Ostchor* an, der „in seiner wuchtigen Gestalt und in der undurchdringlich dicken, nur oberflächlich modellierten Gewandung an die linke Apostelreihe des Metzser Liebfrauenportals und damit an den Meister von Neuweiler erinnert“, und fügte hinzu, dass auch eine von Rudolf Kautzsch als *Konsolentruer vom Ostlettner* veröffentlichte kleine Königsfigur, welche „den feisten Kopf und kurzen Hals des Engels mit dem Weihwassergefäß in Metz und wiederum auch das lederdicke Gewand“ habe, demselben Meister zugeschrieben werden könne, so dass eine Fortsetzung der Zusammenarbeit des *Neuweiler* und des *Naumburger Meisters* an den beiden Lettnerprojekten des Mainzer Doms durch konkrete Arbeiten belegt sei.

Dem *Naumburger Meister* selbst aber schrieb Otto Schmitt neben den Reliefs des Westlettners noch ein Fragment im Mainzer Dom zu, das seit seiner Veröffentli-

chung als Bruchstück vom verlorenen Ostlettner galt: „Den prachtvollen Kopf mit der Binde halte ich für ein eigenhändiges Werk des Naumburger Meisters; ich glaube, daß er auch vom Westlettner stammt.“¹²⁵¹

2. Wolfgang Medding (1930)¹²⁵²

Forschungen zu Amiens

Dass die Dissertation Wolfgang Meddings zu den *Westportalen der Kathedrale von Amiens*, die der Autor 1930 mit einem großen Abbildungsteil herausbrachte, unter die Rubrik ‚Naumburg-Forschung‘ fällt, war zunächst nur einigen anderen kurz zuvor erschienenen Publikationen zur Skulptur an der Amienser Kathedrale geschuldet. Denn vorausgegangen waren Hermann Giesaus Abhandlung von 1925 zu *Jugendwerken des Naumburger Bildhauers in Amiens*, Erwin Panofskys ergänzende Funde an derselben Kathedrale von 1926 und Otto Schmitts Untersuchung zur Skulptur des *Metzger Liebfrauenportals* von 1929, worin diese Autoren den Naumburger Bildhauer seinen künstlerischen Ausgangspunkt von der Kathedrale in Amiens nehmen ließen, so dass die Skulptur von Amiens zum Zeitpunkt von Meddings Veröffentlichung zu einem Thema der Naumburg-Forschung geworden war. Und doch konnte der Leser von Meddings Buch - sah man vom fehlenden Hinweis im Titel einmal ab - in seiner Abhandlung nicht unbedingt eine Auseinandersetzung mit der Naumburg-Forschung erwarten. Denn der umfangreiche Abbildungsteil enthielt zwar eine vorzügliche Dokumentation des Skulpturenprogramms der Westportale von Amiens sowie des weiteren französischen Umfeldes (Paris, Reims u.a.), jedoch keine einzige Abbildung zu einem Werk, das die Forschung jemals mit dem Namen des *Naumburger Meisters* außerhalb von Amiens in Verbindung gebracht hätte.¹²⁵³

¹²⁵¹ Schmitt 1929, S. 110.

Unter Hinweis auf Werner Noacks Publikationen (*Dritter Bericht (des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft) über die Denkmäler deutscher Kunst*, Berlin 1914 S. 135 ff. und *Zeitschrift für Denkmalpflege* 1, 1926/27, S. 136 ff.) verweist Schmitt noch auf den Lettner in Gelnhausen als ein weiteres Indiz für eine fortgesetzte Zusammenarbeit des *Neuweiler* und *Naumburger Meisters* nach ihrer Tätigkeit am Portal der Metzger Liebfrauenkirche: „Und scheinen sich nicht auch am Lettner von Gelnhausen, der Nachahmung des Mainzer Westlettners, Stilelemente des einen und des anderen Meisters zu vereinigen? (Ebd. u. n.3.)

¹²⁵² Zu Wolfgang Medding, *Die Westportale der Kathedrale von Amiens und ihre Meister, Augsburg 1930*, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Giesau 1936, S. 40, 68 / Reinhardt 1962, S. 192 / Stöwesand 1963, S. 198 / Jahn 1964, S. 13f. / Brush 1993, S. 114 / Möbius H. 1993 (Lex.), S. 112 / und Kurmann 2006, S. 142f., 145, 147.

¹²⁵³ Von den insgesamt 128 Abbildungen entfallen 90 auf die Skulptur der Westfassade der Kathedrale von Amiens mit Ganzaufnahmen der Portale, vielen Groß- und Detailaufnahmen zu den Gewände-, Archivolten- und Konsolfiguren sowie zu den

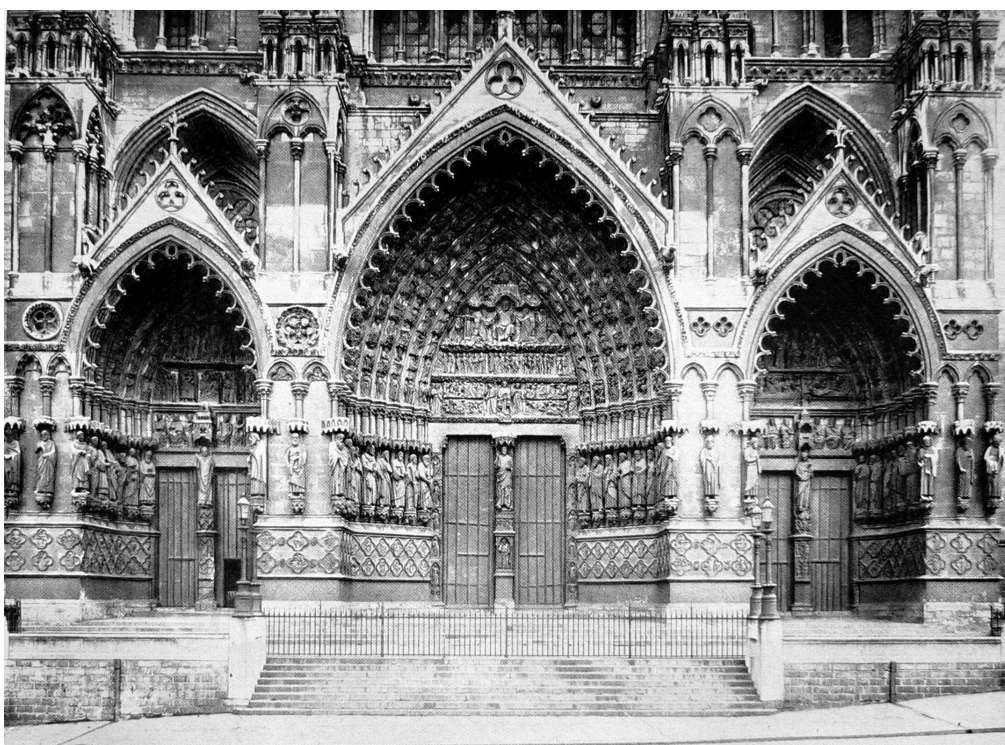


Abb. 165

Amiens. Die Westportale der Kathedrale. (Aus: Medding 1930, Abb. 5)

In Hermann Giesaus sechs Jahre später erschienener Untersuchung zu den Meißner Bildwerken sollte sich dann der Satz finden: „Die Zweimeistertheorie in Naumburg hat vor allem Ulrich [Wolfgang] Medding in seinem Buche über die Amienser Plastik mit unzureichender Begründung zu verfechten versucht,“¹²⁵⁴ woraus im Nachhinein hervorging, dass die Amienser Plastik in Meddings Buch eine durch Giesau nicht näher bezeichnete Rolle für die Händescheidung der Werke des Bildhauers im Naumburger Dom spielte, die Giesau im Ergebnis verwerfen sollte.

Verstand man nach Giesaus Hinweis Meddings Abhandlung als Beitrag zur Erforschung der Amienser Skulptur und gleichzeitig zur Erforschung der französischen Wurzeln der Skulptur des *Naumburger Meisters*, so war man an das Programm erinnert, das Giesau selbst 1914 im *Denkmälerbericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* aufgestellt hatte. Darin hatte Giesau unter Goldschmidts Leitung die Erforschung der Naumburger Skulptur von einer Untersuchung ihrer französischen

Tympanondarstellungen und den Vierpassreliefs der Portalzone. Die übrigen 38 Abbildungen zeigen Beispiele der Portalskulptur in Paris, (Notre-Dame, Sainte-Chapelle, St. Germain-des-Prés, St. Germain l'Auxerrois), Chartres (eine Aufnahme mit einer Archivoltenstatuette vom linken Südportal), Longpont (Westportal der Abteikirche) sowie Reims (Darbringung, Verkündigung u.a. vom Westportal).

¹²⁵⁴ Giesau 1936, S. 40.

Vorbilder abhängig gemacht. Und tatsächlich stellte Medding seiner Untersuchung die Prämisse voraus, dass, „so spontan und gewaltig das Auftreten der ‚gotischen‘ deutschen Monumentalskulptur im frühen XIII. Jahrhundert war, so unvermittelt und unorganisch trat sie wie ein *aufgepfropft* Reis auf einem alten Stamme in Konnex mit älteren romanischen Architekturformen“ hervor,¹²⁵⁵ weshalb sich die Untersuchung dieser Skulptur auf das *Reis*, d.h. die *französischen Vorbilder* konzentrieren müsse. Die unausgesprochene Voraussetzung der Untersuchung Meddings lautete demnach - und sie entsprach im Grunde Goldschmidts Programm im *Denkmälerbericht von 1914* -, dass bei einer gründlichen Erforschung der französischen Skulptur auch eine genauere Erfassung der deutschen Nachbilder gleichsam als Nebenprodukt anfallen müsste.

*Der Amienser Weltgerichtsmeister in
Amiens und Reims*

Bei seiner Analyse der Portalskulpturen in Amiens unterschied Medding die Handschrift verschiedener Bildhauer, deren Werke er nacheinander als Arbeiten a) des *Meisters des Beau Dieu*, b) des *Meisters des Marienportals*, c) des *Meisters der Königin von Saba*, d) des *Meisters der heiligen Ulphe*, e) des *Meisters der Prophetenstatuen*, f) des *Meisters des Firminportals*, g) des *Meisters der schlanken Propheten* und h) des *Meisters des Propheten Hesekiel* abhandelte, bevor sein Interesse *zuletzt* i) auf das Werk des *Meisters des Weltgerichts* im Tympanon des Mittelportals gelenkt wurde, welchen Bildhauer er zu den aufstrebenden *jüngeren* Künstlern der Kathedralbauhütte rechnete. Dieser Meister zeichne sich „durch einen besonders ausgeprägten Naturalismus und

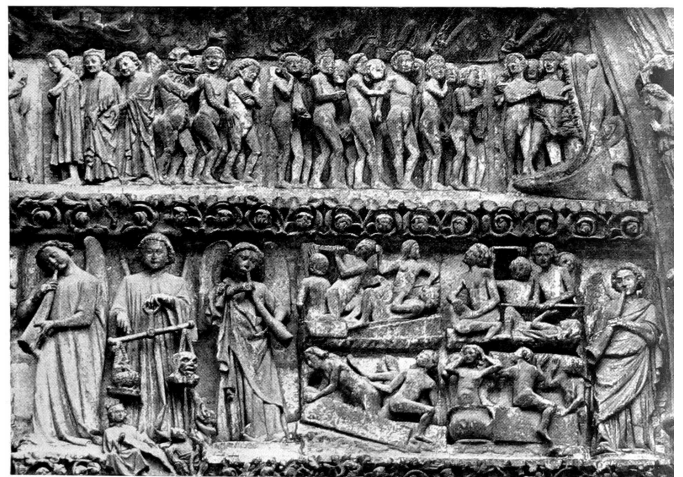


Abb. 166 a/b
Amiens. Weltgerichtsportal, Tympanon, Ausschnitt links u. rechts.
(Aus: Medding 1930, Abb. 8 u. 9)

1255 Medding 1930, S. 10.

stärkste(n) Ausdrucksgehalt“ aus ¹²⁵⁶ und habe nicht nur „das ganze Tympanon des Hauptportals mit der Darstellung des Jüngsten Gerichtes, das Relief der Auferstehung Mariae im Tympanon des Marienportals“ und „eine große Anzahl von Archivoltenstatuetten und Vierpassreliefs“ geschaffen, sondern „wahrscheinlich auch die Statue des heiligen Fuscianus am Firminportal“ gearbeitet. Dieser Künstler - so Medding weiter - sei „in der technischen Gestaltung der Reliefs zu völlig neuen und eigenen Ergebnissen“ gelangt, die „von der Art aller übrigen Meister *absolut verschieden* sind. Er gewinnt die dritte Dimension, wirkt raumschaffend, geht von der Fläche in die Tiefe.“ ¹²⁵⁷

An diesem Meister entdeckte Medding eine Anzahl von Merkmalen und Eigentümlichkeiten, die an ähnliche Beschreibungen der Forschung zur Skulptur des *Naumburger Meisters* erinnerten, so die Charakteristik von dessen *Reliefstil* („Die Figuren werden nun in zwei, ja zuweilen drei Schichten gegeben, verschränken sich vielfach, stoßen aus der hinteren Fläche vor, oder greifen aus der vorderen zurück“), ¹²⁵⁸ zu einzelnen *Bewegungs- und Haltungsmotiven* („Beachtenswert erscheint das Motiv des Hochnehmens des Gewandes und die Art, wie die Hand den Mantel faßt“), ¹²⁵⁹ und zum *Ausdruckswert* der Figuren („Der Ausdruck der Gesichter läßt eine psychische Charakterisierung erkennen“), ¹²⁶⁰ womit Medding erkennbar in

1256 Medding 1930, S. 63.

1257 Ebd.; *Herrn*, G.S.

Es sei vorausgreifend bemerkt, dass es sich nach Wolfgang Medding bei diesem *Oeuvrekatalog* des französischen *Meisters des Amiens'er Weltgerichts* nur um einen *Bruchteil* des *Gesamt-Oeuvres* dieses Meisters handelt, dessen Schaffenskraft - wieder nach Medding - erst in der Torhalle des Domes zu Meissen sein Ende finden sollte.

1258 Ebd. - Vgl. Panofskys (1924, S. 150) Charakterisierung des *Reliefstils* des *Naumburger Meisters* (zitiert in Fußnote 843).

1259 Medding 1930, S. 64. - Vgl. die Rolle, welche das Motiv der *Raffung des Mantels* („*Hochnehmen des Gewandes*“) bei fast allen Autoren spielt, welche sich mit Motiv-Beziehungen im Werk des *Naumburger Meisters* beschäftigen, u.a. Giesau (1925, S. 204), Jantzen (1925, S. 222) und Schmitt (1929, S. 104f.).

1260 Ebd. - Auch die Entdeckung und Darstellung des *psychischen Ausdrucks* bildet geradezu ein *Leitmotiv* der kunstgeschichtlichen Forschung zum *Naumburger Meister*; vgl. u.a. Panofsky (1924, S. 147 (zu den *Naumburger Passionsfiguren*): „die psychische Kraft, die den äußerst derben oder äußerst zarten Körpern innewohnt, (...) erscheint in den Augenblicken höchster Erregung verhalten, und umgekehrt im Zustand tiefster Ruhe bedrohlich (...); S. 150 (zur persönlichen Handschrift des *Naumburger Letztnermeisters*): „Persönlich wie dieser gigantisch aufgewühlte Reliefstil (...) ist vor allem die geistige Auffassung, die (...) stets auf die Schaffung psychologischer Kontraste bedacht ist (...).“; Jantzen (1925, S. 214 (zur *Naumburger Passionsszene* mit der *Auszahlung der Silberlinge*): „Man hört nur das Klirren der Münzen und ringsum ein Tuscheln. Das flüsternde Paar rechts ist in der psychologisch feinen Erfassung der Gebärden eines der glänzendsten Beispiele für die Charakterisierungskunst des Meisters.“); Lill (1925, S. 46 (zur gleichzeitig psychologischen und monumentalen Charakterisierung der *Naumburger Stifterfiguren*):



Abb. 167 a-c
Amiens. Pfeilersockel, Prophetenreliefs. Amos/Obadja/Nahum
(Aus: Medding 1930, Abb. 77-79)

Konkurrenz zu Giesaus Abhandlung von 1925 über *Jugendwerke* des *Naumburger Meisters* in Amiens trat, die sich ganz ähnlicher Charakterisierungen bediente (*Streben nach räumlicher Vertiefung - Methode der Hintereinanderschichtung von Figuren*).

Während Giesau aber seine Untersuchung auf zwei Vierpassreliefs beschränkte (*Flucht aus Ninive* und *Die Männer unterm Feigenbaum*)¹²⁶¹ schrieb Medding fast alle Vierpassreliefs der drei nördlichen Strebepfeiler dem *Meister des Amiens'er Weltgerichts* zu (der hier noch nicht mit dem späteren *Naumburger Bildhauer* identifiziert wurde).

1262

„Eigentlich sollte man glauben, daß so viele psychologische, ja raffinierte Einzelheiten den Monumentaleindruck zerstören würden. Aber das stilistische Gegengewicht dazu bildet die große, geschlossene Form (...).“; und Pinder (1925, S. 48 (zum ‚lyrischen‘ Abschluss des Naumburger Stifterzyklus): „Diese Lyrik ist nur der Ausklang dieser allgemeinen unerhörten Psychologisierung der Statue.“) usw.

1261 Vgl. Giesau 1925, S. 204 und Kap. X. 4 (*Jugendarbeiten des Naumburger Meisters in Amiens*).

1262 „Den Stil dieses Meisters erkennen wir ferner in einer großen Anzahl von Vierpaßreliefs. Gesichtstypen und Gewandbehandlung sind hier die gleichen. Die Relieftchnik verrät wieder ein außerordentlich *starkes Bestreben nach räumlicher Vertiefung*, die der Meister dadurch erreicht, daß er die Figuren trotz des flachen Reliefs *in mehreren Schichten hintereinander* darzustellen weiß oder sie am Rande hinterschneidet, so daß sie durch ihre lebhaftige Schattengebung vollplastisch wirken und wir die Raumschicht, in der sie sich bewegen, deutlich empfinden können. Zu diesen Vierpaßreliefs gehören *fast sämtliche Bilder der Stirnseiten der drei nördlicheren Strebepfeiler* (nicht aber des Südpfeilers). Es sind dies die Darstellungen zu den Propheten Obadja, Jona, Micha, Nahum, [Abb. 78, 72, 76, 79, 84, 83,

Wenn Medding daneben demselben Meister noch die Großstatue des heiligen Fuszianus am Firminportal zurechnete, bediente er sich eines ähnlichen ‚Ausschluss‘-Arguments wie Giesau, womit dieser die beiden Vierpassreliefs als Arbeiten des (für Giesau aus Sachsen stammenden) Bildhauers von seiner *französischen Umgebung* ausgesondert hatte.¹²⁶³

Ähnlich behauptete Medding, dass sich die Statue des *Fuszianus* „mit dem Oeuvre keines der übrigen Meister in Verbindung bringen“ lasse, dagegen mit den bisher behandelten „Statuetten und Reliefs dieses Künstlers gewisse Verwandtschaft“, zeige, wobei Medding mit der Vermutung, dass die Statue des Fuszianus wohl „bei der Konzeption einer um 20 bis 30 Jahre später entstandenen Statue im Chor des Naumburger Domes Pate gestanden hat“, ¹²⁶⁴ einen ersten Hinweis auf Naumburg gab.

Die nächste Station des Bildhauers nach Schaffung eines bereits gewaltigen *Oeuvres* in Amiens wie für vier andere Meister der Amienser Bauhütte war Medding zufolge die Kathedrale von Reims gewesen, wo der Amienser Bildhauer wiederum eine „große Anzahl von Reliefgruppen und kleineren Statuetten“ an den Hochteilen der Portale sowie an den beiden skulptierten Tympana der Außenpfeiler der Westfassade schuf, um dann weiter nach Deutschland zu ziehen.¹²⁶⁵

85/ Habakuk, Zephania, Haggai und Maleachi, wobei zu bemerken ist, daß die den Portalseiten zugekehrten Bilder der an den Ecken stehenden Propheten ihm nicht angehören. Man beachte, wie stark z. B. die Unterscheidungen der Bäume in den unteren Darstellungen des Jona, Micha oder Nahum sind, oder wie durch das Hintereinander der Figuren in der oberen Darstellung des Nahum oder der unteren des Maleachi das Räumliche so stark betont wird. Die gleiche starke Hinterschneidung sehen wir bei den Ranken, die die Reliefs der beiden mittleren Pfeiler verbinden. Ihr prächtiges Blattwerk ist ganz vollplastisch ausgearbeitet und wirkt durch die starke Unterschneidung wie aufgesetzt, ist aber dennoch mit dem hinteren Stein aus einem Block gearbeitet.“ (Medding 1930, S. 65; *Herv.*, G.S.)

¹²⁶³ Vgl. Giesau (1925, S. 203): „(...) man erkennt nach Vergleich mit den anderen Reliefs mit Erstaunen ein jugendlich leidenschaftliches Temperament, das über den Rahmen der gestellten Aufgabe hinausdrängt. Den *Gegensatz des Künstlers zu seiner französischen Umgebung* erweist die Vergleichung mit einem Relief, das ihm nicht gehört und das als charakteristisch gelten kann für den Stil der übrigen Reliefs. (Giesau 1925, S. 203; *Herv.*, G.S.)

¹²⁶⁴ Medding 1930, S. 66.

¹²⁶⁵ „Noch einem fünften Meister der Amienser Werkstätte können wir an den Reimser Westportalen begegnen. Dieser hat zwar keine der großen Gewändestatuen geschaffen, läßt sich aber an einer *großen Anzahl von Reliefgruppen und kleineren Statuetten* nachweisen, die sich an den Hochteilen der Portale befinden. Gerade hier macht sich auch der Einfluß der Amienser Ornamentik geltend. Wir finden ein fortlaufendes Band mit dem Amienser Vierblattmuster, das sich über alle fünf Giebel der drei Portale, der beiden mit skulptierten Tympana geschmückten Außenpfeiler der Fassade und der beiden Giebel über

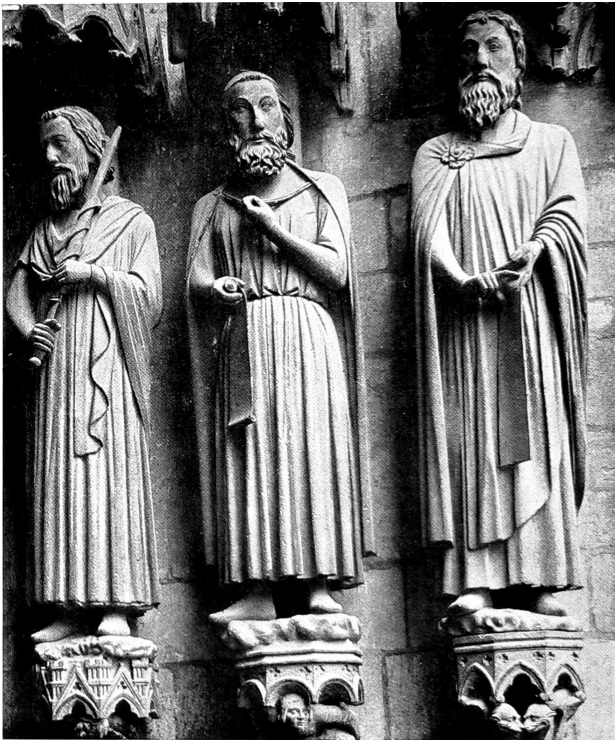


Abb. 168

Amiens. Firminportal, Gewändestatuen rechts:
Hl. Fuscianus, Bekenner Warius, Bekenner Luxor
(Aus: Medding 1930, Abb. 17 rechts)

Der Amiens'er Weltgerichtsmeister in Mainz,
Naumburg und Meißen

Bevor Medding den zukünftigen Weg und die Tätigkeit des von ihm entdeckten *Amiens'er Weltgerichtsmeisters* an seinen weiteren Stationen Mainz, Naumburg und Meißen verfolgte, gab er vor, sich mit der Forschung zur Mainzer und Naumburger Skulptur auseinanderzusetzen und erwähnte namentlich Vöge, Stix, Noack, Panofsky, Jantzen und Pinder, ließ aber deren Untersuchungen völlig unberücksichtigt.¹²⁶⁶ Medding erkannte allein in Hermann Giesaus *Nachweis der persönlichen Hand des Mainz-Naumburger Lettnermeisters* in Amiens am Vierpassrelief mit der *Flucht aus Ninive* eine gleichgerichtete Forschungsbemühung, da auch Giesau die *seelische Sprache* dieser Reliefs an den „Naumburger Bildhauer habe denken lassen“.¹²⁶⁷

den Tympana, die sich daran anschließend an der Nord- und Südseite dieser Pfeiler befinden, hinzieht. Es ist der ‚Meister des Weltgerichts‘ in Amiens, dessen Stil wir hier wiederfinden. Er zeigt sich hauptsächlich in den Tympana, die sich an der Nord- und Südseite der beiden äußeren Strebepfeiler der Fassade (nicht aber an denen der Stirnseiten!) befinden.“ (Medding 1930, S. 113f.; *Herrn*, G.S.)

1266 Vgl. Medding 1930, S. 115f.

Kritisch äußert sich Medding nur zur Darstellung Pinders:

„Wilhelm Pinder weist auf die verschiedensten Vorbilder der Mainz-Naumburger Skulpturengruppe in Chartres, Amiens und Reims hin, die jedoch kaum etwas mit dem Meister selbst zu tun haben [219 W. Pinder (*Der Naumburger Dom und seine Bildwerke*, Berlin 1925), S. 22 ff.]. In Amiens nennt er als verwandte Arbeit die Szene der Leichenprozession im Tympanon über der Vièrge Dorée, doch ist dieses Portal erst zwei Jahrzehnte später entstanden als der Mainzer Lettner 220 [220 *Das Portal wurde erst nach der bis 1258 dauernden Bauunterbrechung ausgeführt.*].“ (Medding 1930, S. 115 u. n.219.)

1267 Medding 1930, S. 115f. - Giesau (1936, S. 40) hat später Meddings Berufung auf seine eigenen Forschungen zurückgewiesen (siehe Zitat zu Fußnote 1254). Ohne weiteren Kommentar erwähnt Medding an dieser Stelle auch die ergänzenden Zuschreibungen Panofskys zum Werk des *Naumburger Meisters*, die natürlich - wie sämtliche Zuschreibungen Giesaus - in Meddings eigenen Zuschreibungen an den *Amiens'er Weltgerichtsmeisters* enthalten sind: „Als weitere Beispiele eigenhändiger Arbeiten des *Naumburger Meisters* in Amiens hat kürzlich Panofsky eine Anzahl Konsolfigürchen angeführt [222 (...) *Rep. f. Kunstw.*, Bd. 47, S. 54 ff.]. (Medding 1930, S. 116, n.222.)

Dagegen wandte sich Medding vehement gegen Noacks Auffassung, „daß es sich bei den Mainzer Arbeiten um zwei verschiedene Meister handelt“, und stellte dagegen die These auf, dass *alle* Skulpturwerke des Mainzer Doms aus dem 13. Jahrhundert, welche die Forschung den beiden verlorenen Lettnern zuwies, dem Oeuvre des *Amiens-er Weltgerichtsmeisters* angehörten. *Beide Skulpturengruppen* (sowohl des Mainzer Ost- als auch des Mainzer Westlettners) würden „den Stil unseres Amiens-Reimser Meisters“ erkennen lassen.¹²⁶⁸ Ohne auf die seit den Hinweisen Vöges 1905 in der Forschung allgemein angenommene Unterscheidung zweier Bildhauer für die Skulptur des Ost- und Westlettners in Mainz überhaupt einzugehen oder ein Wort über die jüngst durch Otto Schmitt vorgeschlagene Zuschreibung der Ostlettnerskulptur an einen *Neuweiler Meister* zu verlieren, behauptete Medding, dass der *Atlant vom Ostchor*, den die Forschung schon bisher auf entsprechende Figuren der Kathedrale von Reims zurückgeführt hatte,¹²⁶⁹ „die individuellen Stilmerkmale unseres Meisters“ (= *Amiens-er Weltgerichtsmeister*, = *Amiens-Reimser Meister*, = *Mainz-Naumburger Lettnermeister*) zeige, der „vermutlich (...) eine solche Tragfigur der Westfassade [in Reims] gearbeitet“ habe, denn „Kopftypus, Augenbildung, die geöffneten Lippen, Haarbehandlung und der Gewandstil zeigen ganz seine Manier.“

1270

1268 Medding 1930, 116. - An Gemeinsamkeiten zwischen der Mainzer Skulptur, bei der Medding zwischen der Skulptur des verlorenen Ost- und Westlettners keinen Unterschied macht, und den Arbeiten des *Amiens-er Weltgerichtsmeisters* (= „unseres Amiens-Reimser Meisters“) führt Medding im Einzelnen Folgendes aus:

„In dem Relief der *Seligen und Verdammten*, das sich heute im Kreuzgang des Domes befindet, erkennen wir die *gleiche Raumlösung* wie in Amiens, indem auch hier die Figuren in *zwei Schichten* hintereinander angeordnet sind. Wir finden *dieselben derbbäuerischen Typen*, die sehr *ausdrucksvollen Gesichter*, die gleiche Gebärden- und Falten- und Faltensprache wie in Amiens und Reims. Aber auch der *Teufelskopf* oder *das wundervoll beseelte Köpfchen mit der Haarbinde* (eine solche Kopfbinde finden wir auch bei den Arbeiten des Meisters in Amiens und in Reims genau so [Abb. 90] gegeben) und mit den tiefen Augenhöhlen hat seine *analoge Formgebung* in Amiens und Reims. Die *Deesis*, heute im Tympanon eines Portals der Ostseite des Domes angebracht, ist eine *Weiterbildung* der gleichen Darstellung des Meisters im *Amiens-er Weltgerichtstympanon*.“ (Medding 1930, S. 116f.)

Unter Berufung auf Rudolf Kautzsch (siehe Kap. XI. 1 (*Zuordnungsversuche für verschiedene Mainzer Fragmente*)) und ohne Erwähnung der wissenschaftlichen Beiträge Werner Noacks von 1925 und 1927 (siehe Kap. XI. 3 (*Rekonstruktion des Grundrisses des Mainzer Westlettners*) (1925) und Kap. XI. 3 (*Funde vom Westlettner des Mainzer Domes*) (1927)) bespricht Medding die nach 1925 entdeckten Fragmente im Mainzer Dom als eine einzige Bestätigung für seine These, dass der *Amiens-er Weltgerichtsmeister* (= *Mainz-Naumburger Lettnermeister*) die Skulptur beider Lettner im Mainzer Dom geschaffen habe. (Vgl. ebd. u. n.225.)

1269 Vgl. Vöge (1905)1958, S. 220, Dehio 1919, I, S. 345 und Panofsky 1924, S. 159.

1270 Medding 1930, S. 117.

Nachdem Medding so die gesamte Skulptur der beiden verlorenen Lettner im Mainzer Dom dem *Amienser Weltgerichtsmeister* (unter wechselndem Namen) zugeschrieben hatte, wandte sich sein Blick nach *Naumburg*, um dort weitere Werke von der Hand dieses Meisters aufzufinden. Medding bemerkte in Naumburg an einigen Passionsreliefs „eine sehr analoge, wenn auch großartigere Formgebung“ zu bestimmten Reimser Archivoltenfiguren. Speziell sah er in einer weiblichen Reimser Figur die „ältere Schwester der Naumburger Gerburg“ und meinte in einem weiteren Kopf aus einer Reimser Archivoltengruppe den „seelischen Ausdrucksgehalt eines Hermann oder Wilhelm in großartiger und verwandter Prägung (zu) erkennen.“¹²⁷¹

Bei diesen Zuschreibungen verwies Medding auf den *Formenschatz* des *Amiens-Reimser Meisters* und bestimmte Motive, die seinen Arbeiten eigentümlich seien, wie das „Hochnehmen des Mantels mit der um den Saum herumgreifenden Hand“, was sich „von den Gruppen in Tympanon und Archivolten in Amiens über Reims und Mainz bis zu den Großstatuen und Reliefs in Naumburg verfolgen“ lasse und *Jugend- und Alterswerk* dieses Meisters zusammenbänden.¹²⁷² Diese Verbindung von *Jugend- und Alterswerk* sah Medding exemplarisch in der Figur des Sizzo verkörpert, die für ihn „in vielem *eine genaue Nachbildung* des heiligen Fuszianus in Amiens“ darstellte (*Abb. 168, linke Figur*).¹²⁷³ Dabei setzte Medding den „stärkere(n)

1271 Ebd.

1272 Medding 1930, S. 118. - Weiter beobachtet Medding:

„Das gegenseitige Anfassen und Verschränken der Figuren findet sich in den Naumburger Reliefs *genau so* wie in Amiens. Auch die Gesichtstypen, besonders der des Christus, sind in Naumburg noch *genau die gleichen*. Das Motiv des geschulterten Schwertes, das wir in der Konsolfigur unter dem heiligen Fuszianus und bei diesem selbst sahen, findet sich in den Lettnerreliefs zweimal und kommt *ebenso* bei dem Sizzo im Naumburger Chor wieder vor.“ (Ebd. *Herv.*, G.S.)

1273 Ebd., *Herv.*, G.S.

„Es ist nicht nur das geschulterte Schwert, das bei beiden so übereinstimmend gegeben wurde. Auch die Haltung des Armes und der den Schwertknauf fassenden Hand, die großen, lang herunterhängenden Röhrenfalten und die Stellung der Füße zeigen viel Gemeinsames. Man vergleiche aber auch die Köpfe! Gewiß, der Amienser Kopf wirkt leer gegenüber der sehr ausdrucksvollen Interpretation in Naumburg, aber die Grundform ist die gleiche. Die Bildung der großen und breiten, gewölbten Stirn und der Nase, die Anordnung der Haare, der großen geschlossenen Masse, die sich um den Kopf legt, und der Stirnlocken vorne, die gewiß im Einzelnen - der Gesamtentwicklung des Meisters entsprechend - ebenso wie auch der Bart aufgelockerter erscheinen, und ferner die vom linken Unterarm herunterhängende weichfließende Faltenlinie des Mantelendes, die so sehr jener Faltenlinie gleicht, die sich links vom Rande des Schildes des Sizzo herunterzieht, - das sind *alles so weitgehende Übereinstimmungen*, daß uns die schon oben ausgesprochene Vermutung, jene Amienser Figur sei ein eigenhändiges Werk des Meisters, zur Gewißheit wird. In diesen beiden Figuren stehen sich *Jugend- und Alterswerk* eines Meisters gegenüber.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

Ausdrucksgehalt des Psychischen bei Sizzo“ auf das Konto „des reiferen und erfahreneren Künstlers“, „der hinter die äußere Form zu schauen vermag und für den das Formale nur Ausdruckswert und Ausdrucksmöglichkeit innerer Gesichte und seelischen Erlebens bedeutet.“¹²⁷⁴

So sah Medding zwischen Amiens und Naumburg eine „Entwicklungslinie, die sich in Fuszianus anbahnt und in Sizzo und Hermann fortgeführt wird bis zu jener ganz großen und seelisch ergreifenden Gestaltung des Johannes unterm Kreuz“, und diese Zusammenhänge ließen es für Medding *zur Gewissheit* werden, „was bisher nur dunkel geahnt und tastend gefühlt ward: Jener ‚Meister des Weltgerichts‘ in Amiens, der in der großen Werkstatt der Kathedrale als Schüler arbeitete, ist kein anderer, als der große *Mainz-Naumburger Lettnermeister* selber, der in Frankreich seine künstlerische Form suchte und fand und diese Form in Deutschland zu einer so ungeheuren Manifestation seines künstlerischen Geistes und seiner schöpferischen Persönlichkeit gestaltete.“¹²⁷⁵

Nachdem Medding in Mainz - im Gegensatz zur *communis opinio* der Forschung - *keinen* Unterschied zwischen dem *Kopf mit der Binde* und dem *Atlant vom Ostchor* erkennen wollte, verwies er in Naumburg auf *Seelenstimmungen*, die dort deutlich *zwei verschiedene Gruppen* teilen würden, eine Gruppe mit Sizzo, Hermann, Wilhelm, Johannes, Gerburg, Gepa und Maria, „die sich von Amiens, Reims und Mainz herleite()“, bei welcher das Gesicht „stärkster Ausdruck des Psychischen“ sei und der Körper „in wunderbarem Rhythmus diesen Ausdruck seelischen Empfindens mitschwingen“ lasse,¹²⁷⁶ und einer *zweiten Gruppe* mit Dietmar, Ekkehard, Timo, Dietrich, Konrad (*zum Teil*), Uta und Reglindis, die nach Medding von einem *epischen Meister* geschaffen worden sei, dessen Figuren „robust, heroisch, hoheitsvoll und von adligem Geschlecht“ erschienen, „große, mächtige Gestalten“, denen „die lyrische Weichheit und die fast sentimentale Grundstimmung“ der Amiens-Reimser Gruppe fehle.¹²⁷⁷

Während nach Medding in der Gruppe des *Lettnermeisters* die „konsequente Weiterentwicklung“ desselben Bildhauers erkennbar sei, „den wir von Amiens über Reims und Mainz bereits verfolgen konnten“, hätten die Statuen des andern Meisters - Medding nannte ihn den *Ekkehard-Meister* - „mit den Arbeiten in Amiens, Reims und Mainz *nichts* gemein.“ Sein Stil weise „*nicht* nach Frankreich, sondern in

1274 Medding 1930, S. 118f.

1275 Medding 1930, S. 119; *Herm.*, G.S.

1276 Medding 1930, S. 128.

1277 Medding 1930, S. 129.

eine Bildhauerschule in Deutschland, die bereits früher durch die französische Entwicklung befruchtet worden“ sei, nämlich nach *Magdeburg*.¹²⁷⁸

Die „ungemein großartige Entwicklung“ des *Amienser Weltgerichtsmeisters* aber fand nach Medding erst im *Meißner Dom* ihren Abschluss durch eine Reihe von „zweifellos eigenhändige(n) Arbeiten“, wobei Medding noch die Vermutung hinzufügte, dass „der gewiß mehr als 60jährige Meister über der Bearbeitung der Madonnenstatue gestorben“ sei, „sonst hätte er dieses so großartig angelegte Werk gewiß selber vollendet.“¹²⁷⁹

Das Lebenswerk eines Bildhauer-Giganten

Wolfgang Medding hat einem einzigen Bildhauer, den er nacheinander den *Meister des Amienser Weltgerichts*, den *Amiens-Reimser Meister* und den *Mainz-Naumburger Lettnermeister* nannte, bereits an seiner ersten angenommenen Wirkungsstätte in Amiens ein so gewaltiges Oeuvre aufgebürdet, wie es unmöglich von einem einzigen Bildhauer je absolviert werden konnte - und doch wäre es nach Medding nur der Anfang der Laufbahn dieses *Bildhauer-Giganten* gewesen.

Bei den stilanalytisch argumentierenden Kunsthistorikern der 1920er Jahre (zu denen Medding selbst gehörte), etwa bei Erwin Panofsky, Hans Jantzen und Wilhelm Pinder (von deren Beschreibungen Medding profitierte), stieß Meddings hemmungslose Zuschreibungsmethode, welche pragmatische Erwägungen oder historische Überlegungen nicht zuließ, auf stillschweigende Ablehnung. Denn diesen Forschern scheint klar geworden zu sein, dass mit Meddings Gigantomanie ihre eigenen Bemühungen ins Lächerliche gezogen und eine ganze Forschungsrichtung diskreditiert werden musste. Dabei war Meddings Untersuchungsmethode dieselbe, die auch Panofsky, Jantzen und Pinder anwendeten: eine stilanalytische Betrachtung zur Gewinnung der Vorstellung einer individuellen *Künstlerpersönlichkeit*, worin die weitere Vorstellung einer persönlichen Entwicklung impliziert war. Doch fand diese Entwicklung bei Medding in einem völlig abstrakten, geschichtsfreien Raum statt, ohne konkretes historisches Umfeld, ohne Bauhöfen und Auftraggeber, ohne historische Daten und Fakten.

Medding ließ den *Amienser Weltgerichtsmeister* und späteren Bildhauer der Madonna der *Meißner Torhalle* (über welcher Tätigkeit er dann gestorben sein soll) von frühester Jugend an in einer dominierenden Stellung auftreten, was jeder Vorstellung historischer Entwicklung und einer persönlichen Biographie

1278 Medding 1930, S. 130; *Herv.*, G.S.

1279 Medding 1930, S. 128f.

widersprach, eine Ungereimtheit, die in Meddings eigener Darstellung darin zum Ausdruck kam, dass der Bildhauer in ein und demselben Satz von Medding als *genialer Schüler* und als *Meister* („Meister des Weltgerichts in Amiens“) apostrophiert wurde.¹²⁸⁰

Wenn die zeitgenössische Forschung (Panofsky, Jantzen, Pinder, Giesau, Schmitt) Motivzusammenhänge und stilistische Eigentümlichkeiten an den Skulpturwerken herausarbeitete, um sie - zunächst noch hypothetisch - dem Werkkreis eines später in Naumburg seine Hauptwerke schaffenden Bildhauers zuzuschreiben, dann wollte sie in einem ersten Schritt die Vorstellung einer *künstlerischen Handschrift* gewinnen, um in einem zweiten Schritt im Verein mit historischen und pragmatischen Überlegungen der Identität einer *Künstlerpersönlichkeit* auf die Spur zu kommen. Medding machte daraus ein radikal isolierendes, verabsolutierendes Zuschreibungsverfahren, welches mit ganz wenigen formalen und psychologisierenden Beschreibungsmerkmalen auskam.

In Wolfgang Meddings Arbeit zu den *Westportalen von Amiens* hatte nicht die Stilanalyse, auch nicht die Vorstellung einer Künstlerpersönlichkeit des 13. Jahrhunderts, wohl aber die von allen historischen Überlegungen los und ledige, verabsolutierende Abstraktion künstlerischer Tätigkeit auf bloße Stileigentümlichkeiten Schiffbruch erlitten und sich in dieser Abstraktion ad absurdum geführt.

3. Hermann Giesau (1931)¹²⁸¹

Die Horburger Madonna

Im Jahr 1930 erhielt der kurz zuvor zum *Provinzialkonservator* der preußischen Provinz Sachsen ernannte Hermann Giesau die Nachricht von einem „überraschenden, für unsere Kenntnis der deutschen Monumentalplastik des 13. Jahrhunderts unschätzbaren Fund“ in einer kleinen Landkirche in Horburg, einem nicht weit von Leipzig gelegenen Dorf, wo bei Restaurierungsarbeiten Bruchstücke

¹²⁸⁰ „Jener ‚Meister des Weltgerichts‘ in Amiens, der in der großen Werkstatt der Kathedrale als *Schüler* arbeitete, ist kein anderer, als der große *Mainz-Naumburger Lettnermeister* selber, der in Frankreich seine künstlerische Form suchte und fand und diese Form in Deutschland zu einer so ungeheuren Manifestation seines künstlerischen Geistes und seiner schöpferischen Persönlichkeit gestaltete.“ (Medding 1930, S. 119.)

¹²⁸¹ Zu Hermann Giesau, *Die Muttergottesstatue in Horburg - ein Werk des Naumburger Meisters*, in: *Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt 1931*, S. 18-24, vgl. Pinder 1933a, S. 10 / Scharfe 1937 (Rez.), S. 202 / Beenken 1939a, S. 145f. / Giesau 1940, S. 214 / Vollmer 1950 (Lex.), S. 243, Dohmann 1968, S. 370 / und Schubert D. 1974, S. 318f.

einer lebensgroßen Muttergottesfigur gefunden worden waren, die der Leiter der Arbeiten „nach notdürftiger Zusammenfügung der Reste“ „als den Chorstatuen des Naumburger Westchores verwandt erkannte.“¹²⁸²

Giesaus Publikation der Figur im Folgejahr im *Jahrbuch für Denkmaltpflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt* beschränkte sich nicht darauf, durch bestimmte Übereinstimmungen die Zugehörigkeit der Horburger Madonna zum *Kreis der Naumburger Westchorplastik* plausibel zu machen. Giesau lieferte einen Bericht über die Umstände, die zur Entdeckung der Figur führte, eine Beschreibung ihrer Materialbeschaffenheit, Größe und ihres fragmentarischen Zustandes sowie eine Rekonstruktion der historischen Hintergründe der Zeit ihrer Entstehung und der mutmaßlichen Ursachen ihrer Zerstörung. Zuletzt nahm Giesau eine stilgeschichtliche Einordnung der Figur in die Entwicklung französischer Portalmadonnen vor, um daran anschließend die charakteristischen Unterschiede zur französischen Tradition herauszustellen und durch Vergleich mit einer Reihe von Stifterfiguren die Übereinstimmung mit der Skulptur in Naumburg und eine mögliche eigenhändige Meißelung durch den *Naumburger Meister* wahrscheinlich machen zu können.¹²⁸³



Abb. 169
Horburg, Muttergottesstatue des
Naumburger Meisters nach ihrer
Wiederherstellung
(Aus: Giesau 1931, Taf. 1)

1282 Giesau 1931, S. 18.

„Die kostbaren Bruchstücke, von denen der Kopf des Kindes bisher nicht gefunden worden ist, wurden alsbald durch den Bildhauer Christian Schmidt in Halle zusammengesetzt in der Weise, daß die Stücke mit Hilfe von sorgfältig eingekitteten Bronzestiften verdübelt und die Bruchstellen durch einen geeigneten, von Zement freien Steinkitt vergossen wurden. Auf die Ergänzung der fehlenden Teile wurde verzichtet. Die Füllstellen wurden um etwa einen halben Zentimeter gegen die originale vordere Fläche zurückgesetzt.“ (Ebd.)

1283 Zur Beschaffenheit und zur Überlieferung der Figur macht Giesau folgende Angaben:

„Die Höhe beträgt 163 cm, mit der zu ergänzenden Krone etwa 168-170 cm. Die Breite ist 48 cm, die Blocktiefe 40 cm. Der Werkstoff ist nicht Muschelkalk wie in Naumburg, sondern ein nach seiner Herkunft bis jetzt noch nicht bestimmbarer Sandstein. Dieser Sandstein ist sehr dichter Struktur und hierin wie auch in der Farbe sehr mit dem Naumburger Muschelkalk verwandt, hat eine Eigentümlichkeit, mit deren Hilfe vielleicht einmal die Bestimmung seiner Herkunft gelingt. Es sind die zahllosen rötlichen Einsprengungen von etwa Erbsen- bis Bohnengröße, die dem Sandstein heute in Verbindung mit den wenigen Resten der alten Bemalung die lebendige Wärme geben.

Geschichtliche Anhaltspunkte für die örtliche Entstehung der Figur, ob in Horburg oder in Naumburg, sind nicht vorhanden. Jedoch dürfte kaum daran zu zweifeln sein, daß

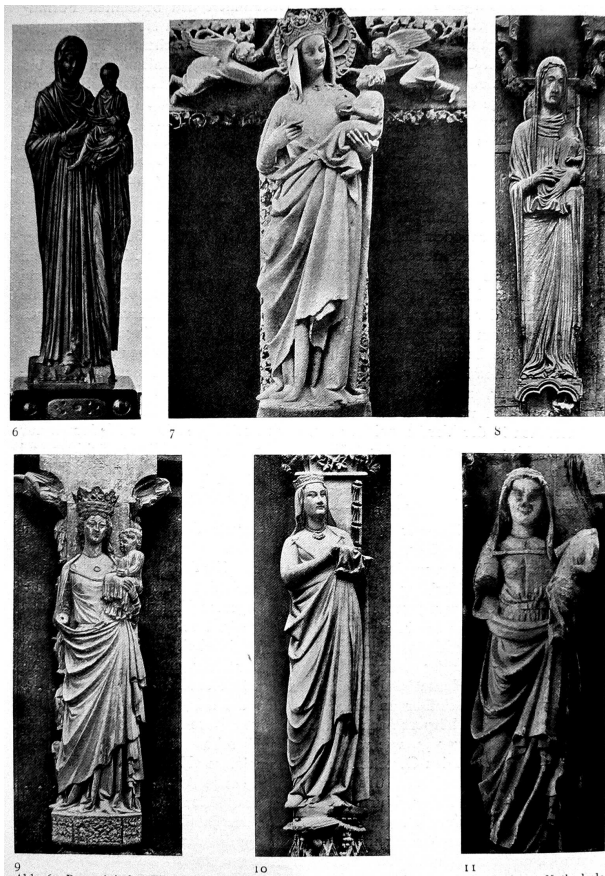


Abb. 170 a-f / (6) Byzantinische Elfenbeinstatue (Anfang 11. Jahrhundert). - (7) Amiens, Kathedrale, Pfeilerstatue der Vierge dorée am Südquerschiff. - (8) Chartres, Kathedrale, Statue der hl. Anna. (9) Reims, Kathedrale, Madonna am Westportal. - (10) Paris, Kathedrale, Madonna am Nordquerschiff. - (11) Halberstadt, Dom, Fragment einer Muttergottesfigur in der Stephanskapelle. (Ans: Giesau 1931, Abb. 6-11)

Die Tradition französischer Madonnen

Die Horburger Madonna setzt - so Giesau - die um 1230 entstandene Madonna in Reims voraus, welche eine Form der Manteldrapierung zeige, bei welcher der Stoff „auf der rechten Körperseite herunterfällt und an der linken Hüfte, verdeckt und gehalten durch die das Kind tragende linke Hand der Mutter, hochgegrafft wird“, was sich ebenso an der Gewandführung der Horburger Madonna studieren lasse. Die Gewandführung mit den charakteristischen „diagonalen Faltenzügen und bauschigen Querfalten“ würden auch die späteren Madonnen von Amiens und Paris aufweisen, jedoch mehr „seitwärts übereinander geordnet“, während die Faltenzüge bei der Horburger Figur „mehr von vorn gesehen, die dreieckige Partie zwischen Diagonalfalten und linkem Umriß ausfüllen.“¹²⁸⁴

Die „plastische Durchmodellierung des ganzen Faltenwerkes und die Herausar-

sie für Horburg gearbeitet ist, das seit alten Zeiten Wallfahrtsort gewesen ist und einen Marienaltar besaß.

Über den Zeitpunkt der gewaltsamen Zerstörung der Marienfigur wissen wir nichts, doch spricht eine örtliche Tradition, die in chronikalischen Aufzeichnungen ihren Niederschlag gefunden hat, dafür, daß sie in der Zeit der Reformation erfolgt ist. (...).

Kurz vor Fertigstellung des Jahrbuches wurden in unserer Werkstatt an der Horburger Figur eingehende Untersuchungen auf Farbenreste durch Herrn Albert Leusch durchgeführt. Sie hatten angesichts der mit bloßem Auge nicht erkennbaren Spuren das überraschende Ergebnis, daß sich die ursprüngliche Bemalung bis fast in alle Einzelheiten feststellen ließ. Danach zeigte das Untergewand auf weißlichem Grunde eine offenbar geometrische Musterung in Blau, Rot und Gold. (Eine derartige Musterung findet sich ähnlich an den Magdeburger Plastiken der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts und an dem Mainzer Grabstein des Siegfried von Eppstein von 1249.) Der Mantel war außen ganz gold, auf der Innenseite leuchtend zinnoberrot. Das Kopftuch außen zinnoberrot mit karminroter Borte und schmalem Goldstreifen am Rande. Die Innenseite des Kopftuches zeigte schmale Querstreifung von Rot, Schwarz, Weiß und Gold. Die Krone war gold, das Gewand des Kindes grün.“ (Giesau 1931, S. 23f.)

1284 Giesau 1931, S. 19.

beutung des Gegensatzes von Mantel und Untergewand“ würden die Horburger Figur „bereits in die stilistische Nähe der *Vièrge dorée* rücken, von der sie sich jedoch „in der stofflichen Behandlung“ charakteristisch unterscheide, denn in Horburg sei das Gewand „noch durchaus steinmäßig empfunden“, indem der Bildhauer die „Richtungsgegensätze von quer gelagerten Falten und senkrechten Röhrenfalten“ mit „architektonischer Klarheit“ herausarbeite, was gegen die „Leichtigkeit und Schmiegsamkeit des Stoffes“ der stilgeschichtlich fortgeschritteneren Amienser Madonna absteche. Der „einheitliche diagonale Linienzug“ der französischen Madonna in Amiens verbinde diese bereits mit den Gestalten des *Reimser Josefsmeisters*, was Giesau zu dem zusammenfassenden Urteil führte, dass die Horburger Madonna „stilistisch genau in der Mitte zwischen der Reimser und der Amienser Figur“ stehe.¹²⁸⁵



Abb. 171 a/b
Horburg, Muttergottesstatue
(Aus: Giesau 1931, Tafel 2)

Naumburger Charakteristika der Horburger Madonna

Wenn die Horburger Madonna sich so entwicklungsgeschichtlich in die französische Tradition einordnen lasse, so sei sie doch „in der Gesamtauffassung“, „in dem Verhältnis des Bildhauers zur ursprünglichen Blockform“ *ganz unfranzösisch* und zeige „das künstlerische Grundprinzip der Naumburger Plastik“, die für Giesau in der Betonung einer einzigen „Haupt-, nämlich der Vorderansicht“, bestand, eine Erinnerung an die „Urform des regulär zugehauenen Blockes“, die bei allen Naumburger Figuren fühlbar sei „in aller noch so freigewordenen organischen Körperlichkeit der den Fesseln des Blockes entstiegenen Statue.“¹²⁸⁶ Die *Blockgebundenheit* war für Giesau ein durchgehendes Kennzeichen der Naumburger Skulptur und ein Kennzeichen der Horburger Madonna, was diese mit jener verbinde.¹²⁸⁷

¹²⁸⁵ Ebd.

¹²⁸⁶ Giesau 1931, S. 19/21.

¹²⁸⁷ „Das Fühlbarbleiben des Blockes, die Gebundenheit auch der scheinbar freiesten Gestaltung an die unsichtbare Umhüllung der Blockwände macht das besondere



Abb. 172. a) Naumburg, Kopf der Gerburg; b) Naumburg, Kopf der Uta; c) Horburg, Kopf der Muttergottesstatue; d) Mainz, Dom, Kopf des Christus aus dem Deesisrelief
(Ans: Giesau 1931, Tafel 5)

Die Zugehörigkeit der Horburger Madonna zum *Kreis der Naumburger Westchorplastik* versuchte Giesau noch durch einige weitere Beobachtungen zu stützen. Trotz des beschädigten Zustandes könne man erkennen, dass die Augen- und Stirnpartie der Horburger Madonna mit derjenigen Gerburgs in *jeder Einzelheit* so eng verwandt sei, „daß es ein leichtes ist, mit Hilfe der Gerburg das Gesicht der Horburgerin zu ergänzen.“¹²⁸⁸

Ein Charakteristikum im Figurenaufbau der Gepa - eine Figur des Naumburger *Hauptmeisters* - sei auch für die Horburger Madonna konstitutiv: die „querliegenden Schüsselfalten, ferner der starke Gegensatz zwischen den wagerechten und diagonal liegenden Falten der einen und den senkrechten Steilfalten der anderen Körperseite“. Dieser Gegensatz „zwischen bewegter und ruhiger Körperseite“ verbinde die Horburger Madonna vor allem mit der Figur der Gepa,¹²⁸⁹ und mit dieser sei sie auch durch das Kopftuch

Wesen der Naumburger Plastik aus, und es ist auch dasjenige der Horburger Muttergottesfigur.“ (Giesau 1931, S. 21f.)

Das *Fühlbarbleiben des Blockes* und die *Betonung der Vorderansicht* zeigt sich nach Giesau auch an der Darstellung des Kindes der Horburger Madonna im Unterschied zu den französischen Vorbildern:

„Wie für die ganze Figur, so ist auch für das Kind die Betonung der Vorderansicht bezeichnend. Hierin steht die Figur nach der Anna von Chartres unter allen Madonnen des 13. Jahrhunderts ganz allein. Die Kinder der französischen Madonnen sind von der Seite gesehen. Wie bei der Vierge dorée und bei der Pariser Statue zeigen sie eine Art Lauf- oder Kletterbewegung der Beine.“ (Giesau 1931, S. 22.)

¹²⁸⁸ Ebd.

Einen feinen Unterschied sieht er allerdings in der „charakteristische(n) Falte im oberen Augenlid“ der Horburger Madonna, die bei Gerburg keine Entsprechung hat, „dafür aber bei anderen Naumburger Figuren, etwa bei der Uta oder bei Dietrich. Für das Grübchen im Kinn wäre wiederum auf Dietrich, auf Ekkehard oder auf Gepa hinzuweisen.“ (Ebd.)

¹²⁸⁹ Giesau 1931, S. 22f.

(stellt man den fragmentarischen Zustand in Rechnung) verwandt, während die Grundform ihres Schmuckes „mit dem in der Mitte hervortretenden Edelstein und den in den vier Ecken sitzenden kleineren Steinen (..) dem der Gerburg sehr ähnlich“¹²⁹⁰ erscheine.

4. Otto Schmitt (1932/1934)¹²⁹¹

Otto Schmitts Abhandlung zur Skulptur der Metzger Liebfrauenkirche von 1929 schloss mit der Annahme, die beiden Bildhauer, die in Metz die Reliefs des *linken* und *rechten* Türsturzbalkens gearbeitet hätten, seien anschließend nach Mainz weitergezogen und wären dort mit der Errichtung der beiden Lettner beauftragt worden. Der Bildhauer des *linken* Metzger Türsturzbalkens habe den *Ostlettner* des Domes, der Bildhauer des *rechten* Apostelreliefs aber den *Westlettner* errichtet, und dieser sei der nachmalige *Naumburger Meister* gewesen. Ihm und nicht dem Bildhauer des Ostlettners müsse auch der *Kopf mit der Binde*¹²⁹² im Mainzer Dommuseum zugeschrieben werden. Umgekehrt sei der *Atlant vom Ostchor* ein Werk des Bildhauers des linken Metzger Apostelstreifens und damit des *Neunweiler Meisters*.

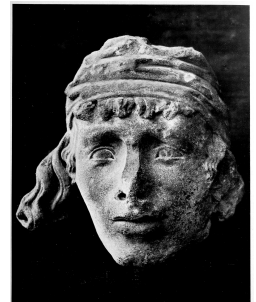


Abb. 173
Mainz, Dom, Kopf mit
der Binde
(Aus: Schmitt 1932,
Abb. 3)

1290 Giesau 1931, S. 23.

Giesau vergleicht die Horburger Madonna ferner noch mit der Madonna der Torhalle des Meißner Doms, freilich ohne die beiden Figuren in ihrem Verhältnis zur Naumburger Skulptur eingehender zu erörtern. Giesau beschränkt sich auf die Hypothese, dass die Meißner Madonna „offenbar unter erneutem Rückgriff auf die französischen Vorbilder“ entstanden sei, wobei er auf die seitliche (nicht frontale) Sitzposition des Kindes und die „im Vergleich zur Horburger stärker geneigte Kopfhaltung der Mutter“ verweist. „Auch in der allgemeinen Gewichtsverteilung steht die Meißner Figur in unmittelbarer Beziehung zu Reims.“ (Giesau 1931, S. 21.)

1291 Zu Otto Schmitt, *Der Kopf mit der Binde*, in: *Oberrheinische Kunst* 5 (1932) S. 3-16 und ders., *Zur Deutung der Gewölbefigur am ehemaligen Westlettner des Mainzer Doms*, in: *Festschrift für Heinrich Schrobe, Mainz 1934*, vgl.: Pinder 1933a, S. 10 / Sartorius 1938, S. 42 / Beenken 1939a, S. 26f. / Stammler 1939, S. 4 / Unterkircher 1943, S. 54f. / Kutsch 1948, S. 65 / Vollmer 1950 (Lex.), S. 241 / Pinder/Scheja 1952, S. 34 / Schlesinger 1952, S. 28, n.79 / Doberer 1953, S. 322, 326ff. / Baum 1955, S. 60 / Einem 1955, S. 10, 12 / Isserstedt 1955, S. 195 (n.48) / Bandmann 1956, 153ff. / Behling 1964, S. 109 (n.297) / Hoffmann 1968, S. 89f. / Peschlow-Kondermann 1972, S. 24 / Simson 1972, S. 240f. / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 223, 233, n.185.

1292 „Ich halte den *Kopf mit der Binde* nicht nur für ein eigenhändiges Werk des *Naumburger Meisters*, sondern für die bedeutendste und edelste Schöpfung seiner Mainzer Zeit; der *Kopf mit der Binde* stammt auch sicher nicht vom Ostlettner, sondern (wie die *Teufelsfratze*) vom Westlettner, der nach allem, was wir wissen, ein eigenhändiges und das einzige Mainzer Werk des Naumburger Meisters ist.“ (Schmitt 1932, S. 4f.)



Abb. 174
Mainz, Dom, Atlant
vom Ostlettner
(Aus: Schmitt 1932,
Abb. 2)

Die Unterscheidung der Arbeiten eines *Neuweiler* und eines *Naumburger Meisters* auch im Mainzer Dom war Schmitts Leitgedanke bei der Zuschreibung des *Kopfes mit der Binde* an den Westlettner (und damit an den *Naumburger Meister*), jenes immer noch rätselhaften Skulpturenfragments, dessen Zuweisung zum Westlettner für Otto Schmitt die Voraussetzung einer richtigen Deutung der Figur darstellte, die Schmitt selbst vollständig erst in einem weiteren Aufsatz von 1934 liefern sollte.

Der Kopf mit der Binde und der Ostchor-Atlant (1932)

In einer ersten, wesentlich stilkritisch vorgehenden Abhandlung zum Fragment des *Kopfes mit der Binde* versuchte Otto Schmitt darzulegen, dass die Ähnlichkeit dieses Fragments zum *Atlant vom Ostchor*, welche die Forschung bislang an der von Noack vorgeschlagenen Zuschreibung zum Ostlettner festhalten ließ, nur allgemeiner Art sei und über einen (Reimser) Schulzusammenhang beider Figuren nicht hinausginge. Entscheidend sei nicht die äußerliche Ähnlichkeit im mimischen Ausdruck, sondern der Unterschied in der *seelischen Belebung*.¹²⁹³ Schmitts subjektive Betrachtung des *Kopfes mit der Binde* - Schmitt sprach von seiner Untersuchung als einer *eingehenden Versenkung* - erkannte in den Gesichtszügen den *Ausdruck des Entsetzens*, ein Eindruck, den Schmitt im Folgenden nicht weiter ausführte (er sollte diese spezielle Äußerung zwei Jahre später selbstkritisch zurücknehmen), um sich ganz auf eine Analyse des Unterschiedes der beiden Figuren von Ost- und Westlettner des Mainzer Domes zu konzentrieren.¹²⁹⁴



Abb. 175
Mainz, Dom, Atlant vom
Ostlettner. (Aus: Schmitt
1932, Abb. 1)

1293 „Der Atlant vom Ostlettner und der Kopf mit der Binde haben formal nicht mehr miteinander gemein, als es bei Werken gleicher Entstehungszeit und verwandter Schulherkunft zu erwarten ist. (...). Was sie ähnlich erscheinen läßt, liegt in der Sphäre des Mimischen. Beide Köpfe zeigen ein sehr bewegtes Mienenspiel, und ich zweifle nicht, daß es gerade die äußere Mimik ist, die immer wieder dazu geführt hat, die Köpfe in ein verwandtschaftliches Verhältnis zu setzen. Einer eingehenderen Versenkung hält freilich die vorgebliche Ähnlichkeit weder nach der formalen Seite noch nach den seelischen Hintergründen der äußeren Bewegtheit stand. *Seelisch belebt* im eigentlichen Sinn ist überhaupt nur der Kopf mit der Binde“ Schmitt 1932, S. 5; *Herv., G.S.*)

1294 „Ein medusenhaftes Grauen als Folge einer erschütternden Vision scheint über den weit geöffneten, von den Brauen in steilem Winkel überdachten Augen, Verzweiflung in der flachen Kurve des nicht ganz geschlossenen Mundes zu liegen, und selbst in den geblähten Nasenflügeln glaubt man den Ausdruck des Entsetzens zu erkennen.“ (Ebd.)

Während der mimische Ausdruck des *Atlant*, „die Beulung der Brauen und die Durchfurchung der Stirn“ „aus physischer Anstrengung“ resultiere, drücke der *Kopf mit der Binde* „seelisches Leid“ aus.¹²⁹⁵ Der Bildhauer, der den *Atlant vom Ostchor* gemeißelt habe, sei ein „Künstler von mehr dekorativer Einstellung und ohne tieferes Körper- und Naturgefühl“, dem im Bildhauer des *Kopfes mit der Binde* ein „Meister von stärkstem organischem Empfinden und höchster bildhauerischer Kraft und Disziplin“ gegenüber stehe.¹²⁹⁶ Der Stil des *Kopfes mit der Binde* verweise die Arbeit in den Werkstattzusammenhang des Westlettner.¹²⁹⁷



Abb. 176 a/b
Mainz, Dom, *Atlant vom Ostlettner* /
Jüngstes Gericht vom Westlettner
(Aus: Schmitt 1932, Abb. 4 u. 5)

Auch wenn der *Kopf mit der Binde* seiner Größe wegen - er ist lebensgroß - nicht zur Weltgerichtsdarstellung des Westlettner gehören könne,¹²⁹⁸ sah Schmitt - stellt man die viel feinere Ausarbeitung des lebensgroßen Kopfes in Rechnung - genaue Übereinstimmungen zwischen dem *Kopf mit der Binde* und dem *Kopf eines Verdammten* vom Mainzer Westlettner. Schmitt erkannte „dieselbe breite Stirn, die an den Schläfen (im Gegensatz zum Atlanten) fast rechtwinklig nach hinten umbiegt, die gleiche Betonung der weit außen sitzenden Backenknochen, dasselbe kräftige Kinn,

Zwei Jahre später fügt Schmitt hinzu: „Der Verfasser hat sich früher durch den Zustand des Kopfes zu einer, wie ihm jetzt scheint, allzu tragischen Interpretation des Ausdrucks bestimmen lassen. (Schmitt 1934, S. 73, n.10.)

1295 Schmitt 1932, S. 5.

1296 Dies zeige sich u.a. am unterschiedlichen Verhältnis von Stoff und Gewand zu den Körperpartien der Figuren. „Wie sich die Binde mit stofflichem und organischem Gefühl elastisch um den mächtigen Bau des Schädels strafft“, stehe „in großem Gegensatz zum Atlanten, wo dicker und flau geformter Stoff in oberflächlicher und stellenweise ganz unklarer Drapierung den Körper völlig verhüllt.“ (Schmitt 1932, S. 7.)

1297 Wenn Panofsky an einer eigenhändigen Ausführung der Mainzer Westlettnerarbeiten durch den *Naumburger Meister* Zweifel geäußert habe, so gehe dies vor allem auf das Konto des schlechten Erhaltungszustandes der Figuren. (Vgl. Schmitt 1932, S. 9, u. n.16.)

1298 „Dabei müssen wir uns freilich darüber klar sein, daß die beiden Vergleichsobjekte nicht in jeder Hinsicht mit demselben Maßstab gemessen werden dürfen, weil sie unter ganz verschiedenen äußeren Voraussetzungen geschaffen sind. Der Kopf mit der Binde ist mit 25 cm Höhe lebensgroß, während die Köpfe der Reliefs mit einer durchschnittlichen Höhe von 12 cm weit hinter Lebensgröße zurückbleiben. Bei einem lebensgroßen Kopf werden wir unter Umständen eine mehr ins einzelne gehende Modellierung erwarten dürfen; umgekehrt ist es eine häufig zu beobachtende Tatsache, daß die physiognomische Mimik in einem erzählenden Relief, namentlich wenn es sich um die Vergegenwärtigung eines dramatischen Ereignisses handelt, erregter und vernehmlicher spricht als bei einer Einzelfigur, und von einer Einzelfigur stammt, wie wir zeigen werden, allem Anschein nach der Kopf mit der Binde.“ (Schmitt 1932, S. 9f.)

wie überhaupt eine ganz ähnliche Hervorhebung des Knochenbaues bei straffer Formung des Fleisches.“¹²⁹⁹ Die Unterschiede lägen an „der starken Mimik des weit auseinander gezogenen (dabei sehr sparsam modellierten) Mundes“ der „aufs heftigste erregten Figur“ vom Westlettner, die sich physiognomisch „durch drei scharfe Steilfurchen über dem Nasenbein, zwischen denen Faltenwülste ansteigen“ vom *Kopf mit der Binde* unterscheide. Wenn man aber die thematisch bedingte „krampfhafteste Ausdruckssteigerung“ des *Verdamnten* berücksichtige, könne man an weiteren physiognomischen Merkmalen wie „in der steilwinkligen Verdachung der Brauen und der Überschneidung der Augen durch die seitlich stark herabgeböschten (auf der Unterseite merkwürdig flachen) Brauen“ feststellen, „daß der *Kopf mit der Binde* alle wesentlichen Elemente dieses eindrucksvollen Motivs in gemäßigter Form enthält.“¹³⁰⁰ Kopfform, Augenstellung und Haarbehandlung zeigten weitere Entsprechungen, und in der Art wie die Mütze bei der kleinen Figur des *Verdamnten* den Kopf umspannt, sprach für Schmitt eine „Ähnlichkeit des organischen Grundgefühls“.¹³⁰¹

Zwei erst vor kurzem aufgefunden und von Noack veröffentlichte Fragmente - ein *Auferstehender* und ein *bärtiger Kopf* [*Johanneskopf*] - sowie das Fragment der *Teufelsfratze* könnten nach Schmitt die Zuschreibung des *Kopfes mit der Binde* zum Westlettner noch weiter erhärten. In der *Teufelsfratze* sah Schmitt trotz stärkster Beschädigung eine „Ähnlichkeit im Bau des Schädels und der Behandlung des Fleisches (nicht zuletzt auch wieder in der Führung der Brauen)“¹³⁰²

und das „Bruchstück eines nackten Auferstehenden“, zeige bei einer *abgekürzten* und *vereinfachten* Darstellung „in den entscheidenden Zügen, insbesondere in den

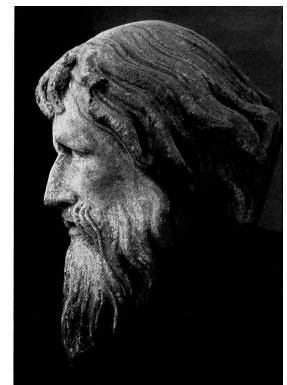


Abb. 177
Mainz, Dom, Johannes-
kopf vom Westlettner
(Aus: Schmitt 1932, Abb.
6)

1299 Schmitt 1932, S. 10.

1300 Ebd.

1301 „Ganz gleich ist der Schnitt der Augen, mit dem waagrechten, leicht unterpolsterten Unterlid und dem schräg abwärts und einwärts gezogenen inneren Lidwinkel. Auch die breiten Nasenflügel scheinen ähnlich [19 Nur der linke Nasenflügel ist alt, der rechte und die Nasenspitze ergänzt.] Eng verwandt ist ferner die Behandlung sowohl der gestutzten, in die Stirn herabhängenden Haarbüschel, die durch unregelmäßige Zäsuren in drei Bahnen geteilt werden, wie das gewellte und zugleich gedrehte halblange Haupthaar, das in breitere und schmalere Strähnen von lockerer Führung, aber höchst präziser Durchführung zerfällt und am Ende eingerollt ist. Beim Kopf des *Verdamnten* fehlt das Schläfenlößchen, wie denn überhaupt alles etwas vereinfacht und abgekürzt ist. Auch die Mütze zeigt, z. T. natürlich aus sachlichen Gründen, eine schlichtere Formung als die Binde, doch ist in dem elastischen Umspannen des Kopfes eine große Ähnlichkeit des organischen Grundgefühls nicht zu verkennen.“ (Ebd.)

1302 Schmitt 1932, S. 11.

Grundformen von Augen und Mund“ ebenfalls eine Ähnlichkeit mit dem *Kopf mit der Binde*. Auch der *bärtige Kopf*, der nach Schmitt unzweideutig als der des *Johannes* der *Deesis*-Gruppe gelten müsse, lasse eine physiognomische und mimische Beziehung zum *Kopf mit der Binde* erkennen.¹³⁰³

Die Deutung des Kopfes mit der Binde (1932/34)

Das stilkritische Resultat von Otto Schmitts Gegenüberstellung des *Kopfes mit der Binde* zu dem im Ausdruck so ganz anders gearteten *Atlant vom Ostchor* lautete demnach, dass der *Kopf mit der Binde* nicht - wie bisher angenommen - ein Fragment des Ostlettners, sondern des *Westlettners* und ein Werk des *Naumburger Meisters* darstelle. Diese Zuschreibung legte allein schon eine stilkritische Analyse nahe. Was für Schmitt jetzt noch zu klären übrig blieb, war der ursprüngliche Verwendungszusammenhang des *Kopfes mit der Binde* und seine ikonographische Bedeutung. Die Lösung dieser beiden Fragen, die eng miteinander zusammenhängen, ergab sich für ihn *erstens* aus zwei besonderen Merkmalen des *Kopfes mit der Binde* und *zweitens* aus dem physischen Zusammenhang des Kopfes mit den von Noack publizierten Gliedmaßen-Fragmenten. Daraus ließ sich eine Zugehörigkeit des *Kopfes mit der Binde* zur Gewölbefigur am Ausgang des Westlettners erschließen,¹³⁰⁴ während die überlieferten Attribute dieser Figur (Waage, Mischkrug, Drache und Löwe als Symbole der vier Kardinaltugenden) und der Ort ihrer Anbringung den Schlüssel zu Funktion und Bedeutung der Mainzer Gewölbefigur liefern konnten.

1303 „Noack u. a. vermuteten sofort, daß es sich um den Kopf des Täufers aus der *Deesis* handelt, der am Original ergänzt ist. Größe und Stil des Fragments und der Lauf der Ansatzstelle lassen keinen Zweifel, daß dem wirklich so ist. Aus der auffälligen Vernachlässigung der rechten Gesichtshälfte kann man auch erkennen, daß der Kopf im Profil, nach links, sichtbar war, und tatsächlich offenbart er auch nur in der Profilsicht seine volle Schönheit und seine charakteristische Linie. Trotz dieser Zurschaustellung des Profils und der damit zusammenhängenden äußersten Beschränkung aller Details; trotz der durch das ikonographische Thema bedingten Besonderheit der Haar- und Barttracht ist die physiognomische und mimische Verwandtschaft mit dem Kopf mit der Binde unverkennbar.“ (Ebd.)

1304 Die Gewölbefigur am Ausgang des Mainzer Westlettners ist im Bericht des Domherrn Bourdon aus dem frühen 18. Jahrhundert erwähnt. Der Bericht Bourdons wurde zuerst von Franz Falk 1868 bekannt gemacht und von Ernst Neeb 1916 erneut veröffentlicht (vgl. Kap. VIII. 2 (*Der Bericht des Domherrn Christoph Bourdon (1727)*)). Zu Franz Falks Veröffentlichung vgl. Schmitt 1934, S. 70.

Im *Inventarband* zum Mainzer Dom von 1919 war die Erhaltung irgendwelcher Überreste dieser Gewölbefigur durch Rudolf Kautzsch noch *explizit* verneint worden. - Vgl. Kautzsch/Neeb 1919, S. 153 (zitiert in Fußnote 762) und Kap. IX. 2 (*Der Naumburger Meister in Mainz und Naumburg*).

Zwei Besonderheiten des Kopfes mit der Binde

Der *Kopf mit der Binde* trug nach Otto Schmitt seinen Namen zu Recht. Bei der namengebenden Binde handle es sich „um eine ziemlich breit gelegte und nur in einer Lage um den Kopf geführte Stoffbinde, die anscheinend rückwärtig geknüpft war, da sie nach hinten beträchtlich schmaler wird.“¹³⁰⁵ Für die Bedeutung des *Kopfes* liefere die Binde insofern ein *erstes* Indiz, als im 13. Jahrhundert Figuren mit einer Kopfbinde selten seien, und in den wenigen Fällen, wo sie sich nachweisen ließen - Schmitt nannte Beispiele in Straßburg, Worms und Freiburg -, zeichne sie eine Person *geistlichen* Standes aus; am ehesten würde die Binde auf einen *Propheten* passen. Für den Mainzer Dom jedoch fehle jede Nachricht zu Propheten im Rahmen eines Statuenprogramms am ehemaligen Westlettner.¹³⁰⁶

Noch entschiedener spreche gegen die Annahme eines Prophetenkopfes das *zweite* spezifische Merkmal des *Kopfes mit der Binde*: die „weltliche und feudale Haartracht“ der Figur, welche *niemals* bei Propheten und „Aposteln, Evangelisten oder gewöhnlichen Heiligen“¹³⁰⁷ vorkomme. Demgegenüber sei die besondere Haartracht dieser Figur, das „halblange, in der Mitte gescheitelte, gleichmäßig beiseite gekämmte und weit von den Wangen abstehende Haar mit kurzen Stirnlocken“ ein typisches Kennzeichen der *Haartracht von Königen* - z.B. in Reims, beim Bamberger und Magdeburger Reiter und den beiden Königen auf dem Grabstein des Bischofs Siegfried von Eppstein im Mainzer Dom selbst.¹³⁰⁸

Singulär am *Kopf mit der Binde* war nun nach Otto Schmitt die *Kombination* von *weltlicher Haartracht* und *geistlicher Kopfbinde*, die sich bei keiner anderen Figur im 13. Jahrhundert nachweisen lasse. Die eigentümliche Bedeutung des *Kopfes mit der Binde* müsse also „in der Vereinigung einer ausgeprägt weltlich-feudalen Haartracht mit einer ausgeprägt geistlichen Kopfbedeckung“¹³⁰⁹ begründet liegen.

1305 Schmitt 1932, S.12. - „(..) Der Knoten (ist) mitsamt dem Hinterkopf weggebrochen; das gescheitelte Haupthaar ist aber oberhalb der Binde deutlich sichtbar, wenn auch nur grob angelegt.“ (Ebd.)

1306 Schmitt 1932, S. 12 und Schmitt 1934, S. 74.

1307 Schmitt 1932, S. 12.

1308 „In der gesamten deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts wird man die Haartracht des ‘Kopfes mit der Binde’ nur bei Figuren weltlichen Charakters finden [12] Das schließt nicht aus, daß die Haartracht des ‘Kopfes mit der Binde’ auch bei ‘heiligen’ Figuren vorkommt, deren weltlicher Rang betont werden soll, wie bei König David (Freiburg i.B.) und anderen Königen des alten Bundes, den Heiligen drei Königen (Konstanz, Hl. Grab) usw. (...)]. Für Frankreich gilt das Gleiche: Die Statuen der französischen Könige oben am Querschiff der Kathedrale von Reims zeigen sie häufiger, aber nie die Propheten, Patriarchen, Apostel oder Heiligen der Portale.“ (Schmitt 1934, S. 74 u. n.12.)

1309 Schmitt 1932, S. 12f. und Schmitt 1934, S. 74.

Rekonstruktion der Gewölbefigur

Die noch offene Frage nach der ursprünglichen Verwendung des *Kopfes mit der Binde* im Gesamtzusammenhang des Mainzer Westlettnerprogramms konnten nach Otto Schmitt zwei kürzlich aufgefundene und von Werner Noack 1927 veröffentlichte Fragmente von Gliedmaßen beantworten, welche aus einem Stück mit Gewölberippen gearbeitet die Bruchstücke des „rechten Arms“ und des „linke(n) Knie(s) eines nackten oder nur dürftig bekleideten Mannes“ zeigten und offensichtlich zu



Abb. 178. Mainz, Dom, Gewölbefigur vom Westlettner. (Aus: Schmitt 1932, Abb. 8)

der vom Mainzer Domherrn Bourdon beschriebenen Gewölbefigur am Eingang des Westlettners gehörten.¹³¹⁰ Eine genauere Untersuchung dieser Gliedmaßenfragmente und ein Vergleich mit dem *Kopf mit der Binde* zeigten nun „in Technik und Farbenskala die gleiche Bemalung der Fleishteile, dasselbe Steinmaterial, durchaus entsprechende Dimensionen (..) - und den gleichen Stil!“¹³¹¹ Aus all diesen Indizien und Anhaltspunkten ergab sich für Schmitt die Zusammengehörigkeit dieser Fragmente mit dem *Kopf mit der Binde*, und zusammen bildeten sie bedeutende Überreste

1310 „Beide Stücke sind noch heute mit den prächtigen frühgotischen Gewölberippen verbunden, mit denen sie aus demselben Block gehauen wurden. Das Armfragment schließt hart über dem Handgelenk und etwa in der Mitte des Oberarms mit je einer glatten Fuge; die Länge dieses Armteils beträgt 45 cm, die der keilförmig sich verbreiternden Rippe an der breitesten Stelle 53 cm. Es handelt sich also um eine lebensgroße Figur, die im stärksten Hochrelief ausgeführt war. [33] *Auf Grund der Maße des Armfragments glaube ich eine Scheitelhöhe der Figur von mindestens 1,80 m errechnen zu können. Diese muß also höchst stattliche Dimensionen gehabt haben, und man kann sich den Eindruck in dem nicht sehr hohen Gewölbe gar nicht großartig genug vorstellen.*] (Schmitt 1932, S. 14 u. n.33.)

1311 Ebd. - „Wie für den Kopf mit der Binde, so ist auch für die Fragmente der Gewölbefigur bezeichnend ein für das ganze Mittelalter beispielloses Empfinden für die Struktur des Knochenbaus, die feste Modellierung des sparsam aufgetragenen Fleisches, die straff gespannte Haut. Man übertreibt nicht, wenn man sagt, daß wir es hier mit der schönsten und großartigsten Aktdarstellung des Mittelalters zu tun haben.“ (Ebd.) - Vgl. Schmitt 1934, S. 70f.

der Gewölbefigur im *Vestibulum* des 1683 abgerissenen Westlettners, von welcher der Mainzer Domherr Christoph Bourdon berichtet hatte.¹³¹²

Symbolik und Anspruch einer königlichen Gewölbefigur

In seinen Abhandlungen von 1932 und 34 rekapitulierte Otto Schmitt noch einmal den von Ernst Neeb 1916 mitgeteilten Bericht des Domherrn Bourdon, welcher von einer Verbindung der Gewölbefigur mit den vier Kardinaltugenden berichtete, die durch die Attribute Waage, Mischkrug, Drachen und Löwe an Händen und Füßen der in Kreuzesform ausgestreckten Figur bezeichnet gewesen seien.¹³¹³

Schmitt betonte nun, dass diese Sinnbildlichkeit zwar den Ausgangspunkt einer jeden Interpretation der Gewölbefigur abgeben müsse, dass sich die Bedeutung der Gewölbefigur aber nicht in solchen Personifikationen erschöpfe.¹³¹⁴ Die Symbolik der Kardinaltugenden allein mache noch nicht die Bedeutung der Figur aus - erst

1312 „So bleibt tatsächlich, nach allem was wir wissen, für den Kopf mit der Binde nur die Verknüpfung mit dem Gewölberiesen übrig. Der Zustand seiner Rückseite läßt, da ein beträchtlicher Teil des Hinterkopfes weggebrochen ist, keinen absolut sicheren Schluß auf die ursprüngliche Anbringung der zugehörigen Figur zu. Immerhin kann gesagt werden, daß der Kopf allem Anschein nach vollrund war, und das ist ja auch für die Gewölbefigur anzunehmen; denn der Kopf war natürlich nicht an eine Rippe angearbeitet, sondern schwebte, wie in St. Emmeran und in Haßfurt, frei zwischen den Rippen.“ (Schmitt 1932, S. 15.)

1313 „Wir besitzen von ihr eine kurze Beschreibung des Mainzer Domherrn Jakob Christoph Bourdon (seit 1700 Domvikar, † 1748), die ich hier abdrucke, weil sie vollständig bisher nicht veröffentlicht wurde, obwohl sie im übrigen schon seit längerem die verdiente Beachtung gefunden hat 29 [29 Jacob Christoph Bourdon, *Epitaphia in Ecclesia Metropolitana Moguntina* 1729, Manuskript. Ich zitiere nach dem besseren Exemplar der Mainzer Stadtbibliothek.]:

„Olim in vestibulo et exitu chori supra in fornice visebatur statura humana brachiis pedibusque in modum crucis extensa [*extenta*] et satis antiqua tenens in manu dextra libram et in sinistra duos urnos [*urceos*] cum scedula [*schedula*] continente. Quatuor hic posita mixtura, leo, draco, libra Signant temperiem, vim, ius, prudenter agentem. Habebat insuper sub pede dextro draconem et sub sinistro leonem. Occurrit Imo super introitum summi Chori annus 1682, quo antiqua sublata nova chori structura, sicuti hodie cernitur, erecta fuit.“ (Schmitt 1932, S. 13.) - [*extenta*], [*urceos*] und [*schedula*] sind Lesart-Varianten Franz Falks (s.u.).

Noack (1925, S. 99) datiert den Bericht Bourdons auf 1727, Schmitt auf 1729.

Otto Schmitt korrigiert seine Angabe von 1932, dass der Bericht Bourdons „vollständig bisher nicht veröffentlicht wurde“, nachdem er auf eine Veröffentlichung Franz Falks von 1868 aufmerksam geworden ist:

„Der Originaltext [*sc. des Bourdon-Berichts*] vollständig von Falk im ‘Kirchenschmuck’ 23, 1868, S. 64 und von mir in ‘Oberrheinische Kunst’ 5, 1932, S. 13 veröffentlicht. Falk druckt abweichend von meiner Lesung, statt *extensa*: *extenta*, statt *urnos*: *urceos* und statt *scedula*: *schedula*. Die überzeugende Form *urceos* übersetzt er nach einem Glossar der Würzburger Universitätsbibliothek mit ‘Wassergefäß’. (Schmitt 1934, S. 70.)

1314 Vgl. Schmitt 1934, S. 71f.

die bestimmte Gestalt des *Kopfes mit der Binde* und der Ort ihrer Anbringung am Gewölbe des Eingangs zum Mainzer Westlettner erschließe die volle Bedeutung der Figur.¹³¹⁵

Der Bildhauer habe die Figur nicht nur mit vier Attributen versehen, sondern ihr eine monumentale Gestalt und ein königliches Haupt verliehen, und dieses Haupt mit dem sakralen Attribut der Kopfbinde bekleidet. Es gebe nur *einen* Vorgang, in welchem sich die *Königswürde* (symbolisiert durch die *Haartracht*) und das *Priesteramt* (symbolisiert durch die *Kopfbinde*) vereinigen würden, und dies sei der Akt der *Salbung eines Königs*, bei welcher dieser selbst Priestergewänder trage:¹³¹⁶ „Das Mittelalter kennt nur eine Person, in der sich - nach deutscher und französischer und nach kurialer Auffassung - weltliche Macht und geistlicher Rang vereinigen, den König bzw. den Kaiser. Die Salbung verleiht dem Erwählten die geistliche, die Krönung die weltliche Würde.“¹³¹⁷

Wenn - was die aufgefundenen Gewölberippenfragmente mit den angearbeiteten Gliedmaßen und die Vergleichsfiguren in St. Emmeran und Hassfurt nahelegten - die Gewölbefigur teilweise nackt dargestellt gewesen sei, so deute dies auf den Vorgang einer teilweisen Entkleidung des Königs bei der Salbung hin, wie dies in

1315 Wollte man die Gewölbefigur am Eingang zum Mainzer Westlettner mit dem ihr zugehörigen *Kopf mit der Binde* auf die Symbolik der vier Kardinaltugenden reduzieren, würde man sie unterschiedslos in eine Reihe von Personifikationen setzen, welche sich der *Vierzahl* bedienen. Schmitt deutet selbst eine beliebig verlängerbare Reihe von Vergleichsbeispielen an, deren Darlegung er jedoch abbricht, weil sie ihn nur von einer Erklärung der Gewölbefigur abführen würde.

Die Tradition symbolischer Darstellungen, in denen die *Vierzahl* eine Rolle spielt, wird von Schmitt durch den Vergleich mit einer formal ähnlichen Darstellung in einer *Reimser Buchillustration um 1200* aufgezeigt [*veröffentlicht von Raimond von Marle, Iconographie de L'Art profane II: Allégories et Symboles, Haag 1932, S. 309. (Schmitt 1934, S. 72, n.9)*], wo gleichfalls die Gliedmaßen Träger von vier Attributen sind - in diesem Fall sind es vier Köpfe, welche die vier Winde personifizieren -, doch habe der Bildhauer eine solche formale Idee - wenn er sie gekannt habe - für einen ganz anderen Bedeutungszusammenhang umgeformt:

„Obwohl es im übrigen ein anderes Thema behandelt, ist es der Mainzer Gestalt darin ähnlich, daß die Gliedmaßen der Zentralfigur Träger von vier Attributen werden. Das Gerüst der Komposition bildet eine als *Aer* bezeichnete männliche Gestalt mit kreuzförmig ausgetreckten Armen und Beinen, die bis auf einen Lendenschurz nackt ist. Die Hände halten die geflügelten Windköpfe *Aquilo* und *Eur(us)*; die Füße stehen auf *Zephyr* und *Auster*. - Das Reimser Blatt stammt aus der Zeit um 1200, ist also wenig älter als die Mainzer Lettnerfigur, mit der es eine so seltsame Ähnlichkeit im Hauptmotiv des Bildaufbaus zeigt. Es ist durchaus möglich, daß der Naumburger Meister die Zeichnung gekannt hat, denn nach allgemeiner Annahme war er um 1230 längere Zeit in Reims. Ikonographisch bildet sie zur Mainzer Gewölbefigur in gewisser Hinsicht eine Parallele, aber für ihre Deutung gibt sie keinen Anhaltspunkt.“ (Schmitt 1934, S. 72.)

1316 Schmitt 1934, S. 75.

1317 Schmitt 1934, S. 74; *Herv.*, G.S.

einer späteren, um 1274 entstandenen Reimser *Krönungsordo* ausführlich beschrieben sei. Und die Kreuzesform der Gewölbefigur biete einen weiteren Hinweis auf die Königssalbung: unmittelbar vor der Salbung seien „alle *Tugenden* auf den König herabgefleht“ worden, während dieser *in cruce*, *in cruce* oder *in cruce modum prostatus iaceat*, d.h. „kreuzförmig ausgestreckt, das Gesicht zur Erde gewandt, am Boden liegen soll“. Aus der szenischen Fülle des Krönungszeremoniells habe der Künstler bestimmte symbolträchtige und sinnfällige Elemente herausgegriffen und „in einer Komposition von knappster Formulierung und äußerster Zuspitzung“¹³¹⁸ zusammengefasst.

Das Symbol der Königssalbung am Eingang zum Bischofschor des Mainzer Doms verweise 1239 auf einen politischen Anspruch des Mainzer Erzbischofs auf die Königskrönung, nachdem historisch „Aachen traditioneller Krönungsort geworden und das Salbungs- und Krönungsrecht de facto an den Erzbischof von Köln übergegangen war.“¹³¹⁹ Der Bauherr des Mainzer Westchors und Westlettners, der Mainzer Erzbischof Siegfried III. von Eppstein, habe in der Symbolik der Gewölbefigur seinem Anspruch auf die Königskrönung in ähnlicher Weise Nachdruck verliehen, wie er (oder sein Nachfolger) es dann noch deutlicher in seinem späteren Grabmal im Mainzer Dom (1248) zum Ausdruck gebracht hätte.¹³²⁰

1318 Ebd.

1319 Schmitt 1934, S. 76.

1320 Dieser Anspruch des Mainzer Erzbischofs auf die Königskrönung beinhaltet nach Schmitt gleichzeitig eine historische Reminiszenz, insofern der Vorgänger des Erzbischofs Siegfrieds III., Siegfried II., den jungen Stauferkönig Friedrich noch 1212 im selben Mainzer Dom gekrönt habe, was 1239 - bei Erbauung des Westlettners - eine Erinnerung an ein Vorrecht darstellte, welches Mainz inzwischen an Aachen und den Kölner Erzbischof verloren gehabt habe, weshalb die historische Allusion auf Friedrich II. im *Kopf mit der Binde* wahrscheinlich intendiert gewesen sei. (Ebd.) - Zum Grabmal Erzbischof Siegfrieds III von Eppstein vgl. Brush 2000.