

Gerhard Strachle

Der Naumburger Meister
in der deutschen Kunstgeschichte

Einhundert Jahre deutsche Kunstgeschichtsschreibung 1886-1989

Dokument 8 - Seite 592-686
1938 - 1951



Ernst Lippelt - Hermann Beenken - Peter Metz

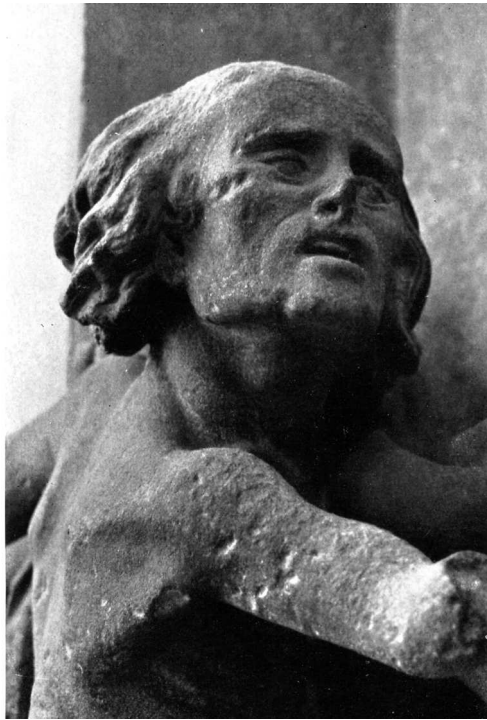
Notizen zur Naumburg-Forschung der Jahre 1940-1944

Richard Hamann-MacLean - Klaus Wessel - Rolf Wallrath - Paulus Hinz

Kritische Kunstgeschichte

ISBN 978-3-936275-01-8

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



Bassenheimer Reiter. (Aus: Beenken 1939a, Abb.26)

Titelbild

Abendmahl (Ausschnitt) (Aus: Hinz 1951, S. 112)

XVII. BEGRÜNDUNG DER WALDENSERTHESE	592
Ernst Lippelt (1938)	592
Das waldensische Abendmahl 593 - Das Ketzerkreuz des Naumburger Westlettners 596 - Die Übertragung der Waldenserthese auf den Stifterzyklus 598	
XVIII. EINE SUMME DER NAUMBURG-FORSCHUNGEN DER 1920ER UND 1930ER JAHRE	601
Hermann Beenken (1939)	601
Ethische Reflektionen zum Werk des Naumburger Bildhauers - Das Beispiel des Bassenheimer Reiters 605 - Der deutsche Charakter der Skulpturen im Naumburger Dom - deutsche und französische Skulptur 608 - Das Frühwerk des Naumburger Meisters und die Metzger Reliefs 612 - Die Mainzer Skulptur 615 - Genie und Werkstatt im Naumburger Dom 617 - Das Verhältnis der Meißner zur Naumburger Skulptur 620 - Planänderung des Stifterzyklus 624 - Fürbitte und Gebetsverbrüderung - Die Bedeutung des Stifterzyklus 627	
XIX. GRUNDLEGENDE DEUTUNG DES NAUMBURGER STIFTERZYKLUS	630
1. Peter Metz (1939/40)	630
Eine Buchbesprechung 630 - Der Naumburger Westchor als Ort der Gebetsverbrüderung 632 - Richtspruch über die Synagoge 634 - <i>Communio Sanctorum</i> und Heiligengericht 640 - Ein unheiliges Gericht im Chorpolygon 643 - Das Mittelalterargument 645	
2. Notizen zur Naumburg-Forschung der Jahre 1940-1944	646

XX. THEOLOGISCHE ANSÄTZE DER DEUTSCHEN NACHKRIEGSFORSCHUNG	651
1. Peter Metz (1947)	651
Der liturgische Mensch und die Rolle des Bluts 652 - Gericht und Totenfürsorge 654 - Herrschaftliche Stifter und allgemeine Gebetsverbrüderung 655 - Totenmesse und Gericht 656 - Reglindis als Selige 657 - Stifterfiguren als Teilnehmer einer Totenmesse 658	
2. Richard Hamann-MacLean (1949)	659
Kunsthistorische Kritik einer theologischen Deutung 660	
3. Klaus Wessel (1949)	663
Plädoyer für eine theologische Gesamtinterpretation des Westchors 663 - Zweifel an der Kritik der Waldenserthese 665	
4. Rolf Wallrath (1949)	666
Totenweihstätte 667 - Aufstieg der Stifter aus ihren Grabmälern 668	
5. Paulus Hinz (1951)	670
Die Waldenserthese 670 - Ein waldensisches Abendmahl 672 - Das Menschenbild eines waldensischen Bildhauers 674 - Der Stifterzyklus als Protest gegen den Heiligenkult der Kirche 676 - Das Thema von Schuld und Gericht 680 - Gerichtliche Gesamtthematik von Westchor und Westlettner 681 - Kampf gegen die Priesterherrschaft 684 - Ein Selbstbildnis des Naumburger Meisters 686	

XVII. Begründung der Waldenserthese

Ernst Lippelt (1938) ¹⁶¹⁵

Von Ernst Lippelt war 1930 zum ersten Mal ein später mehrfach aufgelegter Führer zum Naumburger Dom erschienen. ¹⁶¹⁶ Darin hatte der Autor an den Stifterfiguren im Westchor einen *reformatorischen* Zug festgestellt und diese Charakterisierung mit der auch von anderen Forschern hervorgehobenen Beobachtung begründet, dass *weltliche* Figuren im Westchor an die Stelle von *Heiligen* getreten und diese in einem religionsgeschichtlich bedeutsamen Vorgang verdrängt hätten. ¹⁶¹⁷ Beim Westlettner

1615 Zu Ernst Lippelt, *Das Geheimnis des Naumburger Meisters*, in: *Zeitschrift für deutsche Geisteswissenschaft* 1 (1938) S. 232 - 251, vgl.: Beenken 1939a, S. 141 (n.49) / Hamann-MacLean 1949b (Rez.), S. 348 / Wessel 1949 (Rez.), S. 460 / Vollmer 1950 (Lex.), S. 242 / Hinz 1951, S. 20, 47, 51, 60f., 63 / Schlesinger 1952, S. 77-80 / Wessel 1952a, S. 44-51 / Goldammer 1953, S. 94-128 / Jursch 1953 (Rez.), S. 163 / Patze 1953 (Rez.), S. 542, 544 / Hamann 1955, S. 417 (n.*) / Stange/Fries 1955, S.16, 30f., 34 / Hütt 1956, S. 513 / Hütt u.a. 1956, S. 73, 106f. / Mittelstädt 1956, S. 412f. / Schubert/Görlitz 1957 (Rez.), Sp. 1113 / Hinz 1958, S. 14 (n.1), 16 (n.20), 17, 19, 28, 61, 63, 80 / Küas 1958, [S. 63 *unpaginiert*] / Jahn 1964, S. 19 / Mrusek 1976, S. 397 (n.106) / Scirio 1981a, S. 78 / Scirio 1981b, S. 352 / Brush 1993, S. 116 / Möbius H. 1993 (Lex.), S. 113 / Schulze 1995, S. 34f. / Ullrich 1998, S. 63 / Horch 2001, S. 173 (n.770) / Jung 2002, S. 101f., 115f. (n.11), 147 (n.59), 242, 270f. (n.105), 292 (n.35).

1616 Ernst Lippelt, *Der Dom zu Naumburg. Führer durch den Naumburger Dom*. Weisenfels 1930 (2. Auflage ebd. 1932, 3. Auflage ebd. 1935; 4., völlig neu bearbeitete Auflage, Jena 1939).

1617 „(...) nicht nur Heilige und Geistliche sollen sich im Allerheiligsten versammeln, sondern alle Frommen. Und so stehen denn diese zwölf Stifter des Naumburger Domes da wie Vorläufer reformatorischer Gedanken.“ (Lippelt 1930, S. 7.)

Dass die Stifterfiguren im Naumburger Westchor die *Stelle von Heiligen* einnahmen und teilweise einen geradezu *unheiligen* Charakter aufwiesen, wurde in der Literatur immer wieder hervorgehoben, so u.a. bei

Doering (1920, S. 23f.): „Freilich, die Auswahl dieser Personen mag uns befremden. (.....). (..) unter jenen, deren Bilder im Naumburger Dome aufgestellt wurden, waren etliche nichts weniger als heilig, hatten als Uebeltäter argen Ruf hinterlassen. Auch ihr Aufzug und ihr Verhalten scheint nicht durchweg in den geheiligten Raum zu passen.“,

Hamann (1922, S. 3): „Wie weit diese Verweltlichung des Heiligen geht, der doch wieder diese Anerkennung des Irdischen verdankt wird, begreift man erst, wenn man sich einmal klar macht, daß weltliche Personen in Zeittracht und den Zeitgenossen bekannter Physiognomie den Platz von Heiligen einnehmen. Stehen doch die Naumburger Stifter an den Diensten des Chores, wohin die Tradition Heilige und Kultfiguren gestellt hatte.“,

Jantzen (1925, S. 232): „Es war eine einzigartige schöpferische Tat des Naumburger Meisters und seines Auftraggebers, diejenigen, denen als Ahnen ein Mal errichtet werden sollte, hier in leibhafter Gegenwart als Profanfiguren, in der Tracht der Zeit, mit den Waffen in der Hand, im Innern eines Kultraumes erscheinen zu lassen an einem Platze, der bis dahin nur biblischen Gestalten zukam. Keine Heiligen, sondern Adlige des 13. Jahrhunderts sind dargestellt!“ (*Siehe Zitat zu Fußnote 899*),

und Pinder (1925, S. 17): „Die nicht unfrome, aber doch eigentlich unkirchliche Gesamtidee findet ihre ebenso einzigartige Entsprechung in der unerhörten

hob Lippelt im Vergleich zu seinem Gegenstück im Osten der Kirche den *Portalcharakter* hervor: während der Ostlettner eine *Schranke* sei, „eine Wand, die das Heiligtum vor den Blicken Neugieriger verschließt“, habe der Künstler im Westen „nicht eigentlich eine Schranke, sondern einen Zugang zum Heiligtum“ geschaffen. Das Mittelstück dieses Lettners sei *das große Portal*, welches jedem Besucher der Kirche „Einblick und Zutritt zum Allerheiligsten durch diese Tür“ gewähre.¹⁶¹⁸

Wie zuerst Heinrich Bergner, an den Manches in Lippelts Darstellung in dieser frühen Publikation erinnerte, interpretierte er das Portal des Westlettners als Versinnbildlichung des Christusworts *Ich bin die Tür*¹⁶¹⁹ und wies (ähnlich wie Richard Hamann und andere Autoren) auf die Beschränkung der Anzahl der Jünger bei der Abendmahlsdarstellung hin, welche einen *Bruch mit jeder kirchlichen Tradition* bedeutet habe.¹⁶²⁰

Dieser *reformatorische* oder *protestantische* Charakter der Naumburger Skulptur stellte nun acht Jahre nach seiner Erstveröffentlichung zum Naumburger Dom den Inhalt einer speziellen Abhandlung Lippelts dar, die der Autor *Das Geheimnis des Naumburger Meisters* überschrieb, welches er jetzt im *Waldensertum* des Bildhauers begründet sah.¹⁶²¹

Das waldensische Abendmahl

Eine genaue Bibelkenntnis und die Unabhängigkeit von kirchlichen Konventionen charakterisierte nach Lippelt die Darstellungen der Passionsreliefs am Naumburger Westlettner. Beim Abendmahlsrelief wiederholte Lippelt die These, dass sich der Bildhauer mit der Darstellung von nur sechs (anstelle der biblisch vorgegebenen dreizehn) Personen von der kirchlich-ikonographischen Tradition gelöst habe.¹⁶²² Die doppelte Kennzeichnung des Verräters in derselben Szene mit dem gleichzeiti-

Vergegenwärtigung (...) der Gestalten. Keine Heiligen (...).“ (Siehe Zitat in Fußnote 982.)

1618 Lippelt 1930, S. 12f.

1619 „Es sind die Arme des Kreuzes, die den Türrahmen bilden, ein wunderbarer, herrlicher, ganz neuer Gedanke, als sagte der Heiland: *Ich bin die Tür*.“ (Lippelt 1930, S. 13.)

Vgl. Bergner (1903, S. 118): „Am Mittelpfosten des Portals hängt der Erlöser, die Arme fast senkrecht über die Pforten gebreitet, als wollte er sagen: *Ich bin die Tür*.“

1620 Lippelt 1930, S. 13f.

1621 „Ich habe bereits früher (*Der Naumburger Dom*, 1935) auf das ‚Protestantische‘ in den Werken des Naumburgers hingewiesen. In seinem *Waldensertum* dürfte die Quelle dieser Anschauungen entdeckt sein.“ (Lippelt 1938, S. 251; *Herv.*, G.S.)

1622 Lippelt 1938, S. 233.

Die Reduzierung der Personenanzahl beim Abendmahl auf nur sechs Personen wird in der Literatur wiederholt kommentiert, u.a. bei Bergner (1903, S. 121f.), Doering (1920, S. 19), Pinder (1925, S. 25), Dehio (1930, I, S. 345) und Hamann (1933, S. 314.)



Abb. 223
Naumburg, Dom, Westlättn. Abendmahl. Um 1250-1260
(Foto Marburg, Aufnahme 1931)

gen Griff Jesu und des Judas in die Schüssel (*Der mit mir die Hand in die Schüssel taucht, wird mich verraten*) und das Darreichen des Bissens an Judas (*Der ist's, dem ich den Bissen eintauche und gebe*) zeige eine Vertrautheit des Bildhauers mit den verschiedenen Evangelientexten, welche für die Waldenser dieser Zeit charakteristisch gewesen sei.¹⁶²³

Einen ersten konkreten Hinweis auf das tatsächliche Waldensertum des Bildhauers sah Lippelt im auffälligen Griff des Jakobus (der rechten Figur des Abendmahlsreliefs) nach einem in

einer Schüssel liegenden Fisch, der auf den waldensischen Brauch des Fischessens bei dieser Feier verweise. Im frühen Christentum sei der Fisch ein Christussymbol gewesen, doch sei diese symbolische Bedeutung zum Zeitpunkt der Meißelung des Reliefs schon lange in Vergessenheit geraten und die Fische in den Darstellungen nur noch als traditionelles Relikt übrig geblieben, was sich in Abendmahlsbildern seit dem 10. Jahrhundert daran zeige, dass „oft nicht nur eine Schüssel mit Fischen, sondern mehrere, bis zu vier“ gezeigt seien. „Da ferner die großen Symboliker des 12. Jahrhunderts, z.B. Honorius von Autun, das Fischsymbol mit keinem Wort erwähnen, während sie sonst die kleinsten Gegenstände des kirchlichen Gebrauchs symbolisch zu deuten wissen, wird es klar, daß das Fischsymbol im 12. und 13. Jahrhundert völlig unbekannt war.“¹⁶²⁴ Der Fisch, nach dem der Jakobus im Naumburger Abendmahl greife, sei nicht mehr symbolisch zu erklären. Deshalb blieben nur zwei Erklärungsmöglichkeiten übrig: entweder habe der Bildhauer in Fortführung einer alten Tradition die Fischschüssel hingestellt oder aber auf einen bestimmten zeitgenössischen Brauch des Fischessens angespielt. Für Letzteres

1623 Ebd. - Die Darstellung gehe einerseits auf die Berichte des Matthäus und Markus (*Mt 26, 23 u. Mk. 14, 20*), andererseits auf den Bericht des Johannes (*Jh. 13, 26*) zurück.

Lippelt macht hierzu auf eine frühere Darstellung der Szene in einem Sakramentarium des 9. Jahrhunderts aufmerksam, die dem Naumburger Bildhauer jedoch kaum bekannt gewesen sein dürfte, dessen Darstellung vielmehr auf einer genauen Bibelkenntnis und auf einer Freiheit gegenüber der Konvention beruhe. (Vgl. Lippelt 1938, S. 233f.).

1624 Lippelt 1938, S. 235.

sprach nach Lippelt der auffällige Griff des Jakobus nach dem Fisch, den es bei keinem anderen überlieferten Abendmahlsbild gebe.“¹⁶²⁵

An die Feststellung, dass der Naumburger Bildhauer, wie sein ganzes Werk zeige, ein genauer Beobachter der Wirklichkeit gewesen sei, knüpfte Lippelt die Frage, ob dieser Bildhauer die Szene mit dem Griff des Jüngers nach dem Fisch irgendwo in der Wirklichkeit gesehen haben könnte. Er bejahte diese Frage und verwies auf den Brauch des Fischessens bei den Waldensern.¹⁶²⁶



Abb. 224
Naumburg, Dom, Westtettner
Abendmahl. Detail (Foto Marburg)

Im Unterschied zur römischen Kirche habe das Abendmahl bei den Waldensern *keinen* kultischen Charakter gehabt, sondern sei - nach ihrem Verständnis der Bibel - ein einfaches Erinnerungsmahl gewesen, was sich im Alltäglichen der Naumburger Darstellung zeige. Diese finde ihr Vorbild nicht in einer symbolischen oder kultischen Handlung, sondern in einem gelebten zeitgenössischen Brauchtum der Waldenser.¹⁶²⁷ Der Unterschied zum Abendmahl

¹⁶²⁵ Ebd. - „Hier aber [*sc. im Naumburger Abendmahl*] greift doch Jakobus in einer ganz eigenartig betonten Weise nach dem Fisch. Der Künstler weicht also gerade bei der Darstellung dieses Zuges ganz von der Tradition ab. Es reicht also auch die Überlieferung nicht hin, die Fische zu erklären.“ (Ebd.; Herv., G.S.)

Lippelt leugnet keineswegs - was die spätere Forschung oft missverstanden oder übersehen hat (s.u.) -, dass Fische auch im 12. und 13. Jahrhundert immer wieder in Abendmahlsdarstellungen vorkommen (Lippelt selbst spricht von einer Tradition dieser Darstellung). Worin das Naumburger Abendmahl jedoch von der Tradition abweiche, sei die *eigenartig betonte Weise*, in der Jakobus *nach dem Fisch greift*. Nur dieser *eigenartige Griff* sei singulär und lasse sich weder mit der Fischsymbolik, die im 12./13. Jahrhundert bereits in Vergessenheit geraten sei, noch mit der Tradition, wie auf anderen Darstellungen dieser Zeit, erklären. (Ebd.)

¹⁶²⁶ Lippelt 1938, S. 236.

¹⁶²⁷ Lippelt 1938, S. 238.

Die eigentliche Ursache für die Verstoßung der waldensischen Gruppe aus der römischen Kirche lag nach Lippelt im Predigtanspruch der Waldenser gegen das erklärte Verbot der Kirche:

„(.) gerade das, daß die Waldenser die Vorrechte des geistlichen Standes nicht anerkannten, wurde ihnen als todeswürdiges Verbrechen angerechnet, ihre sonstigen Abweichungen von der Kirchenlehre hätte man vielleicht noch in Kauf genommen. Sie verwarfen nach Matth. 5, 34 den Eid und lehnten die Anschauung vom Fegefeuer ab, ebenso das Fasten und äußere kultische Handlungen, den Reliquiendienst und die Heiligenverehrung. Das Abendmahl, einmal im Jahr am Gründonnerstag gefeiert, ist für sie nicht ein Meßopfer, sondern ein schlichtes Erinnerungsmahl.“ (Ebd.)

als einer kultischen Handlung zeige sich noch an einer weiteren Besonderheit der Naumburger Darstellung. Während in der römischen Kirche seit dem 11. Jahrhundert beim Abendmahl Hostien gereicht worden seien, liege in Naumburg ein Laib Brot auf dem Tisch.¹⁶²⁸

Lippelt verwies auf die Berichte der *Akten der Inquisition zu Carcassonne*, in welchen auch die Gebräuche beim Abendmahl der Waldenser geschildert sind. So heißt es in einem dieser Protokolle, dass der Vorsteher beim Abendmahl auf den Tisch „eine reine Decke auflegen“ lasse und dass er „einen vollen Krug mit gutem reinen Wein“ und „ein Herdgebäck oder ungesäuerten Kuchen oder ungesäuertes Brot“ darauf stellen lasse. Nach diesem Brauch würden die Waldenser in manchen Gegenden - Lippelt zitierte hier eine andere Quelle - *Tortolani* genannt, weil sie beim Abendmahl einen *Kuchen (tortellum)* herumreichten, in jedem Fall aber - worauf es bei dieser Feststellung ankomme - keine *kleinen Hostien*, sondern ein *größeres Gebäckstück*, wie man es in Naumburg sehen könne.¹⁶²⁹



Abb. 225
Naumburg, Dom, Westlettners
Abendmahl. Detail (Foto Marburg)

Das Ketzerkreuz des Naumburger Westlettners

In der Naumburg-Forschung hatte zuletzt Hermann Giesau die religionsgeschichtliche Bedeutung des Naumburger Westlettners-Kruzifixes für den Wandel der mittelalterlichen Frömmigkeitshaltung herausgestellt,¹⁶³⁰ ein Thema, das Lippelt jetzt in ähnlicher Weise behandelte, wobei er - wie die Forschung seit Bergner¹⁶³¹ - auf den symbolträchtigen Vorgang einer *Herabholung* des Triumphkreuzes in die unmittelbar physische Gegenwart der Gläubigen verwies. Christus werde nicht mehr als der Triumphator dargestellt, „sondern als der Mensch, der durch Leiden in die Gottheit eingeht.“¹⁶³² Das Besondere des Naumburger Westlettnerskreuzes liege nun darin,

¹⁶²⁸ Lippelt 1938, S. 239.

¹⁶²⁹ Ebd.

¹⁶³⁰ Vgl. Giesau 1933, S. 27f. - Siehe dazu Kap. XIV. 1 (*Die Ursprünge des Andachtsbildes*).

¹⁶³¹ „Es ist auch eine kühne Neuerung, die Kreuzigung, welche sonst ihren Platz hoch oben auf dem Triumphbalken hat (vergl. Wechselburg), so in greifbare Nähe herabzurücken (...).“ (Bergner 1909, S. 43.)

¹⁶³² Lippelt 1938, S. 245. - „Dieser Künstler aber setzt ganz aus seinem durch die Bibel gefestigten Glauben heraus wie ein Prophet der Reformation das Kreuz mitten unter

dass es - wenn auch nicht auf den ersten Blick sichtbar - die Form eines dreiarmigen T aufweise, das von der Kirche seit Papst Innozenz III. als Ketzerkreuz verdammt werde, die sog. *crux commissa*. Seit Jahrhunderten habe sich in der römischen Kirche das vierarmige Kreuz, die sog. *crux immissa*, durchgesetzt, die von Theologen im frühen 13. Jahrhundert als die allein kanonische Form festgestellt und von päpstlicher Seite sanktioniert worden sei.¹⁶³³

Zur T-Form des Kreuzes am Naumburger Westlettner traf nun Lippelt zwei Feststellungen: a) es sei das einzige dreiarmige Kreuz in einer christlichen Kirche über Jahrhunderte hinweg (erst im 15. Jahrhundert sei diese Form des Kreuzes in einem kirchlichen Raum wieder nachweisbar), b) die dreiarmige Form des Kreuzes sei am Naumburger Westlettnerportal nicht offen dargestellt, sondern durch die Herabführung einer Gewölberippe verborgen, so dass der Eindruck entstehen könne, dass sich hinter dieser Gewölberippe der obere Kreuzesarm verberge.

In diesem Faktum eines erst bei näherer Betrachtung erkennbaren und keineswegs zur Schau gestellten dreiarmigen Kreuzes sah Lippelt den Beweis für die waldensische Gesinnung des Bildhauers,¹⁶³⁴ die sich zuvor schon durch die Beobachtungen des Fisch- und Brotessens beim Abendmahl ergeben und durch eine bestimmte Form der Frömmigkeitshaltung bestätigt habe.

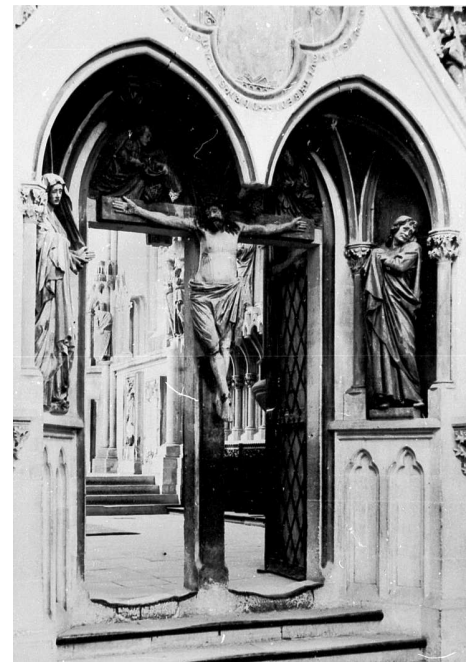


Abb. 226
Naumburg, Dom, Westlettner
Portal nach Nordwesten (Foto Marburg)

die Menschen ins Leben hinein, so daß jeder, der diesen Chor betritt, die Nähe seines Heilandes geradezu körperlich spüren soll.“ (Ebd.)

1633 „Um 1200 versucht Ebrard von Bethune den Waldensern aus Eph. 3,18 zu beweisen, daß das Kreuz Christi vierarmig gewesen sei: ‚auf daß ihr begreifen möget, welches das sei die Breite und die Länge und die Tiefe und die Höhe (des Kreuzes Christi). Denn die vier gehören für das Auge zum Kreuz und stimmen auch zu Christus (1 Ebrardus Behunensis, *Adversus Waldenses*, *Bibl. Max. Vet. Patr.* XXV. *Lugdun.* 1677. *Cap.* XVII, fol. 1560). Um 1230 bekämpft Bischof Lucas von Tuy lebhaft das dreiarmige Ketzerkreuz der Albigenser und der Armen von Lyon, wobei er sich auf niemand Geringeres berufen kann als auf die Predigten des Papstes Innocenz III. In dem Kapitel über ‚Die Form des Kreuzes Christi‘ heißt es (2 *Lucas Tudensis, De altera vita ... adversus Albigensium errores* ed. J. Mariana. *Ingolstadt* 1612, *Lib. I, cap. X.*): ‚Wir wollen die Worte des hochberühmten Papstes Innocenz III. ins Feld führen. Er sagt selbst: Es waren am Kreuze des Herrn vier Hölzer, der aufrechte Pfahl, das Querholz, der aufgesetzte Balken und der darübergelegte Titel. Daraus ergibt sich, daß die Römische Kirche das Kreuz mit vier Armen anbetet.“ (Lippelt 1938, S. 245 u. n. 1 u. 2.)

1634 Lippelt 1938, S. 245f.



Abb. 227
Naumburg, Dom, Westlettner
Christus am Kreuz (Foto Marburg)

Die Vermenschlichung des Christusbildes werde ergänzt durch die Haltung Marias am Kreuz, deren Hindeuten auf Christus Lippelt in einen Gegensatz zum Marienkult der Zisterzienser stellte. Die Förderung und theologische Begründung des Marienkults gehe auf den Ordensheiligen Bernard von Clairvaux zurück, der in einem persönlichen Bekenntnis dargelegt habe, dass er sich Maria als zweite Vermittlerin zu Gott wünsche. Christus sei zwar von Gott als Mittler eingesetzt worden, „aber auch Christi göttliche Majestät scheut noch der Sünder und begehrt darum einen Fürsprecher bei ihm“, als welcher nur Maria fungieren könne („fliehe zu Maria, deren reine Menschheit auch der Sohn ehrt. Der Sohn erhört die Mutter, der Vater den Sohn; diese Leiter für den Sünder ist meine ganze Hoffnung.“¹⁶³⁵ Dagegen interpretierte Lippelt das Hindeuten Marias auf den Gekreuzigten am Westlettner-Eingang als Aussage des *Nicht ich!* -

Er!, worin eine Ablehnung des Marienkults liege, eine Ablehnung, „wie sie damals nur von den Waldensern vertreten wurde“.¹⁶³⁶

Die Übertragung der Waldenserthese auf den Stifterzyklus

In der Aufstellung von *profanen* Adeligen im Chor einer Kirche sah Lippelt zusammen mit vielen anderen Forschern - u.a. Émile Mâle - das Besondere und Einmalige des Naumburger Stifterzyklus.¹⁶³⁷ Das Revolutionäre der Einführung profaner Figuren in den Chor einer Kirche musste aus Lippelts Perspektive dadurch noch bemerkenswerter erscheinen, als er den Westchor in Naumburg als *Allerheiligstes* auffasste, eine Definition, die Lippelt freilich nicht im Verhältnis zum Chor im Osten des Doms oder im Hinblick auf mögliche andere Funktionen des Westchors erläuterte.¹⁶³⁸ Von dieser Bestimmung des Westchors als *Allerheiligstes*

1635 Lippelt 1938, S. 246, n.1 mit Verweis auf Migne, *Patrologia Latina* 183, 1014.

1636 Lippelt 1938, S. 246f.

1637 Zu Émile Mâle vgl. *Revue de Paris* 23, T.6 (1916), S. 522 und Mâle (1917b)1923, S. 202f. (Siehe dazu Kap. VIII. 3 (*Skulptur in Naumburg*)). - Zur deutschen Forschung siehe die in Fußnote 1617 gegebenen Belege.

1638 Lippelt 1938, S. 247. - „Jetzt begreifen wir auch, daß gerade dieser Meister es wagte, entgegen aller kirchlichen Überlieferung und Sitte im ‚Allerheiligsten‘ keine

ausgehend sah Lippelt das Revolutionäre des Stifterzyklus darin, dass „sündige Menschen“ und keine Heiligen im *Allerheiligsten* dargestellt seien.¹⁶³⁹

Lippelts Erklärung des Zyklus ging von der Bestimmung des Westchors aus, aber so, dass diese Bestimmung (*Allerheiligstes*) durch den Zyklus *negiert* werde. Der Ort selbst konnte im kirchlichen Sinne die Aufstellung der Stifterfiguren nicht rechtfertigen. Es war für Lippelt der Wille des Bildhauers oder - vom kirchlichen Standpunkt aus gesehen - eigentlich dessen *Ketzertum*, das den auftraggebenden Bischof dazu gebracht habe, profane Sünder aufzustellen. Lippelt maß dem Bildhauer damit eine Rolle zu, welche unter konträren Vorzeichen die stilanalytisch-künstlerisch argumentierenden Forscher der 1920er Jahre - allen voran Pinder - dem Bildhauer gleichfalls zugeschrieben hatten: die des eigentlichen Schöpfers des Stifterzyklus, der auch dem Auftraggeber seinen Willen aufgezwungen habe,¹⁶⁴⁰ mit dem Unterschied freilich, dass die Intentionen des Bildhauers bei Lippelt keine künstlerischen, sondern religiös-weltanschauliche waren: eine revolutionäre Laien-

„Heiligen“, sondern Menschen darzustellen, wie das Leben sie geformt hatte, ohne daß eine kirchliche Legende ihnen erst allzu christliche Tugenden anzudichten brauchte. Für ihn gab es nach gut waldensischer Anschauung überhaupt kein „Allerheiligstes“.“ (Ebd.)

Die Bezeichnung *Allerheiligstes* für den Westchor des Naumburger Doms ist zum ersten Mal von August Schmarsow (1896, S. 155: „Ein ritterlicher Schwertkampf in der Kirche? (...). Aber der Vorgang vollzieht sich hinten im Chorraum wie auf besonderer Bühne, als spiegele sich nur der Drang des Lebens draußen hier im Hintergrund des *Allerheiligsten* selber.“) verwendet worden.

Er findet sich in den 1920er Jahren nur bei Lill (1925, S. 44): „Eine durchaus neue Idee lag dem Ganzen zugrunde. Den Stiftern und Wohltätern der Kirche, Mitgliedern der sächsischen Herrscherfamilien, den Eckardinen und Wettinern, sollte im *Allerheiligsten* weniger ein Ruhmestempel als eine bevorzugte Gnadenstelle erstehen.“

Häufiger dagegen ist die Bezeichnung *Allerheiligstes* für den Westchor in der Literatur der 1930er Jahre verwendet, u.a. bei

Schreyer (1934, S. 34): „In der Mitte des Chores steht der Altar. Von ihm und zu ihm leben die Stifter. Sie glühen von seinem Licht. (.....) Das Leben im Chor ist Anbetung und Lobpreis dem *allerheiligsten* Gut.“,

Bauer (1935, S. 57f.): „Als er hier [*sc. in Naumburg*] begann mit seinen Gehilfen, die sein Geist ernährte, hatte er die Welt schon hinter sich gebracht (...). Es gab nichts Köstlicheres für ihn als einen frisch gebrochenen Stein, aus dem er Liebliches und Strenges herauslocken sollte, in dem schon alles schlief, was sich in den schönen Kranz rings um das *Allerheiligste* einfügen würde, in das hohe Gewölbe, in die festliche Prozession der Säulen.“

und Schrade (1936, S. 5): „Niemand kann freilich sagen, ob es der auf Spenden bedachte Bischof oder der vom Gestaltungsdrange getriebene Künstler war, welcher zuerst den Gedanken faßte, diese werkheiligen Stifter im *Allerheiligsten* so aufzustellen, wie es sonst nur göttlichen und heiligen Gestalten zukam.“

1639 Lippelt 1938, S. 248.

1640 Vgl. Pinder 1925, S. 17 (zitiert in Fußnote 982); siehe dazu Kap. X. 3 (*Der Naumburger Stifterzyklus als artistische Idee des Künstlers*).

theologie, welche der Bildhauer *gegen* die Heiligenverehrung der Zeit und *gegen* bestimmte Auffassungen der Amtskirche gerichtet habe.¹⁶⁴¹ Die naheliegende Frage nach den Motiven des Bildhauers, einen solchen Stifterzyklus im *Allerheiligsten* des Naumburger Doms zu errichten, beantwortete Lippelt auf sehr allgemeine Weise: der Bildhauer wollte „Menschen verschiedenster Art uns vorführen, die alle, Gute und Böse, Traurige und Heitere, Friedfertige und Zornige, Fromme und Weltkin-der, Alte und Junge, Männer und Frauen, der Gnade Gottes bedürfen“¹⁶⁴² - diese Sorge um das Seelenheil verstorbener Adelige soll nach Lippelt den Bruch mit der Tradition der Verehrung von Heiligen im Naumburger Westchor bewirkt haben.

Die Auftragvergabe für diesen Stifterzyklus beschrieb Lippelt als einen Prozess: Bischof und Domkapitel selbst hätten gar nicht an einen solchen Zyklus gedacht, und die Initiative sei vom Bildhauer ausgegangen, der dem Bischof zunächst das Konzept einer Ehrung der ersten Stifter des Domes und seiner Ahnen vorgeschla-gen habe.¹⁶⁴³ Doch da sich das Konzept eines Ahnenkults mit waldensischer Fröm-migkeit nicht vereinbaren ließ, nahm Lippelt an, dass der Bildhauer den Bischof und das Domkapitel zur Einwilligung auch in das theologische Konzept des Stifter-zyklus bewegt habe. Lippelt verwies hierbei auf ein Beispiel der Duldung von Waldensern in der Diözese Passau, das zeigen könne, dass ein solches Verhältnis im religiös konfliktreichen 13. Jahrhundert durchaus denkbar gewesen wäre.¹⁶⁴⁴

1641 Lippelt 1938, S. 247f.

1642 Lippelt 1938, S. 250.

1643 Lippelt 1938, S. 248f.

Lippelt stellt sich vor, wie der Bildhauer auf das Beispiel des Stifterpaars Heinrich und Kunigunde am Bamberger Dom verwiesen haben könnte, doch räumt er ein, dass ein entscheidender Unterschied darin liege, dass Heinrich und Kunigunde zum Zeitpunkt ihrer Aufstellung am Bamberger Portal bereits heilig gesprochen worden waren, also keinesfalls als profane Stifter hätten gelten können. Dass in der Errichtung eines Stifterzyklus ohne erkennbares Ausgangsmotiv auf Seiten von Bischof und Domkapitel eine Ungereimtheit liegen könne, gibt der Autor selbst zu erkennen, wenn er hinzufügt, es habe „natürlich der Überzeugungskunst und -kraft des Meisters bedurft, um zu seinen Zielen zu gelangen“. (S. 249.)

1644 „Wir wissen nicht, wie die Stifterfiguren und der Lettnerschmuck von den Domherren aufgenommen worden sind. Man kann sich nicht vorstellen, daß das alles im Widerspruch zum Klerus entstanden sein sollte. Es bleibt aber auch durchaus die Möglichkeit, daß das Domkapitel und der Bischof dem Gedanken der ‚Laienfrömmigkeit‘ keineswegs ablehnend gegenüberstanden. In jenem Jahrhundert der großen Spannungen zwischen Kaiser und Papst gab es gerade in Deutschland eine Reihe geistlicher Würdenträger, die durchaus nicht hierarchisch-päpstlich gesinnt waren. Siegfried III. von Mainz gehörte anfangs sicher zu ihnen. Der Bischof von Passau, Rüdiger von Radek (1235-1250), war der ergebene Bundesgenosse des Kaisers, auch als dieser im Banne war. Rüdiger hat die Waldenser in keiner Weise verfolgt, woraus sich ja ihre Verbreitung in der Diözese von Passau erklärt.“ (Lippelt 1938, S. 250.)

XVIII. Eine Summe der Naumburg-Forschungen der 1920er und 1930er Jahre

Hermann Beenken (1939) ¹⁶⁴⁵

Nachdem Hermann Beenken 1924 eine Übersicht über die *Romanische Skulptur in Deutschland* veröffentlicht und ein Jahr später die Publikationen von Goldschmidt, Panofsky und Jantzen zur mittelalterlichen Skulptur rezensiert und auch zu Fragen der Naumburger Bildhauerarbeiten Stellung genommen hatte, ¹⁶⁴⁶ schien es lange Zeit die Absicht des Autors gewesen zu sein, einen Nachfolgeband zu seinem Romanik-Buch herauszubringen. ¹⁶⁴⁷ Doch statt des ursprünglich geplanten Überblickswerks zur gotischen Skulptur erschien erst 1939 eine umfangreiche Monographie zu den Bildwerken im Naumburger Dom, die sicherlich den Anspruch erheben konnte, eine *Summe* der Naumburg-Forschung der 1920er und 1930er Jahre zu bieten. ¹⁶⁴⁸ Beenkens Arbeit, die ausführliche Beschreibungen zu

1645 Zu Hermann Beenken, *Der Meister von Naumburg*, Berlin 1939 [Beenken 1939a], vgl.: Möllenberg 1939 (Rez.), S. 384f. / Giesau 1940, S. 215f. / Wallrath 1949 (*Bildheft*), S. 1 / Vollmer 1950 (Lex.), S. 242 / Pinder/Scheja 1952, S. 7 / Schlesinger 1952, S. 10 (n.3), 13 (n.13), 26, 33, 61 (n.214) / Wessel 1952b (Rez.), S. 105 / Isserstedt 1955, S. 192 / Stange/Fries 1955, S. 14 / Wessel 1955, S. 313 / Zander 1956, S. 122 / Hinz 1958, n.41 / Schmoll 1966, S. 291f. / Schmoll (1966)1985, S. 73f. / Bauch 1972, S. 226 (n.5) / Boeck 1975, S. 85 (n.3) / Sauerländer 1979, S. 186 / Kidson 1987, S. 143 / Brush 1993, S. 115 / Marksches 1996b, S. 328 / Blaschke 1996, S. 377 / 384 / Dautert/Plaumann 1996, S. 307 (n.50) / Köllermann 1996, S. 354 / Jung 2002, S. 245 / Jung 2003, S. 44 / Beer 2005, S. 303 (n.236) / Caesar 2006 (Diss.-Ms.), S. 184f.

1646 Hermann Beenken, *Romanische Skulptur in Deutschland*, Leipzig 1924; ders., *Besprechung Adolph Goldschmidt, Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg*, Berlin 1924, in: *Cicerone* 17 (1925) S. 328-333; ders., *Besprechung von Erwin Panofsky, Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, München 1924, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 59 (1925/26) Beilage ‚Die Kunstliteratur‘, S. 1-6 und ders., *Besprechung von Hans Jantzen, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts*, Leipzig 1925, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 59 (1925/26) a.a.O., S. 29-34. - Zu Beenkens Besprechung des Buches von Panofsky siehe Fußnote 821, zu seiner Besprechung des Werks von Jantzen Kap. VIII. 5 (*Überlegungen zur Stilanalyse des Naumburger Stifterzyklus*).

1647 Vgl. Peter H. Feist in *Metzlers Kunsthistorikerlexikon* 1999, S. 19.

1648 Beenkens Naumburg-Buch wurde noch 1939 ein zweites Mal aufgelegt (*Sechstes bis Elftes Tausend*) (mit einigen geringfügigen Änderungen im Layout ab Seite 105). Die Aufnahmen von Erich Kirsten - der auch die Photos für den Band von Herbert Küas 1937 beisteuerte - geben im Chorquadratum bereits den Zustand nach der Renovierung der Baldachinreihe über dem Dorsale im Naumburger Westchor wieder, welche das unruhige Auf und Ab der oberen Zinnenbekrönung, wodurch die Füße der Figuren im Chorquadratum überschritten worden waren, zugunsten einer einheitlich in Laufganghöhe abschließenden Reihe ersetzte. Zum alten Zustand (vor 1938) vgl. noch die Abbildungen im Band von Herbert Küas (1937), aber auch viele spätere Publikationen - so z.B. die von Dietrich Schubert, *Von Halberstadt nach Meißen*, Köln 1974 -, welche auf die alten Aufnahmen zurückgreifen (vgl. etwa die Figur der Gega bei Schubert D. 1974, Abb. 174 mit der

allen behandelten Skulpturen enthält, orientierte sich an den stilanalytischen Arbeiten der 1920er Jahre wie den Studien Erwin Panofskys (mit dem Beenken zwischen 1924 und 1929 in regem Briefkontakt gestanden hatte),¹⁶⁴⁹ Hans Jantzens und Wilhelm Pinders.

entsprechenden Aufnahme bei Beenken 1939a, Abb. 102) - Beenken zeigt 1939 den heutigen Zustand (*nach* 1938), Dietrich Schubert 1974 den *vor* 1938.

Die unter der Leitung von Hermann Giesau vorgenommene Rekonstruktion der Baldachinreihe ist erläutert bei Werner Hirschfeld, *Die Erneuerung der Baldachinreihe im Westchor des Naumburger Domes*, in: *Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt 1935/36*, S. 48-70. Sie gilt bis heute als eine denkmalpflegerische Tat. Sie wurde von allen maßgeblichen Kunsthistorikern nicht nur Jahre zuvor gefordert (vgl. Pinder 1925, S. 15: „Hier einmal ein Unglück: Die Zinnenbekrönungen über den Zwergwölbungen sind 19. Jahrhundert! Sie wirken nur unruhig“, sondern nach ihrer Fertigstellung auch begrüßt (vgl. Beenken 1939a, S. 43).

1649 Noch bevor Hermann Beenken sein Buch über die *Romanische Skulptur in Deutschland* 1924 veröffentlichte, stand er in brieflichem Kontakt mit Erwin Panofsky, der gleichzeitig seine eigene Abhandlung über die *deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts* vorbereitete (siehe Kap. X. 1). Das persönliche Verhältnis beider Korrespondenten - vom Briefwechsel sind leider nur die Briefe Panofskys veröffentlicht worden (oder aber Beenkens Briefe sind verloren gegangen) (vgl. Korrespondenz I, ed. Wuttke 2001, S. 1027f.) - scheint ein konkurrierend-kollegiales und durchaus freundschaftliches gewesen zu sein, wovon die Existenz von zwölf zwischen 1924 und 1929 an Beenken gerichteten Briefen Panofskys Zeugnis ablegen. Im ersten dieser veröffentlichten Briefe schreibt Panofsky am 9. Juli 1924 an Beenken (Korrespondenz I, Nr. 111, S. 143), dass ein Herr Kohlhausen (*damals Assistent am Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe*) ihm den „Vorschlag zu einer *mutuellen Rezension* unserer im Herbst erscheinenden Plastikbücher“ gemacht habe und dass er „natürlich sehr damit einverstanden“ sei, den Empfänger des Briefes aber vorab darauf aufmerksam machen möchte, dass seine „Plastikpublikation gar keine grossen wissenschaftlichen Ambitionen hat“, was sich dann freilich für den theoretischen Teil der Abhandlung Panofskys als *Understatement* herausstellen sollte.

In den *mutuellen Rezensionen*, die zuerst von Panofsky im *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 2 (1924/25) S. 244-246 und dann von Beenken in der *Zeitschrift für bildende Kunst* 59 (1925/26), Beilage *Die Kunstliteratur*, S. 1-6 erschienen, schenkten sich die beiden Rezensenten auf kritische Weise nichts (siehe Fußnote 822). Beenken hatte in derselben Ausgabe, in der seine Panofsky-Rezension erschien, auch das Buch von Hans Jantzen *Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts* besprochen (a.a.O., S. 29-34; siehe Fußnote 1043), das von Panofsky seinerseits ein Jahr später im *Repertorium für Kunstwissenschaft* 47 (1926) S. 54-62 (siehe ebd.) gleichfalls gewürdigt wurde, wobei Panofsky die Gelegenheit wahrnahm, eine Bemerkung zu Beenkens Kritik an seiner eigenen Abhandlung mit einem Lob für Jantzens Buch zu verbinden. Jantzens Darstellung gewinne - so Panofsky in seiner Rezension - „eine Dichtigkeit und Homogenität (..), wie sie nicht allzu oft erreicht wird und beispielsweise auch in einem - mit Jantzens Arbeit sachlich vielfach sich berührenden, methodisch aber sehr verschiedenen - Versuch des Unterzeichneten mit Recht vermißt werden konnte.“ (a.a.O., S. 54.) Zu dieser Bemerkung verweist Panofsky in der Fußnote auf die Rezension Beenkens zu seinem Buch (ebd., n.1).

Der Kontakt zwischen Panofsky und Beenken blieb - soweit der Briefwechsel 1924-1929 das erkennen lässt - freundschaftlich, und Panofsky schreibt Beenken am 1. Mai 1925: „Ihre Auseinandersetzung mit meiner Wolff-Publikation [*sc. Panofskys Buch Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts, welche im Kurt Wolff-Verlag in München erschienen war*] habe ich

Es waren dieselben Fragen, welche diese Forscher beschäftigt hatten, die Beenken nun aufgriff: die Frage nach der Identität und Persönlichkeit eines *Naumburger Meisters*, das Verhältnis der Skulpturen in Naumburg und Mainz zu den französischen Voraussetzungen, die Rekonstruktion eines möglichen Frühwerks des Bildhauers in Frankreich und Deutschland und Fragen der Händescheidung.

Wenn sich Beenken daneben auch mit den aktuellen Arbeiten von Hermann Giesau, Herbert Küas und Ernst Lippelt auseinandersetzte, so blieben doch Themen mit aktuell politischer Tendenz, wie sie August Schmarsow, Lothar Schreyer und Walter Möllenberg 1934 in ihren Publikationen unter dem Schlagwort *die slawische Gefahr* mit der Naumburger Skulptur verknüpft hatten,¹⁶⁵⁰ und welche nun im Vorfeld des militärischen Angriffs von Nazi-Deutschland auf Polen an beklemmender Aktualität gewannen, aber auch *Rassefragen*, wie sie derselbe Schreyer, daneben Alfred Stange, Herbert Küas und Ernst Lippelt im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie angesprochen hatten, bei Beenken ohne Wiederhall.¹⁶⁵¹

mit grossem Interesse und lebhafter Freude gelesen. Sie werden es mir ohne weiteres glauben, wenn ich Ihnen sage, dass eine ernsthafte und weiterführende Diskussion mir wesentlich lieber ist, als es ein uneingeschränktes, aber unfruchtbares Lob gewesen wäre; und das, was Sie über die ‚Richtungsbedeutsamkeit‘ der in der Antike, im Mittelalter und in der Renaissance begegnenden Formen sagen, scheint auch mir eine wirkliche, wesentliche Ergänzung zu sein. Nur möchte ich deswegen, ohne eigensinnig zu sein, noch nicht gleich meine methodologische Position aufgeben.“ (Korrespondenz I, Nr. 131, S. 173.)

1650 Vgl. noch einmal die einschlägigen Äußerungen

bei August Schmarsow (1934, S. 16) zum *Vordringen und Überhandnehmen slawischer Typen* (siehe Zitat zu Fußnote 1375);

bei Lothar Schreyer (1934, S. 41) zur Bestimmung Ekkehards als *deutschem Kämpfer*, der mit seinem Schild *schützend am Tor des Reiches steht*, aber *das Schwert vor seinem Schild hält* (siehe Kap. XIV. 3 (*Der deutsche Mensch und sein Prophet*))

und bei Walter Möllenberg (1934, S. 117), der den Übergang findet von einer Interpretation der Stifterfiguren als *Seligpreisungen* der Bergpredigt zu Menschen von *heldischem deutschen Geist* (siehe Zitat in Fußnote 1435 und Kap. XIV. 4).

1651 Kathryn Brush bezeichnet Beenkens Monographie als „(..) the definitive artistic biography of the master which portrayed his life, wanderings and career from birth through old age“ und fährt fort: „Beenken’s monograph (..) represented a compilation of earlier scholarship mixed with thinly-veiled National Socialist political and racial ideology.“ (Brush 1993, S. 115.)

Ähnlich äußert sich Peter H. Feist, der meint, dass Beenken in seinem Naumburg-Buch „feinfühliges Begreifen von Gestalteigentümlichkeiten und bemerkenswerte Gedanken zum Verhältnis von nachahmbarer, daher wirksamer Stilkonvention zur einzigartigen, persönlichen Schöpfung mit einer heute erschreckend wirkenden, mystifizierenden Deutschtümelei“ verbinde. (Metzler Kunsthistoriker-Lexikon 1999, S. 19.)

Brush und Feist werfen in ihren Stellungnahmen zu Beenkens Buch die wichtige Frage auf nach dem *nationalsozialistischen* Charakter einer 1939 zum Zeitpunkt des Kulminationspunktes der Nazi-Herrschaft veröffentlichten kunsthistorischen Publikation

und kommen zu dem Ergebnis, dass Beenkens Abhandlung eine Tendenz zur *Rassenideologie* und *Deuschtümelei* erkennen lasse. Beenkens Buch, in welchem in Fußnote 2 auf Erwin Panofsky und in Fußnote 37 auf Paul Frankl verwiesen wird, weist diese nazistische Tendenz *nicht* auf.

Sieht man von der Interpretation Gertrud Bäumers einmal ab, welche im *Blutszusammenhang der natürlichen und dunklen Kraft eines jungen Volkes* die *Grundlage aller Größe und Schönheit* auch der Naumburger Stifterfiguren sieht, und deren Arbeit den Namen einer *rassischen Interpretation* durchaus verdient (die Erstausgabe ihres Buches *Die Frauengestalt der deutschen Frühe* datiert vom Jahr 1928 und wurde 1940 mit einem aktuellen Vorwort unverändert neu veröffentlicht (siehe Fußnote 1159)), so scheint - nach keineswegs vollständiger Auswertung der Literatur - eine grundsätzlich *rassische Interpretation* des Naumburger Stifterzyklus (oder der Passionsreliefs) in der deutschen wissenschaftlichen Literatur außer in der genannten Publikation von Bäumer während der Jahre 1933-45 nicht veröffentlicht worden zu sein.

Dagegen gibt es genügend *rassische Äußerungen* in der Naumburg-Literatur dieser Jahre - vorwiegend in *religiös* oder auch *mystisch* geprägten Abhandlungen, kaum jedoch in *stilanalytischen* oder *nabsichtig-deskriptiven* Arbeiten -, wie eine Auswahl (1934 bis 1939) belegen kann (*Herv.*, G.S.), so u.a. bei:

Lothar Schreyer (1934, S. 11): „Sie [*sc. die Dome in Naumburg und Bamberg*] sind hochragende Gottesburgen germanisch-christlichen Wesens, errichtet im Kampf gegen die slawische Gefahr. Sie sind Vorposten des Glaubens und der *Rasse* (...).“;

Alfred Stange (in: Stange/Metternich 1937, S. 10): „Wenn er [*der Bildhauer*] ihm [*sc. dem Bettler im Bassenheimer Relief*] aber dann in der Mitte des Bildes hoch zu Roß den ritterlichen Menschen gegenüberstellte, der sich diesem elendlichen Armen zuneigt, (...) so ist es für uns ein Hinweis, daß sich der Staufische Ritter, der *Hochbrassige*, auch wenn er Mitleid übt, niemals mit dem Andersartigen, dem *Niederrassigen*, gemein macht.“;

Herbert Küas (1938, S. 66): „Um dieser Gestalten willen, deren Urbilder längst verstorben waren, erfaßten die Bildner die physiognomisch gesehene Erscheinung des Menschen ihrer Gegenwart. Auf diese Weise entstanden jene wundervollen Statuen, in denen sich *Rasse-Ideale* verkörperten, um heute eindrucksvoll in ihrer *völkischen Bedeutung* zu uns zu sprechen.“; und

Ernst Lippelt (1939a, S. 22): „Daß der Künstler bei seinem Aufenthalt in Frankreich und Mainz keine *Juden* gesehen haben sollte, ist ausgeschlossen. Wenn er sie hier *mit slawischem Gesichtsschnitt* abbildet, so ist ihm das von Bedeutung. (...). Man braucht also, das will er sagen, gar nicht nach Palästina zu gehen, um so etwas zu erleben. Solche *Schurken* gibt's hier auch. Und die *Sorben*, die bei Naumburg jenseits der Saale wohnten, waren solch *Gesinde*, daß dies Bild jedem Naumburger damals sofort klar wurde.“

Dagegen kommt in Hermann Beenkens 160 Seiten starkem Buch, dem Kathryn Brush und Peter H. Feist *racial ideology* und *mystifizierende Deuschtümelei* vorwerfen, das Wort *Rasse* (bzw. irgendeine Ableitung dieses Wortes) nur ein einziges Mal vor. Das verwandte Wort *völkisch* findet sich überhaupt nicht verwendet, während das Wort *Volke* bei Beenken öfter vorkommt, z.B. in der Zusammensetzung *Nachbarvolke* (S. 12), womit Frankreich gemeint ist.

Der Satz nun, in dem Hermann Beenken das Wort *Rasse* verwendet, lautet:

„Jenes tiefste Geheimnis der Form, daß das Eigentlichste und Innerlichste im ganz Schlichten gesucht werden muß, pflegt sich den großen *Künstlern unserer Rasse in ihrem Alter* erst kundzutun. Der *altgewordene Meister* von Naumburg hat um dies Geheimnis genau so gewußt, wie vierhundert Jahre nach ihm der altgewordene Rembrandt.“ (Beenken 1939a, S. 106; *Herv.*, G.S.).

Die Themen, die Beenken behandelte, betrafen die *Ethik* des Naumburger Bildhauers, die er am Bassenheimer Reiterrelief darlegte, die Frage nach dem *deutschen Charakter* der Naumburger Skulpturen vor dem Hintergrund ihrer französischen Voraussetzungen und eine Analyse der Stifterfiguren mit dem Ziel, dieselben in eine Entwicklungsreihe einzuordnen. Beenken versuchte einen Überblick über das Gesamtoeuvre des Naumburger Bildhauers und seines Kreises zu geben, Fragen des Verhältnisses von Meister, Werkstatt und Auftraggeber zu klären und eine Interpretation des Stifterzyklus zu liefern, der zuletzt unter nationalsozialistischen Vorzeichen vorwiegend in mystisch-religiösem Sinn gedeutet worden war. Er behandelte die aufgeworfenen Fragen in einer Weise, welche die nebulösen Vorstellungen eines Herbert Küas vom Stein als *Träger des Lichts*, vom Bildhauer, der den *Luftstrom in das Gestein einziehen lässt*,¹⁶⁵² und von einem Künstler, der das *sich offenbarende Wesen des deutschen Volkes* in den Stein *gebannt* habe,¹⁶⁵³ verscheuchte und durch analytische Beschreibungen und historisches Wissen zu ersetzen suchte.

Ethische Reflektionen zum Werk des Naumburger Bildhauers
- Das Beispiel des Bassenheimer Reiters

Mit seiner Analyse des *Bassenheimer Reiters* reagierte Beenken auf eine von Alfred Stange 1937 zusammen mit Graf Wolff Metternich verfasste Studie,¹⁶⁵⁴ in der Stange das zwei Jahre zuvor veröffentlichte Relief als *herrlichste Aussage des deutschen Menschen* gewürdigt¹⁶⁵⁵ und dies mit der Erscheinung des *adeligen Reiters* begründet hatte. Der adelige Reiter - so Stange - neige sich im Relief dem Gegenüber des Bettlers zu, sei aber doch bestrebt, *jedes Gemeinmachen* mit diesem zu *vermeiden*. Die Lehre, die Stange aus dieser Beschreibung zog, lag in der Aussage, „daß sich der

Hier ist offensichtlich das Wort *Rasse* nicht in denunziatorischem Sinn gebraucht - wie in den obenstehenden Beispielen bei Schreyer, Stange und Lippelt -; es bedeutet nur so viel wie *Volke* (*Künstler unserer Rasse* lässt sich mit *Künstler unseres Volkes* übersetzen). Entscheidend aber ist: das Wort *Rasse* (auch wenn es im Begriff liegt) wird hier nicht zur Herabsetzung einer *anderen* Rasse oder eines *anderen* Volkes gebraucht.

1652 Küas 1937a, S. 29 (zitiert in Fußnote 1612).

1653 Schreyer 1934, S. 10 (siehe Zitat zu Fußnote 1384).

1654 Alfred Stange und Graf Wolff Metternich, *Der Bassenheimer Reiter, Bonn 1937*. - In der Veröffentlichung sind die Darstellungen der beiden Autoren getrennt: Metternich gibt eine technisch-restauratorische Zustandsbeschreibung des Reliefs vom Standpunkt der Denkmalpflege, während Stange den ausführlicheren kunstgeschichtlichen Kommentar beisteuert.

1655 Stange in: Stange/Metternich 1937, S. 6. - Zur Erstveröffentlichung des *Bassenheimer Reiters* durch Artur Schnitzler in der *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 1935 vgl. Kap. XV. 1.



Abb. 228
Bassenheimer Reiter. (Aus: Beenken 1939a, Abb. 23)

Staufische Ritter, der *Hochrassige*, auch wenn er Mitleid übt, niemals mit dem Andersartigen, dem *Niederrassigen*, gemein macht.“¹⁶⁵⁶

Hermann Beenken scheint diese Aussage Alfred Stanges vor Augen gehabt zu haben, als er seine Deutung des Verhältnisses von Reiter und Bettler im *Bassenheimer Relief* niederschrieb. Beenken referierte vorweg den Bericht Hermann Schnitzlers von der Auffindung des Martinsreiters in der Bassenheimer Pfarrkirche bei Koblenz, die mutmaßliche Entstehung der Arbeit für einen Altar des Heiligen im Mainzer Dom und die Identifizierung des Reliefs als mögliches Frühwerk

des Naumburger Meisters, welche Schnitzler durch eine Stilanalyse im Vergleich zur Mainzer Skulptur und zu den Arbeiten in Naumburg begründet hatte.¹⁶⁵⁷

Die Beziehung von Reiter und Bettler im Bassenheimer Relief aber betrachtete Beenken nicht wie Stange unter dem Gesichtspunkt der *rassischen* Überlegenheit eines berittenen Adligen, sondern unter dem Gesichtspunkt der Mitmenschlichkeit. Vordergründig gebrauchte auch Beenken zur Charakterisierung der Brethaftigkeit des Bettlers die Bezeichnung *untermenschlich* - „das Gesicht mit Augen, die wie die eines Blinden erloschen sind, und dem wie atemlos stammelnd geöffneten Munde hat kaum etwas Menschliches mehr, indem die menschliche Form hier bewußt ins Unförmige, *Untermenschliche* herabgewandelt erscheint“ -, um dann fortzufahren, dass der „Bassenheimer Reiter (..) dem *Gemeinmenschlichen* näher (ist) als der Bamberger“. Denn der Bassenheimer Reiter erweise dem Elenden gegenüber eine Haltung, die „keiner ständischen Pflichtvorstellung, sondern einer rein menschlichen Regung“ entspringe.¹⁶⁵⁸ Während bei Stange die Bezeichnung

¹⁶⁵⁶ Stange in: Stange/Metternich 1937, S. 10; *Herr.*, G.S. (bereits zitiert in Fußnote 1651).

¹⁶⁵⁷ Beenken 1939a, S. 29f. - Vgl. Schnitzler 1935, S. 423 und Kapitel XV.1.

¹⁶⁵⁸ Beenken 1939a, S. 34.

niederrassig die Warnung an den Leser implizierte, sich mit dem *Niederrassigen* nicht gemein zu machen - „das *Herrenbewußtsein*,“ - so Stange - „das Festhalten an der Standesehre um jeden Preis, an dem *Blutserbe seiner Ahnen*, das klare Bewußtsein der Grenze gegenüber dem Niederen wird uns in diesem Werke deutlich“¹⁶⁵⁹ -, schickte Beenken seiner Feststellung vom *Untermenschlichen* des Bettlers eine Reflektion über die inhaltliche Aussage des Reliefs voraus: „Auch der Häßliche und Bresthafte ist ein *Gottesgeschöpf*, dessen leibliche Not zu lindern, die *Christenpflicht* heischt.“¹⁶⁶⁰ Beenken verband also die herrschende Rasseideologie, der auch er im Begriff des *Untermenschlichen* verpflichtet war, mit einer übergeordneten Ethik (*Christenpflicht*), während Stange das *Bassenheimer Relief* zum Vorwand nahm, die Rasseideologie des NS-Staates als moralische Lehre des Bildwerks zu propagieren.¹⁶⁶¹

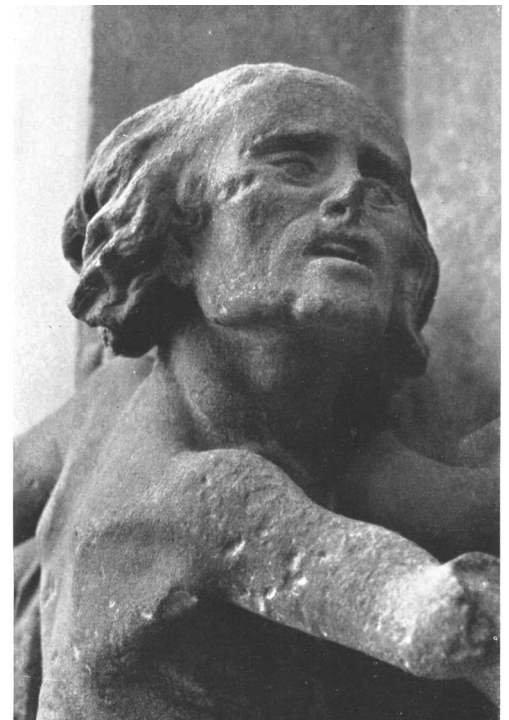


Abb. 229
Bassenheimer Reiter. (Aus: Beenken 1939a, Abb. 26)

1659 Stange in: Stange/Metternich 1937, S. 10; *Herv.*, G.S.

Stanges Reflektion über *rassisches Herrenbewusstsein* bezieht sich sowohl auf den *Bamberger* wie den *Bassenheimer Reiter* („Das, was das Rittertum Staufischer Zeit groß werden ließ (...) wird uns in diesem Werke ebenso eindrucksvoll wie jenes andere, von dem wir sprachen, deutlich.“ Ebd.).

1660 Beenken 1939a, S. 33; *Herv.*, G.S.

Dass Beenkens Interpretation als unmittelbare Antwort auf Stanges *rassische Deutung* zu lesen ist, geht aus dem anschließenden Satz bei Beenken hervor: „Gewiß *macht* der reitende Kriegermann *sich nicht gemein mit dem anderen*, ein Abstand bleibt durchaus gewahrt; auch über diesen Abstand hinüber *aber* ist eine Verbundenheit deutlich, die bei dem Bamberger Reiter auf keine Weise zu denken wäre.“ (Beenken 1939a, S. 33f.; *Herv.*, G.S.)

1661 Vgl. Gabelt 1996, S. 248 und n.19.

In der Physiognomie des adeligen Reiters erkennt Beenken einen wiederkehrenden *deutschen* Typus im Werk des Naumburger Bildhauers, den er durch einfache Menschlichkeit im Antlitz, das keine Pose kenne, charakterisiert findet:

„Das Antlitz des Martin schließlich ist nächst dem freilich noch ausdrucksvolleren, ausdruckstieferen des Kopfes mit der Binde das schönste, das wir von der Hand des Meisters aus seiner vornaumburgischen Frühzeit besitzen, ungemein einfach und doch zugleich sehr persönlich im Menschlichen. Persönlich freilich hier nicht im Sinne des völlig Einmaligen. Es ist kein Zufall, daß gerade dieses Gesicht die Erinnerung an Gesichter anderer Figuren des Meisters erweckt, etwa des Naumburger Hermann oder des Johannes im Abendmahlsrelief oben am Lettner. Offenbar sind wir hier der Grundvorstellung des Meisters vom Menschlichen nahe, jener Grundvorstellung, die er in anderen Köpfen weit stärker zum Individuell-Besonderen gewandelt hat. Wie der Kopf mit der Binde, so ist auch der des Martin einer, der sich menschlich ganz öffnet. Dieser Heilige nimmt keine Miene

Der deutsche Charakter der Skulpturen im Naumburger Dom - deutsche und französische Skulptur

In Hermann Beenkens Einführung zu den Bildhauerarbeiten des *Meisters von Naumburg* sprach sich ein Nationalstolz aus, der auf Beenkens Voraussetzung einer deutschen Herkunft des Bildhauers gründete. Beenken räumte ein, dass die Forschung hierfür bislang keinen dokumentarischen Beweis erbracht habe und deswegen in diesem Punkt noch im Dunkeln tappe. Sicherem Boden gewinne die Forschung erst da, wo es um die *künstlerische* Herkunft des Meisters gehe, die zweifellos in Frankreich liege, wo dieser Bildhauer seine Lehrjahre verbracht haben müsse.¹⁶⁶² Statt sich auf weitere Spekulationen über die Volkszugehörigkeit des Bildhauers einzulassen, schnitt Beenken Überlegungen zur rassischen Zugehörigkeit des Bildhauers ab und erklärte, dass die Naumburger Stifterfiguren hinreichendes Zeugnis für das deutsche Volkstum des Bildhauers böten.¹⁶⁶³ Beenken erschien dessen Werke als Mittel der *Selbstfindung* der Deutschen,¹⁶⁶⁴ ein Gesichtspunkt, welchen Dehio 1919 seiner *Geschichte der deutschen Kunst* programmatisch zugrundegelegt hatte. Dehio hatte erklärt, er wolle eine Kunstgeschichte für das deutsche Volk als Beitrag zu dessen Selbsterkenntnis schreiben.¹⁶⁶⁵ Die Stifterfiguren nun leisteten nach Beenken genau diesen Beitrag zu einer nationalen Selbsterkenntnis, indem sie deutsche Charaktere darstellten und darin zu erkennen

oder Haltung an, die ihm selber als solche bewußt wäre, er kennt weder Pose noch Maske. Er stellt sich und sein menschliches Handeln nicht für Fremde zur Schau, sondern lebt unmittelbar ganz aus sich selber. Dieses Unmittelbare aber ist deutsch, es ist das, was auch die Naumburger Stifter von allem Französischen wesentlich scheidet.“ (Beenken 1939a, S. 36.)

1662 „Der Meister von Naumburg - für uns Deutsche ist er in dem langen Zeitraum zwischen Antike und Neuzeit der Größte, der schöpferischste Genius unter den abendländischen Bildhauern. Daß wir keinen Franzosen, keinen Italiener, sondern einen der Unseren hier nennen dürfen, ist unser Stolz. Wie aber erweist sich uns denn - könnte gefragt werden -, daß er überhaupt ein Deutscher gewesen ist, er, der doch offenbar seine Kunst im französischen Westen gelernt hat und der zu denen gehörte, die einen nicht auf deutschem Boden gewachsenen Stil, die Gotik der Isle de France, gegen die ihrem Ursprunge nach zweifellos deutschere Spätromanik des beginnenden 13. Jahrhunderts, zur Herrschaft in Deutschland geführt haben?“ (Beenken 1939a, S. 5.)

1663 Ebd.

1664 “Dies ist das Beglückende und das, was von Jahr zu Jahr wachsende Scharen deutscher Besucher nach Naumburg führt, daß wir hier, in den von der Hand des Bildhauers geformten Menschenbildern ein Wesentliches von uns selbst wiederfinden, etwas, was wir auch als nur uns Deutschen eigentümlich nachzuweisen imstande sind.“ (Ebd.)

1665 „Ich gebe deutsche Geschichte im Spiegel der Kunst, in diesem Selbstbekenntnis des deutschen Innenlebens, das über bestimmte Seiten desselben mehr und deutlicher auszusagen hat als irgendeine andere ‚Quelle‘.“ (Dehio 1919, I, S. 5 (Vorwort).)

gäben, dass auch ihr Schöpfer ein Deutscher gewesen sei.¹⁶⁶⁶ Wie Georg Dehio¹⁶⁶⁷ bestimmte Beenken den Unterschied der Charaktere in Naumburg an einem Vergleich mit den Arbeiten des Reimser *Josephsmeisters*,¹⁶⁶⁸ ein Vergleich, den 1928 auch Leo Bruhns angestellt hatte.¹⁶⁶⁹

Wenn Beenken so den deutschen Charakter der Skulptur und ihres Bildhauers in Naumburg hervorhob, so ließ er auf der anderen Seite an der künstlerischen Schulung des Bildhauers in Frankreich keinen Zweifel aufkommen¹⁶⁷⁰ und betonte die überragende Führungsrolle Frankreichs auf dem Gebiet der Architektur und Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert.¹⁶⁷¹

1666 „(...) unbestritten und unbestreitbar ist, daß in Naumburg, Allerdeutschestes seine Wesensprägung gefunden hat. Nur aus unserem eigenen Blute heraus konnte Gestalt gewinnen, was in solcher Art deutsche Züge trägt.“ (Beenken 1939a, S. 5.)

1667 „Vergleichen wir dazu noch die Charakteristik des typischen Franzosen an der Kathedrale von Reims [*sc. den Josef des mittleren Westportals*]. Unser Meister hat sie gekannt; es ist, als ob er bewußt den Gegensatz habe herauskehren wollen.“ (Dehio 1919, I, S. 341) - Dehio bildet hierzu die Figur des Josef vom mittleren Westportal der Kathedrale von Reims ab (a.a.O., Abb. 470a) und setzt die Bildüberschrift hinzu: „Typischer Franzosenkopf von der Kathedrale von Reims.“

1668 „Um des Wesensunterschiedes zwischen französischem und deutschem Menschentum in seiner ganzen Weite innezuwerden, muß man einmal eine in der Plastik eben jener Jahrzehnte so typisch französische Gestalt wie die des Joseph von der Westfassade der Reimser Kathedrale gegen die Naumburger Stifter stellen.“ (Beenken 1939a, S. 80.)

1669 Vgl. Bruhns 1928, S. 112 (zitiert in Fußnote 1182). - Siehe dazu auch Kap. XII. 3 (*Der Reimser Josephsmeister und die Herausbildung nationaler Charaktere*).

1670 „Man muß sich klarmachen, wie ganz anders es damals in Frankreich stand, woher doch die Schöpfer jener Werke, die Größten unter den Bildhauern der deutschen Frühgotik, alle gekommen.“ (Beenken 1939a, S. 5.)

1671 „Dort im Westen ist das Hochmittelalter mehr als irgendwo anders das Zeitalter der Kathedralen und der großen an ihnen sich entfaltenden zyklischen Bildprogramme gewesen. Nirgends im damaligen Europa hat das, was zumal in dem nordfranzösischen Kernlande der Gotik seit etwa 1200 in einigen wenigen Jahrzehnten geschaffen wurde, an Fülle und Reichtum seinesgleichen gehabt. Auf den großen Bauplätzen entstanden dort ganze Wälder von Bildwerken, die dann im Zusammenhange des Kirchenbaues selber, in den hinein sie von Anfang an geplant waren, in überlegtester Ordnung zusammengefaßt und gegliedert wurden. Nach Hunderten, wenn nicht Tausenden sind die plastischen Figuren zu zählen, die die Portaldreiergruppen von Chartres, Amiens, Reims und an anderen Orten in ihren tiefen Buchten an den Gewänden, den Streifen der Bogenfelder (Tympana) und den deren spitzbogigen Umriß begleitenden Bogenläufen (Archivolten) zur Schau stellen. Schon die Menge des hier Gemeißelten ist - nicht anders wie die der gleichzeitig für eben diese Kathedralen geschaffenen farbengetrunkenen Glasfensterbilder - als Leistung ein Ungeheures. Einer der edelsten und großartigsten Auftriebe, deren der bildnerische Wille des abendländischen Menschen jemals fähig gewesen, tut sich hier kund.“ (Beenken 1939a, S. 5f.)

Die Unterschiede der deutschen Bildhauerarbeiten zur französischen Skulptur sah er weniger im Stilistischen als in der Psychologie der Figuren. An französischen Arbeiten stellte er einen Hang zur Selbstdarstellung fest, von der Schau gestellten Emotionen, wie sie vor allem die Skulpturen des genannten *Josephsmeisters* zeigten, während die Naumburger Figuren selbstvergessen und unbekümmert um die eigene Wirkung dastünden.¹⁶⁷²

Ein weiterer Charakterzug, den Beenken an den Figuren des *Josephsmeisters* ausmachte und der an Pinders Bestimmung von der französischen Reihenfigur erinnerte, war für ihn eine französische Tendenz zur Typisierung, der Beenken den Reichtum ganz unterschiedlicher Charaktere in Naumburg gegenüber stellte.¹⁶⁷³ Immer wieder kam Beenken auf die Individualität der im Naumburger Stifterchor dargestellten Charaktere zu sprechen und kontrastierte sie mit dem eher gleichförmigen Ausdruck höfischer Repräsentation, wie sie etwa auch die Figuren der Ste. Chapelle in Paris zeigten. Die Uniformität der französischen Skulptur gehe bis zur Austauschbarkeit fort in den Apostel- und Rittergestalten dieser *französischen Hofkunst*.¹⁶⁷⁴



Abb. 230
Französischer Meister um 1240
(*Josephsmeister*): Josef, Reims, Kathedrale
(Aus: Beenken 1939a, Abb. 58)

1672 „In Naumburg wird oft der Körper, sein Tun und Lassen einfach vergessen, die Seele scheint abseits zu weilen. Dies gilt nicht nur von den offenbar verträumten Gestalten wie Wilhelm und Hermann, sondern nicht weniger auch von so aufrecht dem Dasein zugewandten wie Eckehart. Immer ist es das unbeachtete, unbewußte Tun des Körpers, worin sich das seelisch Eigene verrät, während das bewußte innere Leben dieser deutschen Menschen über das Nur Körperliche sehr weit hinausdrängt. Gestalten wie der Joseph scheinen genau zu wissen, womit und wie sie nach außen hin wirken, ein Seelisches jenseits dieses Wissensbezirkes scheint einfach nicht da zu sein, der Geist ist das Herrschende. Demgegenüber leben die deutschen Figuren in Naumburg ganz anders unbekümmert für sich, von ihrer Wirkung nichts wissend und auch nichts wissen wollend.“ (Beenken 1939a, S. 80.)

1673 „Während in Frankreich, in Reims, alles zu einem Typus gedrängt hat, einem Typus von durchaus einseitiger Vorbildlichkeit, der das National-Französische ganz in sich zu repräsentieren vermochte - und hier tat gerade der Meister des Reimser Joseph den entscheidenden Schritt -, gibt es in Deutschland, in Naumburg die Fülle.“ (Ebd.)

Zu Pinder siehe Kap. XIV. 5 (*Deutsche und französische Skulptur*).

1674 Beenken 1939a, S. 154f.

In der weiteren Entwicklung der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts sei es dann in Deutschland zu einem *Unterliegen* des *eigentlich Deutschen* in der heimischen Skulptur gekommen, wie die Arbeiten in Trier und am Straßburger Lettner erwiesen.¹⁶⁷⁵

Beenken schilderte den Verlust des spezifisch deutschen Charakters in der Skulptur des Reichsgebietes als zwangsläufigen Prozess, als ein Unterliegen des deutschen Individualismus gegen die *höfisch verbindliche Haltung* des französischen Westens. Dieses künstlerische Unterliegen im Prozess einer Übernahme französischer Einflüsse stellte Beenken in den größeren Zusammenhang der politischen Geschichte, die mit dem Niedergang des Stauferreiches geendet hatte.¹⁶⁷⁶ In diesem Prozess einer Aufgabe der deutschen Eigenart in der Kunst des späteren 13. Jahrhunderts sah Beenken die Naumburger Skulptur als einen letzten deutschen *Protest* gegen den westlichen Menschentypus, wie er am vollkommensten in den Figuren des Reimser Josephsmeister repräsentiert werde. Dieser in den Stifterfiguren Gestalt gewordene Protest gegen den französischen *Ideenstrom* sei ein wesentliches Element der Skulptur des Naumburger Bildhauers, wodurch dieser - man fühlt sich an den Ausspruch Wilhelm Pinders von der Einsamkeit des Naumburger Bildhauers am Ende der staufischen Epoche erinnert¹⁶⁷⁷ - eine isolierte Stellung innerhalb der Skulptur der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Deutschland einnehme.¹⁶⁷⁸

1675 „In den gleichen Jahren, in denen die Naumburger Stifter entstanden, siegte in Bildwerken des deutschen Westens schon die französische Norm. Die Plastik der Portalbogenfelder und -bogenläufe der Trierer Liebfrauenkirche, die Apostelstatuen vom ehemaligen Lettner des Straßburger Münsters sind Zeugnisse dieses neuen westlichen Ideeneinstroms, dem das eigentlich Deutsche nun von Jahrzehnt zu Jahrzehnt in immer weiteren Bezirken zu erliegen begann.“ (Beenken 1939a, S. 155.)

1676 „Naumburg zeigt noch ganz die unendlich gespannte, immer wieder um die Verwirklichung eines Eigenen und Einmaligen bemühte deutsche Haltung, die den inneren Reichtum deutscher Plastik schon in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts begründet hatte (...) - eine Haltung, die sich aber ihrem innersten Wesen nach aufbrauchen, zersplittern mußte, die nicht von Dauer sein konnte. Um wie vieles war sie im Nachteil gegen jene weltmännisch und höfisch verbindliche Haltung, die der Westen zu schaffen gewußt hatte und die gerade solchen Menschen und Künstlern, deren menschliches Gewicht ein geringeres war, um so vieles verständlicher und nachahmenswerter erscheinen mußte! Gewiß haben nicht allein die Bildhauer nach den neuen Vorbildlichkeitsvorstellungen des Westens gegriffen, damals als in den Kämpfen zwischen Kaiser und Kirche die Macht des Stauferreiches unwiederbringlich dahinschwand.“ (Ebd.)

1677 „In der geschichtlichen Stellung, im Ausdruck des Großen und Abendlichen seiner Kunst liegt schon Grund genug für die Einsamkeit unseres Meisters in seiner Zeit.“ (Pinder/Scheja 1952, S. 36.)

1678 „Gerade dieser Meister aber war nach der Mitte des 13. Jahrhunderts in unserem Volke nur ein Einzelner, der als Sohn einer größeren Zeit und eines größeren Reiches in einer Welt, die kleiner als er zu denken gelernt hatte, auf einsamem Posten

Das Frühwerk des Naumburger Meisters und die Metzger Reliefs

Historische Voraussetzung für jede hypothetische Rekonstruktion eines Frühwerks des Naumburger Meisters bildete seit den Untersuchungen Georg Dehios zur Bamberger Heimsuchungsgruppe und Artur Weeses Dissertation zur *Jüngeren Bamberger Werkstatt* sowie den Forschungen von Max Hasak, Karl Franck-Oberaspach und anderen die Annahme einer *Wanderschaft* deutscher Bauleute zu den Kathedralbauhütten Nordfrankreichs,¹⁶⁷⁹ von der auch Beenken bei seiner Behandlung dieser Frage ausging.¹⁶⁸⁰

Für die Naumburger Skulptur stellte Hermann Giesaus Veröffentlichung einiger Vierpassreliefs an der Kathedrale von Amiens den ersten Versuch dar, ein Frühwerk des Naumburger Bildhauers in Frankreich konkret zu benennen. Beenken machte nun auf die Bedingtheit und Vergeblichkeit solcher Zuschreibungsversuche aufmerksam, die schon an der Unmöglichkeit einer klaren Händescheidung und an den fließenden Übergängen zwischen verschiedenen Künstler-Händen in einer *Unmasse* von Bildwerken scheitern müssten.¹⁶⁸¹

kämpfend einer dem Genius dankbaren Nachwelt das große Werk seines Lebens schuf.“ (Beenken 1939a, S. 155.)

1679 Zu Georg Dehio siehe Kap. I. 4 (*Deutsche und französische Skulptur*); zu Artur Weese Kap. III. 1 (*Bamberger und Naumburger Skulptur*); zu Max Hasak Kap. III. 3 (*Die französische Schulung der deutschen Bildhauer im 13. Jahrhundert*) und zu Karl Franck-Oberaspach Kap. III. 4 (*Übernahme französischer Gotik in Architektur und Skulptur*).

1680 „Man ist sich klar darüber, daß alle jene deutschen Bauleute und Bildhauer, die, wie ihre Werke uns zeigen, die Kunst des französischen Westens, der Kathedralen, gekannt haben, dort nicht einfach als untätige Beobachter oder als bloße Notizenmacher gewelt haben können. Nicht nur um zu leben, sondern auch um zu lernen, mußten sie selber mit Hand anlegen; die frühesten Arbeiten ihres Meißels können also sehr wohl noch heute unter den Unmassen von Skulpturen an den Kathedralen erhalten sein. So hat man gesucht.“ (Beenken 1939a, S. 9.)

Vgl. hierzu jetzt Caesar 2006 (Diss.-Ms.), S. 184f.

1681 „Giesau hat als Arbeiten, die von ihm [*sc. dem späteren Naumburger Meister*] herrühren könnten, einige der kleinen Vierpaßreliefs veröffentlicht, die in großer Zahl die Sockelzone der Portalgewände und darüber hinaus auch den Fuß der großen die drei Portale trennenden Strebepfeiler umziehen. Es sind dies in den Oberflächen vielfach verriebene Bildwerke, von denen das Meiste nicht anders wie über ihnen die Statuen unabweisbar französisch ist, während anderes in seiner schwereren, in Gebärde und Ausdruck dringlicheren Art in dieser Umgebung fremdartiger wirkt und dem deutschen Betrachter als deutsch empfunden erscheint. Dabei sind die Grenzen von Stil und Stil kaum genauer zu ziehen, allenthalben begegnen Übergänge vom einen zum anderen, den Versuch, hier die Anteile von Meister und Meister zu trennen, gibt man auch an Ort und Stelle bald auf.“ (Beenken 1939a, S. 10f.)



Abb. 231-233. Flucht aus Ninive - Der Engel erscheint dem Sacharja - Der Prophet Maleachi predigt den Juden, Vierpassreliefs Amiens, Kathedrale (vielleicht Frühwerke des Naumburger Meisters) (Aus: Beenken 1939a, Abb. 3-5)

Damit äußerte Beenken prinzipielle Vorbehalte gegen Zuschreibungsversuche von Bildwerken französischer Kathedralen an den späteren Meister in Naumburg. Vergleiche könnten nur stilistische Ähnlichkeiten aufzeigen, nicht jedoch bestimmte Zuschreibungen begründen, die für die genannten Arbeiten in Amiens, Noyon oder Chartres immer unsichere Hypothesen bleiben müssten. Beenken äußerte gegenüber den Zuschreibungen Giesaus und Hamann-MacLeans den grundlegenden Vorbehalt, dass diese allein auf der Neigung der Forscher beruhten, durch eine gefühlsmäßige Interpretation ihnen verwandt anmutender *verinnerlichter* Gebilde etwas typisch Deutsches oder Naumburgisches zu entdecken.¹⁶⁸² Die Vorstellung vom *Deutschen* als Unterscheidungskriterium zur hypothetischen Bestimmung von Frühwerken des Naumburger Meisters müsse spekulativ bleiben. Aus all diesen Untersuchungen ginge nur hervor, dass Reims, Noyon und Chartres

1682 „Die hier abgebildeten Szenen aus der Geschichte der Propheten Maleachi, Nahum und Zacharias [Beenken bildet einige der von Giesau dem Naumburger Meister in Amiens zugeschriebenen Reliefs ab; siehe a.a.O., Abb. 3-5] könnten als allerfrüheste Schöpfungen des Naumburgers in Frage kommen; noch aber sind sie von seinen sicheren Arbeiten zu weit entfernt, als daß man sie mit Gewißheit als solche bestimmen könnte. (...). Man hat außer in Amiens auch in Reims, das der deutsche Bildhauer sicher gekannt hat, in Noyon und in Chartres Naumburgisches wiedererkennen zu dürfen geglaubt [3) W. Pinder: *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke*, aufgenommen durch Walter Hege, beschrieben durch Wilhelm Pinder 1925, S.23, S.42f., Abb.10, Abb.15. Richard H. L. Hamann: *Der Naumburger Meister in Noyon*, *Zeitschrift des Deutschen Vereins f. Kunstwissenschaft*, 1935, S. 425 ff.] Die große Verschiedenartigkeit des hier oder dort an den nordfranzösischen Kathedralen mit unserem Meister in Verbindung Gebrachten mahnt zu äußerster Vorsicht. Der deutsche Betrachter ist nur allzu geneigt, von vornherein eine bestimmte Innerlichkeit, eine bestimmte Schwere des Gefühlsausdruckes, wo er ihr inmitten der meist leichter und schärfer beschwingten Formensprache unseres Nachbarvolkes begegnet, für deutsch zu halten und gerade dann an Naumburg zu denken.“ (Beenken 1939a, S. 11f. u. n.3.)



Abb. 234. Engel und Apostel. Metz, Dombauamt (wahrscheinlich Frühwerk des Naumburger Meisters)
(Aus: Beenken 1939a, Abb. 8)

mögliche Stationen und frühere Wirkungsstätten des Naumburger Meisters gewesen sein könnten.¹⁶⁸³

Beenken besprach die von Otto Schmitt vorgestellten Reliefs mit Apostelfiguren vom Türsturz des Portals der Kirche Notre-Dame-la-Ronde in Metz, in denen er wie Giesau und Schmitt die frühesten Zeugnisse für den persönlichen Stil des Naumburger Meisters zu Beginn der 1230er Jahre zu erkennen glaubte.¹⁶⁸⁴ Er hob den entwicklungsgeschichtlichen Fortschritt hervor, den diese Reliefs gegenüber den stilistisch ganz anders gearteten *linken Türsturz-Reliefs* desselben Portals darstellten:

*Man muß die Gestalten der Bruchstücke - die, von der linken des Engels abgesehen, uns leider ganz ohne Köpfe überkommen sind - mit denen der ergänzt an ihren ursprünglichen Platz wieder eingesetzten linken Streifenhälfte vergleichen, um den bedeutenden Rang schon der Erfindung im großen zu spüren. Alles drüben Starre und Träge ist hier in Wallung geraten, die Einförmigkeit bloßer Figurenreihung ist durch einen wirklichen Wechsel der Motive durchbrochen: ein rascheres Schreiten, ein Stehenbleiben, ein Sichumwenden gegen den zurückgebliebenen Nachbarn, vereinzelt auch ein Heben der Hände. Von einer breiten und mächtigen Körperlichkeit sind diese rund und fast frei gegen die Reliefgrundfläche gestellten Apostel.*¹⁶⁸⁵

Ohne sich über eine Identität des Bildhauers in Metz und Amiens zu äußern, wies Beenken - wie zuvor Schmitt - auf die Gemeinsamkeit des Motivs der Gewandraffung beim mittleren Apostel des Metzger Reliefs mit dem von Giesau 1925 veröffentlichten Amienser Vierpassrelief der *Flucht aus Ninive* hin und

1683 Beenken 1939a, S. 12.

1684 Beenken 1939a, S. 12f. - Siehe Kap. XIII. 1 (*Das rechte Türsturzrelief*).

1685 Beenken 1939a, S. 14.

beschrieb den Unterschied der Metzger Arbeit als *vollplastische* Ausführung im *hohen Relief* im Vergleich zu der flacheren und weniger plastischen Arbeit in Amiens. Die Zuschreibung des Metzger Apostelreliefs an den *Naumburger Meister* versah Beenken am Ende mit einem Fragezeichen, so sehr die Zuschreibung ihm unter dem Gesichtspunkt einer konsequenten Stilentwicklung passend erschien, denn die zuletzt veröffentlichte Datierung des Metzger Liebfrauenportals durch Paul Vitry (1925) und Jean-Baptiste Pelt (1937) *würde die Zuschreibung der Metzger Fragmente an den frühen Naumburger Meister aus baugeschichtlichen Gründen unmöglich* machen.¹⁶⁸⁶

Die Mainzer Skulptur

Erst bei der *Deesisgruppe* des ehemaligen Mainzer Westlettners gab Beenken seine Vorbehalte gegen eine Zuschreibung an den *Naumburger Meister* auf.

Die *vermenschlichten* Beziehungen der drei Gestalten Christus, Maria und Johannes stellten für Beenken einen bewussten *Bruch* des Bildhauers mit der ikonographischen Tradition dar.¹⁶⁸⁷ Mit den Mainzer Arbeiten erhielt das Frühwerk des Naumburger Meisters zum ersten Mal konkrete Konturen. Beenken rekapitulierte die historischen Voraussetzungen für die Errichtung des Mainzer Ost- und Westlettners unter Erzbischof Siegfried III. von Eppstein und nahm an, dass beide Lettner „von in nordfranzösischer Gotik geschulten Bauleuten“ errichtet worden seien.¹⁶⁸⁸ In Mainz lasse sich die Entwicklung des Reliefsstils des Bildhauers im Vergleich zu



Abb. 235
Apostel, Ausschnitt Abb. 238
(Aus: Beenken 1939a, Abb. 9)

¹⁶⁸⁶ Vgl. Beenken 1939a, S. 13, n.4.

Das Metzger Relief behält bei Beenken den Stellenwert eines *hypothetischen Frühwerks* des *Naumburger Meisters*, welches er in einem Überblick zur Entwicklung der Gewandbildung des *Meisters* als früheste Arbeit bespricht. Beenken analysiert die Faltengebung des Bildhauers in der Reihenfolge a) Metzger Relief, b) Christusfigur der Mainzer Deesis und c) Bassenheimer Reiter, um an diesen Vergleichsbeispielen den Unterschied zur Bamberger Skulptur (Heimsuchungs-Maria) herauszustellen und am Merkmal bestimmter Spann- und Stauchfalten des Obergewandes eine Verbindung zu den Naumburger Stifterfiguren des Timo und Wilhelm herzustellen (vgl. Beenken 1939a, S. 36.).

¹⁶⁸⁷ Beenken 1939a, S. 16. - Im Formalen beobachtete Beenken ein *Schmiegsamer* werden der Gewandmotive im Vergleich zu den Metzger Skulpturen (vgl. Beenken 1939a, S. 21f.)

¹⁶⁸⁸ Beenken 1939a, S. 15. - Vgl. die ähnliche Darstellung bei Dehio 1911, S. 229. Siehe Kap. VI. 3. (*Eine Reimser Werkstatt im Mainzer Dom*).



Abb. 236

*Selige. Aus dem Jüngsten Gericht, Mainz, Domkreuzgang.
(Aus: Beenken 1939a, Abb. 14)*

französischen Arbeiten studieren. Zunächst zeigten die Mainzer Reliefs mit den *Seligen und Verdammten* wie französische Beispiele eine zweischichtige Figurenreihe mit den Figuren der vorderen Reliefschicht als Trägern der Bewegung und des Ausdrucks.¹⁶⁸⁹ In der Entwicklung des Reliefs zur *raumbaltigen Reliefgruppe*, wo der Raum durch die Figuren selbst gebildet werde, liege die eigentümliche Leistung des Bildhauers. Eine solche raumbaltige Gruppe zeige sich zuerst in der Deesis des Mainzer Westlettners und finde später ihren Höhepunkt in den Passionsreliefs des Naumburger Westlettners.¹⁶⁹⁰

Beenken wollte zu den Mainzer Weltgerichtsreliefs auch die von Noack veröffentlichte *Teufelsfratze* (Abb. 239) rechnen, welche nach Beenken ihre Herkunft vom Satyr des heidnischen Hellenismus nicht verleugnen könne, jedoch die *antike Grimasse* ins *Ungeheuerliche* abwandle.¹⁶⁹¹

1689 „Am [West-]Lettner, in ihrer ursprünglichen Anordnung, waren links und rechts die in einer tieferen Raumschicht und wohl auch etwas unterhalb anschließenden Reliefs der Seligen und Verdammten gegen die Mittelgruppe in eine scharfe Kontrastbeziehung gesetzt. Zeigte die Mitte symmetrische Zuordnung wandparalleler Bewegungen von links und von rechts her gegen die frontal gewendete Hauptfigur des Thronenden hin, so drängte hier alles nach außen aus der Mitte heraus. Schon die Giebelschrägen weisen den Gestaltenzügen die Richtung. Dabei sind - und hier setzt nun die bedeutende Leistung des Bildhauers ein - die Figuren nicht einfach aneinandergereiht, vielmehr geht jeweils eine einheitliche Bewegung durch sie hindurch, die ihre Spannung hat, ihre Ruhe- und Unruhepunkte: bei den Verdammten zumal spürt man das Sichvorwärtsdrücken und Stocken, das unwillige Voranmüssen. Das Relief ist jetzt - wie vielfach auch in französischen Tympana - zweischichtig; die hintere Figurenreihe aber wirkt im wesentlichen nur durch die Köpfe, den Körpern ist, soweit sie überhaupt sichtbar sind, nicht mehr volle Plastik gegeben. Träger von Bewegung und Ausdruck sind allein die Gestalten der vorderen Schicht. (Beenken 1939a, S. 22.)

1690 „Dieses Räumliche drängt seiner Natur nach über das Nur-Körperliche, über die Figur als solche hinaus, von der Einzelgestalt zur in sich raumbaltigen Reliefgruppe hin, wie sie dann später der schon alternde Meister in klassischer Weise in den Passionsszenen des Naumburger Lettners gestaltet hat.“ (Beenken 1939a, S. 19f.)

1691 Beenken 1939a, S. 25f.

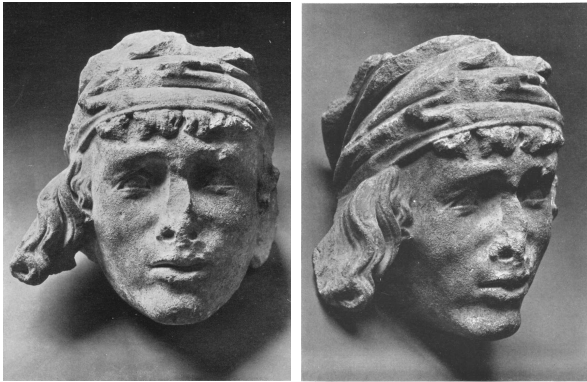


Abb. 237/238. Kopf mit der Binde. Mainz Diözesanmuseum
(Aus: Beenken 1939a, Abb. 1 u. 20)

In seiner Besprechung des *Kopfes mit der Binde* folgte Beenken den Untersuchungen Otto Schmitts, welcher diesen *Kopf* als Bruchstück der ehemals in Kreuzesgestalt dargestellten Gewölbefigur am Westlettner-
eingang bestimmt hatte, nachdem schon zuvor Ernst Neeb eine Vorstellung der Figur anhand der Nachfolgedarstellung in St. Emmeran in Mainz gegeben hatte. Mit Schmitts
Rekonstruktion übernahm

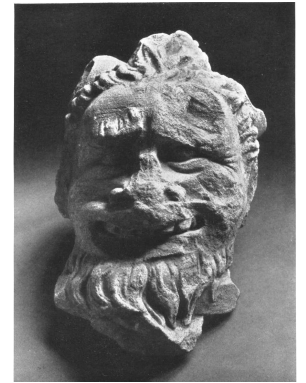


Abb. 239. Teufelsfratze.
Mainz Diözesanmuseum
(Aus: Beenken 1939a, Abb. 21)

Beenken auch dessen Deutung der Figur als Sinnbild der Königskrönung mit einer Anspielung auf das vom Mainzer Erzbischof beanspruchte Privileg, wobei Beenken wie Schmitt diese Deutung durch den ähnlichen Anspruch am Grabmal Erzbischof Siegfrieds III. von Eppstein unterstützt sah.¹⁶⁹²

Genie und Werkstatt im Naumburger Dom

Um eine Vorstellung von der Stellung des Bildhauers innerhalb der Werkstatt im Naumburger Dom zu geben - Beenken zufolge war es die dritte und *letzte* Station des *Naumburger Meisters*, nachdem er in Frankreich gelernt und in Metz und Mainz seine Frühwerke geschaffen hatte -, berief er sich auf die Vorstellung Pinders von der überragenden künstlerischen Potenz dieses Bildhauers, der an seiner Hauptwirkungsstätte in Naumburg seinen persönlichen Stil einer ganzen Werkstatt aufgeprägt habe.¹⁶⁹³

¹⁶⁹² Beenken 1939a, S. 26ff. - Vgl. Neeb 1916, S. 39 f. (Kapitel VIII.2); Schmitt 1932, S. 13-15 und Schmitt 1934, S. 70-73 (Kapitel XIII.4).

¹⁶⁹³ Beenken 1939a, S. 8.

Beenkens Besprechung der von Giesau dem Naumburger Hauptmeister zugeschriebenen Skulpturen der *Horburger Madonna* (siehe Kap. XIII. 3 (*Eine Naumburger Madonnenfigur in französischer Tradition*)) und des *Merseburger Rittergrabstein* (siehe Kap. XIV. 1 (*Der Merseburger Rittergrabstein*)) sind *Abschreibungen*:

Bei der *Horburger Madonna* teilt Beenken zunächst Giesaus hohe Wertschätzung dieser Figur, die für ihn in der durchdacht kontrapostischen Haltung und der geschlossenen Form der (beschädigten) Skulptur liegt. Wie Giesau vergleicht er die Horburger Madonna mit französischen Portalmadonnen, die ihren Typus geprägt hätten. Aufgrund der fehlenden *inneren Spannungen* aber müsse man sie aus dem Werk des Naumburger Meisters verbannen. (Beenken 1939a, S. 145f.)

Die stilistischen Unterschiede der Stifterfiguren, welche Panofsky, Jantzen und Pinder in ihren stilkritischen Arbeiten zunächst zur Annahme von zwei Bildhauerpersönlichkeiten geführt hatten,¹⁶⁹⁴ beantwortete Beenken in ähnlich ambivalenter Weise wie Pinder, der am Ende die Gegensätze in einem *riesenstarken Ich* des leitenden Bildhauers hatte aufgehen lassen.¹⁶⁹⁵ Auch Beenken leugnete keineswegs die stilistischen Gegensätze unter den Figuren, machte sie aber - wie Pinder - zum positiven Argument für die seelische und künstlerische Spannweite des führenden Meisters.¹⁶⁹⁶

Die Qualität der Architektur und Skulptur des Naumburger Westlettners, die Beenken als zunehmende *Raumbaltigkeit* der Relieifarbeiten und als *Durchsetzung von Architektur und Skulptur mit Raumwerten* beschrieb, führte ihn zur Annahme eines Bildhauerarchitekten.¹⁶⁹⁷ Dazu sah sich Beenken auch durch die handwerkliche Beherrschung des Materials durch den ausführenden Meister bestimmt, durch eine Verbindung von höchster technischer Meisterschaft mit „letzter seelischer Durch-

Auch Beenkens Zurückweisung des *Merseburger Ritters* als Werk des Naumburger Meisters erfolgt allein aufgrund formaler Gesichtspunkte. So bemängelt er die *akzentlose Kurve der Schultern* und den *energielosen rechten Arm*, die doch der Darstellung eines Toten geschuldet sind und führt sie als Gründe für seine Abschreibung an. Auf den Einwand zielend, dass die Merseburger Figur die realistische Darstellung nicht nur eines Liegenden, sondern eines Toten zeige, schreibt Beenken die Energielosigkeit der Figur - sein Hauptkritikpunkt - nicht dem Liegemotiv zu, sondern sieht sie im *bildhauerischen Stil* begründet, wobei er als Vergleichsmaßstab die *kraftstrotzende Gestalt des Bischofs* im Naumburger Ostchor anführt. (Beenken 1939a, S. 146.)

1694 Zu Panofsky siehe Kap. X. 1 (*Der Naumburger Hauptmeister (Lettnermeister)* / (*Der Wilhelm-Meister und weitere Händescheidungen*); zu Jantzen siehe Kap. X. 2 (*Die Meisterfrage*) und zu Pinder siehe Kap. X. 3 (*Die klassische Gruppe / Ein Bildhauer aus Reims*). Siehe auch die Anmerkung in Fußnote 1061.

1695 Vgl. Pinder 1925, S. 19 (zitiert in Fußnote 938).

1696 Beenken 1939a, S. 49f.

Beenken sekundiert Pinder auch darin, dass er den Bildhauer seine erste Großfigur in Naumburg mit der Figur des Sizzo meißeln lässt, nachdem er zuvor nur im Relief gearbeitet habe. (Ebd.)

1697 „Wenn nun am Naumburger Westlettners wie in den Formen der Skulptur, so auch in denen der Architektur der plastische Zusammenhang von Raumwerten durchsetzt wird, (...) so liegt wohl die Frage nahe, ob nicht die architektonischen und die plastischen Konzeptionen im Geiste eines Meisters entstanden sind. Entscheidend ist hier der einzigartige Rang, die hohe Originalität dieser Architektur. Wie harmonisch sind hier alle Verhältnisse, mit wie ungewöhnlichen Formmitteln ist der Ausgleich aller formal als Gegensatz gegeneinander wirkenden Motive herbeigeführt! Dieser Lettner ist nicht die Schöpfung eines gewöhnlichen Architekten westlicher Schulung, wie es noch der im Bau vorangegangene Westchor in seinem ursprünglichen Zustande ohne das Dorsale gewesen sein mochte. Er ist die Schöpfung eines Genies von höchster künstlerischer Erfahrung und Reife, und dieses Genie kann nur das des großen Bildhauers selber gewesen sein.“ (Beenken 1939a, S. 88.)

dringung der Form und des Inhaltlichen“. ¹⁶⁹⁸ Giesaus Zuschreibung des *Merseburger Rittergrabsteins* an den Naumburger Bildhauer lehnte Beenken ab. Während er jedoch bei dieser *Abschreibung* thematische Unterschiede, welche die gestalterischen Differenzen zu den anderen Figuren des Naumburger Kreises begründen könnten, nicht gelten ließ, erklärte er selber evidente Unterschiede in der Reihe der Stifterfiguren und an den Passionsreliefs nicht nur mit der Entwicklung des leitenden Bildhauers, sondern auch mit thematischen Unterschieden, und wies die - von Panofsky, Jantzen und Pinder immerhin erwogene - Unterscheidung zwischen einem Wilhelm- und einem Ekkehard-Meister oder zwischen einem Meister für die Arbeiten am Westlettner und im Westchor als eine Sichtweise zurück, welche die *Phantasieweite eines Genies* wie des Naumburger Meisters verkennen würde. ¹⁶⁹⁹

Wie Pinder, der dieses *riesenstarke Ich* für den Eindruck einer allen Skulpturen von Westchor und Westlettner gemeinsamen *Atmosphäre* verantwortlich machte, sah Beenken die gemeinsame Atmosphäre in der einzigartigen Fähigkeit des Meisters begründet, „seelisch Differenziertes durch die Haltung und Mimik des Körpers zum Ausdruck zu bringen“. ¹⁷⁰⁰ Beenkens Kombination von stilanalytischer Betrachtung mit der Vorstellung einer Künstlerpersönlichkeit - wo sich an seiner Behandlung beobachten lässt, wie die Stilanalyse mehr zur Händescheidung, die Vorstellung von der Künstlerpersönlichkeit mehr zur Annahme eines einheitlichen Werkkomplexes tendiert - zeichnete seine Herangehensweise wie die von Panofsky, Jantzen und Pinder aus. Im Werkstattverbund lautete die Frage, wie die Stellung einer Künstlerpersönlichkeit innerhalb einer Werkstatt oder Bauhütte vorzustellen sei, und Beenken räumte ein, dass diese Frage allgemein gar nicht zu beantworten sei, denn es ließen sich die verschiedensten Werkstattverhältnisse vorstellen, was jeden Fall zu einem *Sonderfall* mache.



Abb. 240
Deutscher Meister um 1260-
1270. Rittergrabstein,
Merseburg, Domkreuzgang
(Aus: Beenken 1939a, Abb.
109)

1698 Beenken 1939a, S. 122/124.

Beenken bekräftigt noch einmal seine an Pinder orientierte These von der einen überragenden schöpferischen Kraft eines Einzelnen, welche allen Arbeiten den Stempel der Gleichheit des künstlerischen Rangs und der Genialität aufgeprägt hätten, die für einen einzigen Schöpfer des ganzen Skulpturenprogramms von Westchor und Westlettner spreche.

1699 Beenken 1939a, S. 124/126.

1700 Beenken 1939a, S. 126.



Abb. 241. Kopf des Kaisers Otto,
Meißen, Dom (Nachfolge des
Naumburger Meisters)
(Aus: Beenken 1939a, Abb. 110)

Es war die Unsicherheit beim Versuch einer Händescheidung und gleichzeitig die Anschauung von der künstlerischen Einheit (und nicht etwa eine reaktionäre oder gar rassistische Ideologie), welche Beenken seine Zuflucht zur Vorstellung vom *einzigsten großen Meister in Naumburg* nehmen ließ.¹⁷⁰¹ Für die Naumburger Skulptur nahm Beenken in Anspruch, dass sie „als ein Sonderfall betrachtet“ werden müsse, denn hier zeige sich „wie sonst nirgends wieder in der Kunst des Hochmittelalters das schlechthin Einmalige: die Persönlichkeit und ihr Genie.“¹⁷⁰²

Das Verhältnis der Meißner zur Naumburger Skulptur

Auch wenn Beenken eine *innerliche Nähe* der Meißner Domfiguren zum Werk des Bildhauers in Naumburg feststellte, hielt er sie doch für die Arbeiten einer separaten Werkstatt, die erst nach dem Tode des *Naumburger Meisters* in Meißen tätig geworden sei. Beenken grenzte sich damit gegen Versuche Giesaus ab, die Meißner Domfiguren entwicklungsgeschichtlich als Endpunkt der Naumburger Skulptur hinstellen und einzelne Meißner Arbeiten dem Naumburger Hauptmeister selbst noch zuzuschreiben.¹⁷⁰³ Im Streit der Forschung um eine ursprünglich andere Aufstellung der Meißner Domfiguren, welcher durch die Arbeit von Herbert Küas neuen Auftrieb erhalten hatte, pflichtete Beenken zunächst der Auffassung Giesaus bei, dass die jetzige Aufstellung der Domfiguren noch von den Bildhauern der Skulpturen selbst vorgenommen worden sei, doch gab er auch Herbert Küas recht, dass die Figuren ursprünglich für ein Portal gemeißelt worden seien.¹⁷⁰⁴

1701 Beenken 1939a, S. 142f.

„Die hier vorgetragene Überzeugung, daß in Naumburg ein einziger großer Meister gewirkt habe, steht der Anschauung jener entgegen, die dem Mittelalter so etwas wie die moderne Künstlerpersönlichkeit nicht zugestehen wollen und daher mehr an eine Werkstatt, an ein Zusammenwirken mehrerer aufeinander abgestimmter Kräfte zu denken geneigt sind. Nach dieser Meinung wären die Naumburger Skulpturen eine Gemeinschaftsarbeit. Hierzu ist zu sagen, daß jede verallgemeinernde Aussage über mittelalterliche Arbeitsverhältnisse, daß es nur die eine Möglichkeit gegeben habe und keine andere, abwegig ist.“ (S. 142.)

1702 Beenken 1939a, S. 143.

1703 Beenken 1939a, S. 146. Zu Giesau siehe Kap. XVI. 1 (*Die Werkstatt des Naumburger Meisters in Meißen*).

1704 „Die heutige Aufstellung der großen Figuren ist schon im 13. Jahrhundert, wahrscheinlich durch die Bildhauer selber erfolgt, der Achteckbau ist auch architektonisch eine Schöpfung der Werkstatt.“ (Beenken 1939a, S. 143.)

Trotz dieser Versicherung, dass die jetzige Figurenaufstellung zwar einem zweiten, aber immer noch originalen Konzept der ausführenden Werkstatt verdankt werde, beteiligt sich

Giesau hatte den Naumburger Hauptmeister für die Meißner Domfiguren vor allem deswegen in Anspruch genommen, weil er in einzelnen Figuren des Meißner Doms das künstlerische Ziel der *Freifigur* dieses Bildhauers verwirklicht sah. Auch Beenken sah in den Meißner Domfiguren Weiterentwicklungen der späten Naumburger Figuren zu *Freifiguren*, doch sei diese Fortentwicklung nicht mehr eine Leistung des Naumburger Hauptmeisters selbst, sondern von Mitgliedern einer anderen Werkstatt gewesen, die aus der Werkstatt in Naumburg hervorgegangen seien.¹⁷⁰⁵

Beenken verglich das hypothetische Figurenportal in Meißen mit Portalkonzepten französischer Kathedralen und der *Goldenen Pforte* in Freiberg, die er als Beispiel eines deutsch-romanischen Stufenportals anführte,¹⁷⁰⁶ um die Eigenart einer genuin

Beenken weitaus eingehender als Giesau (siehe Kap. XVI. 1 (*Die Meißner Portalthese*)) und mit Vorlage einer eigenen Photorekonstruktion (vgl. Beenken 1939a, S. 148-151 und Abbildungen 111-122) - wohl einem Zwang der Rezeptionsgeschichte folgend - gleichfalls am Versuch zur Rekonstruktion einer ursprünglichen Aufstellung der Meißner Domfiguren an einem Figurenportal - ein Versuch, der (wie gesehen, siehe Fußnote 1537) auf eine Arbeit Cornelius Gurlitts von 1902 zurückgeht.

Beenken schlägt eine ursprüngliche Konzeption der Figuren für ein Statuenportal analog der gleichfalls nicht ausgeführten Portalpläne in Magdeburg und Bamberg vor. Hier übernimmt Beenken weitgehend den Rekonstruktionsversuch von Küas (siehe Kap. XVI. 1 (*Das Meißner Marienportal*)) und den *Vorbericht* des *Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, zitiert in Fußnote 1542) mit den vier Innenfiguren *Diakon* und *Johannes Evangelist* (links) und *Donatus* und *Johannes der Täufer* (rechts - jeweils von außen nach innen gesehen). Beenken lehnt aber Küas' Aufstellung des Kaiserpaares mit Otto links und Edith (Adelheid) rechts vom Portal ab, weil damit - da die Ehepartner nach entgegengesetzten Seiten blicken - alles *auseinanderbricht* und kehrt in diesem Punkt zum ersten Rekonstruktionsversuch von Gurlitt zurück. („An eine Aufstellung dieser Art hatte offenbar vor zwanzig Jahren schon Cornelius Gurlitt gedacht [55] C. Gurlitt: *Beschreibende Darstellung der alten Bau- und Kunstdenkmäler in Sachsen, Heft 40, Meißen (Burgberg)*, 1919, S.59.“) Beenken 1939a, S. 148f. u. n.55.

Vielleicht auf Giesaus generellen Vorbehalt rekurrierend, dass nur ein Rekonstruktionsversuch mit Modellfiguren Aufschluss über die ursprüngliche Aufstellung der Meißner Domfiguren geben könnten (Giesau 1936, S. 17; siehe Fußnote 1546) räumt auch Beenken eine Unsicherheit in Bezug auf die perspektivische Wirkung der von ihm angenommenen Aufstellung der Meißner Domfiguren an einem nicht ausgeführten Portal ein. (Beenken 1939a, S. 149f.)

Vgl. auch die Aufstellung bei Schubert D. (1974, S. 319) und Fußnote 1576.

1705 „In den besten Meißener Statuen sind die auf die Freifigur gerichteten Formgedanken des Naumburger Meisters aufgenommen und weitergedacht, freilich nirgends mit jener Folgerichtigkeit, die in Naumburg selber der Lettner-Johannes bezeugt.“ (Beenken 1939a, S. 150.)

1706 „Hier wirkt die Entwicklung des deutsch-romanischen Stufenportals nach, wie es uns in seiner vollendetsten Form in der um mehr als eine Generation älteren Goldenen Pforte des nahen Freiberg begegnet.“ (Beenken 1939a, S. 151f.)

Der Entwicklungsvorstellung von Giesau beipflichtend beschreibt Beenken die „Entwicklung der Naumburger Statuarik von der Rundstatue zur Raumstatue“ als Voraussetzung für die Meißner Domstatuen. (Beenken 1939a, S. 152.)



Abb. 242. Kaiserin Editha Meissen, Dom (Nachfolge des Naumburger Meisters) (Aus: Beenken 1939a, Abb. 111)

deutschen Portallösung rekonstruieren zu können, was an den wenig früheren Versuch von Herbert Küas erinnerte, auf den sich Beenken auch explizit berief.¹⁷⁰⁷

In stilistischer Hinsicht kritisierte Beenken an den Meißner Domfiguren die größere *Starrheit* und *Grobheit* im Vergleich mit den Stifterfiguren in Naumburg. Der Unterschied liege weniger im Größenmaßstab, der bei Küas übertrieben dargestellt und verzerrt werde, als im Eindruck einer Entlehnung und Vergröberung Naumburger Formenguts durch die Bildhauer in Meissen. Beenken zeigte dies am Beispiel der Kaiserstatue auf, die er als eklektizistische Übernahme des Standmotiv der Gerburg, der Kopfneigung des Dietrich und der Physiognomie des Pilatus vom Westlettner beschrieb, was im Ergebnis zu einer fehlenden *menschlichen Einheit* der Figur geführt habe.

Im psychologischen Ausdruck kritisierte Beenken die *simple Jovialität* der Kaiserin im Vergleich mit dem sensibleren, subtileren Ausdruck der Uta



Abb. 243. Kaiser Otto. Meissen, Dom (Nachfolge des Naumburger Meisters) (Aus: Beenken 1939a, Abb. 116)

und Gerburg im Naumburger Stifterchor. Die Meißener Madonna bezeichnete er als spiegelverkehrte, überdimensionierte Replik der Naumburger Maria der Kreuzigungsgruppe.¹⁷⁰⁸ Gerade dass sich bei den Meißner Figuren einzelne evidente Übernahmen aus der Naumburger Skulptur nachweisen ließen, deute nicht auf eine personelle Identität der Bildhauer an beiden Orten. Die eklektizistische Zusammensetzung von Einzelmotiven sei das Werk einer bloßen Nachahmung wie

¹⁷⁰⁷ „In diesem Portal [*sc. dem rekonstruierten Meißner Marienportal*] war - ähnlich wie an dem des Naumburger Lettners - etwas von vornherein anderes wie an allen französischen Kathedralportalen gewollt: die Statue sollte schon von sich aus auf die Hauptrichtungen des architektonischen Zusammenhanges als eines räumlichen Zusammenhanges eingestellt sein [56] Vgl. im einzelnen die wertvollen Analysen von H. Küas (a. a. O. S.4 ff) über die Funktionen des ‚wandparallelen Konturs‘ und des ‚Diagonalkonturs‘.“ (Beenken 1939a, S. 151 u. n.56.) - Vgl. Küas 1937a, S. 157. - Zu Küas siehe auch Kap. XVI. 2 (Prinzipien für die ursprüngliche Aufstellung der Meißner Figuren).

¹⁷⁰⁸ Beenken 1939a, S. 152f.

der Evangelist Johannes in Meißen zeige, der die Physiognomie des Johannes der Kreuzigungsgruppe in Naumburg mit Gewandmotiven der Gepa verbinde.¹⁷⁰⁹

Als Kronzeuge einer Zuschreibung der Meißner Domfiguren an die Werkstatt des Naumburger Hauptmeisters bzw. diesen selbst hatte einem Teil der Forschung die qualitätsvolle Figur des Weihrauchfass schwingenden Diakons (Engels) in Meißen gedient, die vor allem Hermann Giesau für eine Autorschaft des *Naumburger Meisters* ins Feld führte.¹⁷¹⁰ Dieser Figur bescheinigte auch Beenken einen bedeutenden Formgedanken, insofern sie von einer durch den ganzen Körper hindurchgehenden Bewegung erfasst werde, doch vermisste er wiederum - ein Kriterium, das bei allen *Abschreibungen* Beenkens eine Rolle spielte - die fehlende *innere Spannung*, wie sie die Naumburger Figuren auszeichnen würde.

Die unbestreitbare Verwandtschaft der Meißner zur Naumburger Skulptur dürfe nicht zu einer vorschnellen Zuschreibung der Meißner Figuren an die Naumburger Werkstatt führen, eine Kritik, die Beenken wohl vor allem gegen Hermann Giesau richtete, dessen extensive Zuschreibungen Beenken durch seine Stilanalysen nicht nur im Fall der Meißner Skulptur in Frage zu stellen versuchte. Dem Thema geschuldete Unterschiede an den Figuren kamen in Beenkens stilkritischen Abschreibungen freilich kaum zur Sprache, weshalb z.B. beim Merseburger Rittergrabstein das Erschlaffte sein der Glieder, welches die Darstellung des Toten erst anschaulich machte, nur als Abweichung vom Naumburger Vorbild vermerkt wurde.¹⁷¹¹



Abb. 244. Diakon. Meissen, Dom (Nachfolge des Naumburger Meisters) (Aus: Beenken 1939a, Abb. 118)

1709 Beenken 1939a, S. 153.

Beenken relativiert seine Kritik an den Meißner Figuren durch der Feststellung, dass diese in ihrer Blockhaftigkeit durchaus wirkungsvoll sein könnten wie die Figur des Donatus zeige, dessen Ober- und Unterkörper freilich auf unorganische Weise miteinander verbunden seien. (Ebd.)

1710 Vgl. Giesau 1936, S. 24f. (zitiert in Fußnote 1564).

Auch Küas (1937a, S. 28f.), der diese Figur dem *Lettnermeister* nach dessen Einweihung in die Geheimnisse der *Naumburger Werkstatt* zuschreibt, schätzt diese Figur sehr hoch ein und widmet ihr eine eingehende, mystisch geprägte Beschreibung (*eine Kunst, die den Luftstrom in das Gestein einziehen lässt - ein sensibler Träger des Lichtes*; vgl. ebd.).

Pinder traut die Figur des Diakon („Zacharias“) noch dem *großen Naumburger selber* zu (vgl. Pinder 1935, S. 402).

1711 Beenken 1939a, S. 153. - Vgl. Beenkens Abschreibungen der *Horburger Madonna* und des *Merseburger Rittergrabsteins* (Beenken 1939a, S. 145f., zitiert in Fußnote 1693).

Der Gedanke vom Ende einer Epoche, der sich seit Wilhelm Bodes *Geschichte der deutschen Plastik* von 1886 in der deutschen Literatur an die Beurteilung der Meißner Domfiguren geknüpft hatte,¹⁷¹² wurde auch von Beenken zur Charakterisierung dieser Skulptur herangezogen, wenn er vom *Zerfallen* des Naumburger Formenguts in Meißen, vom *Versinken* der deutschen Plastik mit dem Aufhören der Wirksamkeit des Meisters von Naumburg sprach und wie in Wilhelm Pinders *Kunst der deutschen Kaiserzeit*¹⁷¹³ den zeitgeschichtlichen Hintergrund eines Niedergangs der Hohenstaufen-Zeit heraufbeschwor.¹⁷¹⁴

Planänderung des Stifterzyklus

Voraussetzung für die Entstehung des Naumburger Skulpturenzyklus in seiner Einzigartigkeit war nach Hermann Beenken die Zusammenarbeit zwischen dem auftraggebenden Bischof und dem ausführenden Künstler gewesen.¹⁷¹⁵ Im Unterschied zu Herbert Küas, der im Spendenaufwurf von 1249 den Urplan des Stifterzyklus erkennen wollte (welcher später abgeändert worden sein soll)¹⁷¹⁶, sah Beenken im Fehlen Dietmars und Timos im Schreiben Bischof Dietrichs einen Hinweis darauf, dass das Statuenprogramm zum Zeitpunkt der Veröffentlichung dieses Spendenaufwurfs *noch nicht* endgültig feststand und die Figuren *noch nicht* begonnen worden waren, so dass erst zu einem späteren Zeitpunkt nach 1249 - und dann bereits unter Einbeziehung der Figuren des Dietmar und Timo - mit den Arbeiten am Stifterzyklus begonnen worden sei.¹⁷¹⁷

1712 Vgl. Bode 1886, S. 60. - Siehe dazu Kap. I. 1 (*Die Meißner Bildwerke als Nachfolgenerwerke am Ende einer Epoche*).

1713 Vgl. Pinder 1935, S. 402 (zitiert in Fußnote 1494).

1714 Beenken 1939a, S. 153f. - Beenken datiert die Meißner Domfiguren im Anschluss an die Naumburger Arbeiten zwischen 1270 und 1290 (ebd.).

1715 „In Naumburg begibt sich etwas im deutschen Hochmittelalter Einmaliges: ein geistlicher Auftraggeber offenbar von äußerster Unabhängigkeit und seltenem Kunstverständnis gibt dem größten Bildhauer des Zeitalters das Wirkungsfeld, dessen er für die schöpferische Entfaltung aller seiner Kräfte bedarf, er stellt ihm eine einzigartige Aufgabe und weiß ihn für lange Jahre an sie zu fesseln.“ (Beenken 1939a, S. 37.)

1716 Siehe Kap. XVI. 1 (*Der Ursprungsplan des Naumburger Stifterzyklus*).

1717 „Aus der Tatsache, daß die an den Wänden des Chores verherrlichten mit den in dem bischöflichen Breve [*sc. Spendenaufwurf Bischof Dietrichs von 1249*] aufgeführten Personen nicht durchweg identisch sind, wird man nur den einen Schluß ziehen dürfen, daß, als das Schreiben abgefaßt wurde, das Programm wohl *noch nicht endgültig feststand*. Damals, 1249, wird die Arbeit an den Statuen *noch nicht begonnen* gewesen sein: gerade die der in der Urkunde nicht genannten Grafen Timo und Dietmar gehören zu den am allerfrühesten entstandenen [13] Die hier vertretene Anschauung steht in Gegensatz zu der von H. Küas, nach dem der ursprüngliche Plan die in dem Breve genannten Personen, und den ersten Naumburger Bischof Hildeward als Statuen vorgesehen haben soll, während Dietmar und Timo erst nachträglich auf Grund einer die Einheit des Urplans störenden Planänderung gearbeitet wären. Küas glaubt auch den



Abb. 245. Wandausschnitt aus dem Chorquadratum, nach dem Umbau. (Aus: Beenken 1939a, Abb. 100)

Beenken verband seine Analyse des Stifterzyklus mit der These einer Planänderung, welche zum einen die Anzahl der Figuren, zum anderen den architektonischen Rahmen des Stifterzyklus betroffen habe. Die Abänderung des Ursprungsplans betreffe speziell die Architektur des Chorquadrums, das zunächst ohne Dorsale mit einer nackten Sockelzone - im Aufbau vergleichbar dem heutigen Chorpolygon - gestaltet worden sei. In diesem Zustand sei im Chorquadratum für die Figuren der Gepa und des Konrad noch kein Platz gewesen, und der Ursprungsplan des Stifterzyklus habe nur zehn statt der späteren zwölf Figuren umfasst.¹⁷¹⁸

So wichtig diese angenommene Aufstockung des Figurenzyklus von zehn auf zwölf Personen für Beenkens stilgeschichtliche Beurteilung der Gepa war - Beenken dachte sich diese Figur als *letzte* Arbeit des Meisters ent-

Beginn der Naumburger Arbeiten schon vor 1249 ansetzen zu dürfen.“ (Beenken 1939a, S. 38 u. n.13.)

1718 „Ursprünglich waren hier [*sc. im Chorquadratum*] glatte Wände, nicht anders wie im Chorpolygon und wie dort durch ein schlichtes Simsprofil von der Laufgangzone getrennt [Beenken 1939a, Abb. 99]. (.....)(.) so wie der Chor anfangs geplant war, gab es in ihm für die zweite Figur links wie rechts: Konrad und Gepa, die jetzt ohne jeden Verband mit der Architektur einfach über der, wie gesagt, erst nachträglich geschaffenen Baldachinzone aufgestellt sind, überhaupt keinen Platz.“ (Beenken 1939a, S. 40.)

Auf Basis des Ursprungskonzepts mit zehn Statuen seien die Bildhauerarbeiten im Chorpolygon begonnen worden, wofür auch technische Gründe sprechen würden, da diese Figuren unmittelbar mit den gewölbetragenden Diensten verbunden sind:

„Die vier Gestalten in den Ecken des Chorpolygons mußten wohl sogar in allem wesentlichen bereits fertig am Platze stehen, ehe man wölben konnte, da die Werkstücke, aus denen sie samt den Diensten und dem Pfeilerkerne gemeißelt sind, in dem fertigen Bau unter stärkstem Drucke von oben stehen. Es lag daher nahe, damit überhaupt weitergebaut werden konnte und zumal auch der Bau selber wohl wie üblich an der Chorschlußseite begonnen wurde gerade diese Figuren vor allen übrigen in Angriff zu nehmen.“ (Beenken 1939a, S. 42.)

standen, die sein künstlerisches Vermächtnis bildete - für die prinzipielle Bedeutung des Stifterzyklus spielte die angenommene Planänderung in Beenkens Darstellung keine Rolle.¹⁷¹⁹

Beenkens Interesse galt nicht zuletzt den sächsischen Voraussetzungen der Naumburger Skulptur, nachdem er sie zuvor gegen französische Einflüsse abgegrenzt hatte.¹⁷²⁰ Damit stellte er sich in die Tradition der Untersuchungen eines Wilhelm Bode und Ernst Cohn-Wiener¹⁷²¹, aber auch Hermann Giesaus, mit dem er in vielen Zuschreibungsfragen differierte, denn wie diese Autoren betrachtete er die sächsischen Stiftergrabmäler als unabdingbare Voraussetzung der Stifterfiguren.

1719 Zu *Gepa* vgl. Beenkens (1939a, S. 134-139) ausführliche stilanalytische und ikonographische Analyse dieser Figur, in welcher der Autor sich aufgrund des Schmucks dieser Figur gegen deren Identifizierung als geistliche Frau ausspricht (S. 134) und die - vor allem von Heinrich Bergner (1909, S. 42) vorgetragene - Interpretation einer *mechanisch ihre Gebete murmelnden Frommen* zurückweist. Beenken sieht in der Figur stattdessen die *vom tiefen Kummer gebeugte Trauernde* - (S. 135), vor allem aber ist sie ihm Beleg für seine These von der *Verräumlichung* als Entwicklungstendenz für die Figuren des Naumburger Bildhauers:

„Wohl in keinem der bisherigen Werke hatte der Meißel des Meisters ein so reich geformtes und tief durchschluchtetes Faltengebirge aus dem Steine gehauen. Reich bewegt und unruhig ist auch das Gefältel des Schleiers um Schulter und Haupt. Diese ganze Gewandunruhe ist jedoch eingebunden in einen größeren, ganz in sich geschlossenen Zusammenhang. Auch sie steht ja im Dienste einer inneren Auflockerung des Nur-Plastischen, einer *Verräumlichung*. So kommen hier etwa auch beide Hände aus wirklichen Höhlen hervor, die rechte von der Seite her, die linke aus der *räumlichen Tiefe* nach vorn. Ebenso ist das Buch in diesem Zusammenhange als *räumliches Gegenmotiv* gegen die große Achse der Gestalt zu verstehen, auch in ihm ist, indem es sich aufblättert, *Raum*. Im Gewand selber sind den monumentalen senkrechten Faltenröhren der Standbeinseite auf der Gegenseite die kleineren, mit der Gewandoberfläche in sich gebrochenen Formationen als Gegenwerte entgegengestellt. Eine so charakteristische Faltenpartie wie die auf dem Oberschenkel mit ihren breiten Horizontalmulden wirkt wie locker an eine unsichtbare Fläche herangedrückt, und eben dies, das Begrenzen der eigenplastischen Kraft aller Rundung schafft auch hier den Eindruck des *Raumerfüllten*. Schon für sich genommen zeigt ein solcher Formenkomplex, daß *Gepa* von den Statuen die den Lettnerreliefs verwandteste ist.“ (Beenken 1939a, S. 136/139.)

1720 Nach Beenken (1939, S. 9f.) hat sich *der große Naumburger* nach seinen Anfängen an einer nordfranzösischen Kathedrale (die möglicherweise an einigen kleineren Bildwerken der Westportale von Amiens - folgt man der These Giesaus - fassbar seien) „niemals enger an bestimmte französische Vorbilder“ angeschlossen.

1721 Auch wenn Beenken die ältere Literatur nicht explizit anführt, so liegt in seiner Besprechung der sächsischen Wurzeln der Naumburger Skulptur implizit doch ein Verweis auf die Untersuchungen Bodes (siehe Kap. I. 1 (*Sächsische Voraussetzungen der Skulptur im Naumburger Dom*)) und Cohn-Wieners (siehe Kap. VIII. 1 (*Die sächsischen Stiftergrabmäler als Voraussetzung für die Stifterfiguren*)). Ähnliche Überlegungen wurden zuletzt von Wilhelm Pinder (siehe Kap. XIV. 5 (*Voraussetzungen deutscher Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert*)) geäußert.

Fürbitte und Gebetsverbrüderung - Die Bedeutung des Stifterzyklus

Entwicklungsgeschichtlich und ikonographisch interpretierte Beenken den Stifterzyklus als Umformung von Grabdenkmälern in einen Figurenzyklus - darin liege sozusagen das inhaltliche Ursprungskonzept des Stifterzyklus - und konkreter als Umwandlung von liegenden Grabmalfiguren in Standbilder. In dieser Umwandlung und Umformung liege die neue Idee in Naumburg, die vielleicht vom Bildhauer selber vorgeschlagen worden sei und in diesem Fall vom Bischof akzeptiert worden wäre.¹⁷²²

Beenken wies die These zurück, die Stifterfiguren seien durch eine gemeinsame Handlung - sei es nun eines Zweikampfs, bei dem ein Teil der Figuren als Zeugen fungiere, sei es (wie Küas dies annahm) durch die Teilnahme an einem gemeinsamen Messopfer - szenisch miteinander verbunden. Zur Widerlegung bediente sich Beenken eines Arguments, welches sich jeder Überprüfung durch die Erscheinung des Stifterzyklus entzog. Er meinte, sowohl in der Zweikampfthese als auch in der Vorstellung von einer gemeinsamen Messe spreche sich der *Geist des 19. Jahrhunderts* aus.¹⁷²³

1722 „Das *Motiv der Stifterfiguren* als solches ist freilich damals in den sächsischen Gebieten schon heimisch gewesen, *in der Form der Stiftergrabtumben*. Wie Eckehart und Uta, Hermann und Regelindis in Naumburg, so sieht man im Braunschweiger Dom die Gestalten Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde, in der Wechselburger Stiftskirche die des Wettiner Grafen Dedo und der Gräfin Mechthild, weit zahlreicher noch waren die Einzelgräber der Zeit, von denen das des Wiprecht von Groitzsch zu Pegau als Beispiel genannt sei. Auch ganze Zyklen von Stiftergräbern hat es gegeben. In der Benediktinerkirche auf dem Petersberge bei Halle hatte sich das Geschlecht der Wettiner, dem Bischof Dietrich angehörte, ein großartiges Denkmal von zehn Grafen in Bronze geschaffen, das im 16. Jahrhundert vernichtet und durch Sandsteinkopien ersetzt worden ist. Überall aber, auch noch in dem späteren, ebenfalls von den Wettinern geschaffenen Zyklus des Klosters Alzelle handelte es sich um *liegende Gestalten auf Hochgräbern*. In Naumburg traten zum ersten Male die *Stifterfiguren als Statuen* in einen Zusammenhang mit dem Bau. Es ließe sich denken, daß dies der Gedanke des Meisters gewesen ist, daß er hierfür den Bischof gewann, der selber vielleicht nur an einen Gräberzyklus wie den auf dem Petersberge gedacht haben mochte.“ (Beenken 1939a, S. 43f.)

In der Vorstellung, der *Meister* habe den *Bischof* für die bestimmte Idee des Stifterzyklus gewonnen, trifft sich Beenken - bei völlig unterschiedlichen Konzepten - mit den stilanalytisch orientierten Arbeiten Panofskys, Jantzens und Pinders der 1920er Jahre (von denen Beenken selbst herkommt) ebenso wie mit der religionsgeschichtlichen Interpretation Ernst Lippelts: in all diesen Interpretationen geht der Anstoß für das Figurenkonzept vom Bildhauer aus und wird erst daraufhin vom Auftraggeber übernommen.

1723 „Frühere Deuter meinten, dem Bildhauer die Absicht unterstellen zu dürfen, er habe in diesem den Chorraum einschließenden Kreis von Gestalten eine bestimmte Handlung darstellen wollen, um durch sie, wenigstens künstlerisch, das Zusammen der Zwölf zu motivieren. Dietmar, der getötete Graf, sollte angeblich der Mittelpunkt der

Beenken selber sah in der Versammlung von zwölf Figuren nur eine ideelle Zusammenkunft, die nichts anderes bedeuten sollte als was die Figuren für sich darstellten: dass sie die ersten und vornehmsten Stifter des Naumburger Domes gewesen seien.¹⁷²⁴

Beenken beschäftigte sich ausführlicher mit den Figuren im Chorpolygon, an die sich seit Schmarsows und Bergners Darstellung die von Beenken in Abrede gestellte These eines *szenischen Zusammenhangs* geheftet hatte. Zu Dietmars auffälliger Haltung mit dem Schwert in der Rechten, welches hinter dem Schild gar keinen Platz haben könne, referierte Beenken die Hypothese von einem zerbrochenen Schwert, das auf die Niederlage Dietmars im Gottesgericht symbolisch hindeute, doch ändere diese Annahme nichts daran, dass die Figuren keinen szenischen Zusammenhang untereinander aufwiesen - jedenfalls nicht im wörtlichen Sinn, denn „Schild und Schwert sind bei allen diesen Gestalten nur Attribute, Standesabzeichen, die sie in Wirklichkeit ungerüstet wie hier kaum zu tragen pflegten“.¹⁷²⁵

allgemeinen Aufmerksamkeit sein; Timo von Kistritz aber, der in Wahrheit historisch nichts mit ihm zu tun gehabt hat, sein Gegner im Zweikampf. Auch an ein gemeinsames Teilnehmen an der Feier des Meßopfers am Hochaltar wurde gedacht. Nach Bergner ist der ermordete Dietmar der Angreifer, was die Erregung Sizzos herausfordert. Timo wendet sich noch vom Gegner ab; aber ‚noch ein Wort, und seine Geduld ist zu Ende‘. Der Geist des 19. Jahrhunderts spricht aus diesen Interpretationen (...).“ (Beenken 1939a, S. 44.)

Beenken gibt die einfache Widerlegung der *Zweikampfthese*, dass die Zweikämpfer nichts miteinander zu tun haben, nur *en passant*. Seine Hauptwiderlegung sieht er in einem anderen Argument: Er nennt die *Zweikampfthese*: 19. *Jahrhundert*. Genauso hätte er sagen können: Die *Zweikampfthese* ist *nicht mittelalterlich* oder: *neuzeitlich* oder: *allzu modern* oder irgend etwas anderes, was er für falsch hält.

Die Verfechter der *Zweikampfthese* sind in diesem Punkt selbstredend anderer Meinung: sie sehen in ihrer Auffassung nicht den *Geist des 19. Jahrhunderts*, auch nicht den *Geist des 20. Jahrhunderts* (oder 21. *Jahrhunderts*), glauben auch nicht, dass diese *nicht mittelalterlich* oder gar *neuzeitlich* oder etwa *allzu modern* gedacht sei, sondern sehen sie dem *Mittelalter* und dem *Geist des 13. Jahrhunderts* durchaus entsprechend an, also nicht für falsch, sondern für richtig.

1724 Ebd.

Ausgehend von der Anschauung der Figuren räumt Beenken einer dramatischen Deutung der vier Stifterfiguren des Chorpolygons durchaus einen ‚rationalen Kern‘ ein, indem er sie als *merkwürdig* (eine Anspielung auf Goethe: ‚höchst merkwürdig‘; vgl. Lippelt 1939b, S. 34) charakterisiert. Die dramatische Deutung des Stifterzyklus bezeichnet er nicht nur als dem 19. Jahrhundert verhaftet, sondern als *novellistisch*, was auf dieselbe Weigerung hinausläuft, sich mit der Rationalität dieser These, die in der historischen Überlieferung begründet ist, auseinanderzusetzen.

1725 „Was aber ist mit diesem Schwerte, wird es gezogen? Merkwürdigerweise hat es unter dem gewölbten Schilde gar keinen Platz; was Platz hätte, wäre alleine ein Schwertstumpf. Sollte hier etwa ein Mann dargestellt werden, dessen Schwert im Zweikampf zerbrochen ist, der durch den Ausgang des Gottesgerichts schon Gezeichnete also [20] Diese Deutung wurde von meinem Freunde Prof. C. Weygand-Leipzig ausgesprochen. Auch

In Konsequenz einer Ablehnung jeder szenischen Darstellung schien Beenken in gleicher Weise die These einer szenischen Seelen- oder Totenmesse abzulehnen, und doch nahm er entscheidende Bedeutungsmomente dieser liturgisch-theologischen Interpretation in seine Deutung mit auf. In den Stifterfiguren sah er *schuldige* Vorfahren des auftraggebenden Bischofs dargestellt, eine Feststellung, die den entscheidenden Hinweis für die inhaltliche Programmgebung der Figuren biete: im Stifterzyklus sei das *Recht des Sünders auf Fürbitte durch fromme Werke* verbildlicht.¹⁷²⁶

Mit den Gedanken der *Fürbitte* und einer *über den Tod hinaus fortdauernden Brüderschaft* sprach Beenken 1939 zwei Elemente einer Interpretation des Naumburger Stifterzyklus an, welche in den Folgejahrzehnten - zusammen mit dem von August Schmarsow und Herbert Küas angesprochenen Gedanken einer *Totenmesse* - die Diskussion um die Bedeutung des Stifterzyklus bis heute dominieren sollten.



Abb. 246
Kopf der Gepa
(Aus: Beenken 1939a, Abb. 103)

Küas (S. 147) denkt an eine zerbrochene Klinge. Dagegen spricht, daß unterhalb der Parierstange noch ein Stück der Scheide sichtbar zu sein scheint.] Wir wissen es nicht. Sicher ist nur, daß nicht an den ‚Augenblick des Zweikampfes‘ gedacht werden darf, denn Dietmar ist wie die übrigen Naumburger Ritter nicht gerüstet, nicht im Harnisch gegeben. Schild und Schwert sind bei allen diesen Gestalten nur Attribute, Standesabzeichen, die sie in Wirklichkeit ungerüstet wie hier kaum zu tragen pflegten.“ [21) *Mündlicher Hinweis von Dr. L. Grote.*] (Beenken 1939a, S. 44f.)

Ähnlich argumentiert später Sauerländer (1979, S. 191): „(.) die Kombination von sozusagen ‚zivilen‘ Kleidern mit Waffen entspricht entweder überhaupt keiner im Leben begegnenden Situation - diese Frage muß ich offen lassen -, oder sie besaß auch im lebendigen Brauchtum nur repräsentative, standesbezeichnende Bedeutung.“

1726 „Was für ein Mann mag jener wettinische Dietrich gewesen sein, der als Bischof diesem ganzen Reichtum des Menschlichen, des gelegentlich sogar *offenkundig unheilig Menschlichen*, in seinen Chor Einlaß gewährte? Sollte, wenn sogar der von Gottesurteil als schuldig Gezeichnete hier seinen Platz noch erhielt, etwa gezeigt werden, daß auch der Sünder sich zu Lebzeiten *durch fromme Werke ein Recht auf Fürbitte* und damit ein Ansehen vor Gott zu erwerben imstande sei, daß *die über den Tod hinaus fortdauernde Brüderschaft* auch ihn nicht aus ihren Reihen verdränge?“ (Beenken 1939a, S. 81.)

XIX. Grundlegung einer theologischen Deutung des Naumburger Stifterzyklus

1. Peter Metz (1939/1940) ¹⁷²⁷*Eine Buchbesprechung*

Hermann Giesau hatte 1937 in seiner Arbeit über die *Meißner Bildwerke* eine Vorankündigung des *Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* zum Anlass genommen, die Ergebnisse einer photographischen Rekonstruktion von Herbert Küas mit einer hypothetischen Aufstellung der Meißner Domfiguren an einem Marienportal zurückzuweisen und die Meißner Arbeiten in ihrer erhaltenen architektonischen Umgebung - mag dies auch erst nach einer Planänderung geschehen sein - dem *Naumburger Meister* selbst und seiner Werkstatt zuzuschreiben. ¹⁷²⁸ Zwei Jahre später veröffentlichte Peter Metz eine vehemente Verteidigung der Ergebnisse von Küas zum Portalprojekt einer *Naumburger Werkstatt* in Meißen. ¹⁷²⁹ Metz übernahm emphatisch die beiden Grundthesen von Küas, dass die Meißner Domchorfiguren ursprünglich für eine von der heutigen unterschiedene Position zum Betrachter und eine damit zusammenhängende ganz andere Stellung zum Licht konzipiert worden seien und ging auch darin mit Küas überein, dass die überlieferte Aufstellung in Domchor und Torhalle von Meißen den Figuren Gewalt antun würde. ¹⁷³⁰ Metz ergriff Partei für den vom *Deutschen Verein für Kunstwissenschaft* offensichtlich protegierten und durch eine opulente Publikation mit Vorankündigung in der eigenen Zeitschrift unterstützten Küas, dessen Theorie eines betrachter- und lichtorientierten Aufbaus der Meißner und Naumburger Domfiguren Metz vollmundig verteidigte. ¹⁷³¹

¹⁷²⁷ Zu Peter Metz, *Besprechung Herbert Küas, Die Naumburger Werkstatt. Berlin 1937*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 8 (1939) S. 180-196 [Metz 1939 (Rez.)] und ders., *Zur Deutung der Meißner und Naumburger Skulpturenzyklen des 13. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 9 (1940) S. 145-174 [Metz 1940] vgl.: Jantzen 1942, S. 345 / Hamann-MacLean 1949a, S. 82f. / Wallrath 1949, S. 18 / Vollmer 1950 (Lex.), S. 241 / Schlesinger 1952, S. 11, 13, 81, 85f., 90f., 94f. / Doberer 1953, S. 331 / Stange/Fries 1955, S. 15, 81, n.2 / Sauerländer 1984, S. 370 / Möbius H. 1993 (Lex.), S. 112 / Jung 2002, S. 207.

¹⁷²⁸ Zu Hermann Giesau siehe Kap. XVI. 1 (*Die Meißner Portalthese*), v.a. Fußnoten 1545 und 1546. - Zu Herbert Küas siehe Kap. XVI. 2 (*Prinzipien für die ursprüngliche Aufstellung der Meißner Figuren - Das Meißner Marienportal*).

¹⁷²⁹ Das Hauptresultat der Arbeit von Küas liegt für Metz in der Rekonstruktion der verlorenen Marienpforte am Meißner Dom die er als *restlos gelungen* bezeichnet. (Metz 1939a (Rez.), S. 180.)

¹⁷³⁰ „Den Ausgangspunkt für die Rekonstruktion des Meißener Portals [*sc. durch Küas*] bildet die Erkenntnis, daß die Figuren im Chor und in der Vorhalle in einer ganz bestimmten Richtung vom Betrachter aufgefaßt sein wollen, und weiter, daß sie für eine nicht weniger bestimmte Stellung zum Lichte gearbeitet sind.“ (Ebd.)

¹⁷³¹ „Nach der geschilderten Rekonstruktion erweist sich das Portal als ein *Gesamt-*

Metz' überschwängliches Lob der photographischen Rekonstruktion des angenommenen Marienportals in Küas' Publikation von 1937 verband er mit einer Kritik an dem publizistisch ins Hintertreffen geratenen Giesau. Hermann Giesaus Einwände gegen Küas' Rekonstruktion beantwortete Metz mit der Feststellung, dass es Küas gerade auf photographischem Weg „gelungen“ sei, „das Verhalten der Figuren praktisch vorzuführen“, um es dem Betrachter zu ermöglichen, „anhand der Abbildungstafeln, in ihrer Gegenüberstellung und Aufeinanderfolge, durch den Portalraum hindurch (zu schreiten)“ und so virtuell „die Großartigkeit der Meißener Komposition“ zu erfahren. Erst durch Küas' Photomontage sei „der deutschen Kunstgeschichte eines ihrer Hauptdenkmäler zurückgewonnen“ worden.¹⁷³²

Metz intendierte jedoch mit seiner Besprechung von 1939 mehr als eine Verteidigung der Ergebnisse von Küas. In seiner eigenen Deutung des Naumburger

kunstwerk von einer wundervollen Ausgewogenheit und Verknüpfung aller seiner Teile. *Mit Recht* sagt Küas von der Muttergottesstatue, sie sei die ‚Mitte im höchsten Sinn‘ (.....). Daß die Anordnung des Figurenzyklus *gar nicht anders beabsichtigt* gewesen sein kann (...) wird bei seiner inhaltlichen Deutung *vollends erwiesen* werden.“ (Metz 1939a (Rez.), S. 181f.; *Herv.*, G.S.)

Christiane Fork (in: *Metzler Kunsthistoriker Lexikon* 1999, S. 268) behauptet, Peter Metz habe „psychologische Deutungen der Naumburger Figuren, wie sie Herbert Küas (*Die Naumburger Werkstatt*, 1937) versucht hatte“ *abgelehnt*, weil solche Deutungen „ebensowenig geeignet (schienen), Bedeutung und Anordnung der Skulpturen zu klären, wie eine Suche nach literarischen Vorlagen.“

Obwohl Metz der Deutung von Küas zum Naumburger Stifterzyklus - im Unterschied zum Meißner Zyklus - nicht in allen Punkten folgt (s.u.), und hier dessen These einer Planänderung ablehnt (siehe Kap. XVI. 2 (*Der Ursprungsplan des Naumburger Stifterzyklus*)), so sind es doch gerade die Prinzipien von Küas' Interpretation - Fork nennt sie *psychologische Deutungen* -, die Peter Metz zu einer emphatischen Parteinahme für die Untersuchungen von Küas veranlassen.

Was ferner die Heranziehung *literarischer Vorlagen* zur Deutung der Figurenzyklen anlangt, so ist es gerade Peter Metz, der religiöse und liturgische Texte (wenn man diese im weiteren Sinn unter *literarische Vorlagen* rechnen kann) als Schlüssel zum Verständnis dieser Skulpturen begreift. So gibt Metz z.B. für die Deutung der Naumburger Passionsreliefs (um dies vorgreifend hier anzuführen) folgende methodische Anleitung:

„Wir haben bei der Deutung des Lettnerbildschmuckes mehrfach die Liturgie der Kartage anführen können. Wer sich die Mühe nimmt, selbst diese *Texte durchzustudieren*, wird noch weit stärker erfahren, daß es sich hier nicht nur um Einzelbeziehungen handelt, sondern daß es ganz allgemein auch die gleiche ‚*Stimmung*‘ ist, die ihn hier wie dort anspricht. Das ist nicht verwunderlich, denn aus der Liturgie in erster Linie wurden ja jene bildnerisch vorgetragenen Heilstatsachen *erlebt*.“ (Metz 1940, S. 160; *Herv.*, G.S.)

Mit *Stimmung* und *erleben* sind zweifellos *psychologische* Momente in Metz' Interpretation angesprochen, und eine Ablehnung *literarischer Vorlagen* kann man seiner Interpretationsmethode auch dann nicht unterstellen, wenn man biblische und liturgische Texte nicht unter *literarische Vorlagen* rechnet.

1732 Metz 1939a (Rez.), S. 182.

Stifterzyklus wich Metz von Küas' These einer ursprünglich geplanten Totenmesse ab und interpretierte den Zyklus unter der Überschrift *Gebetsverbrüderung* und *Totenfürsorge* noch entschiedener in sakralem Sinn, womit er den dominierenden theologischen Interpretationen der 1930er Jahre und der Nazizeit eine weitere Variante hinzufügte. Seine Deutung beinhaltete eine Kritik an der noch bis gegen Ende der Weimarer Zeit vorwiegenden Meinung eines im Naumburger Westchor vergegenständlichten *Abnenkultes*. Auch trat Metz der Auffassung einer rein künstlerischen Konzeption des Zyklus entgegen. In seinem Folgeaufsatz von 1940 legte Metz schließlich eine umfassende Deutung der Naumburger Westchorprogrammatisierung unter dem Titel *Der Mensch im Gericht* vor.¹⁷³³

Der Naumburger Westchor als Ort der Gebetsverbrüderung

Peter Metz' Betrachtung des Naumburger Stifterzyklus bot zunächst - darin einer Tradition der Naumburg-Forschung folgend - eine Interpretation des Spendenaufrufs Bischof Dietrichs von 1249, dessen Kernaussage im Versprechen an alle künftigen Spender zur Aufnahme in eine Gebetsverbrüderung liege.¹⁷³⁴ Die weitgehende Identität der von Bischof Dietrich in Auftrag gegebenen Stifterstatuen im Domchor mit den vom selben Bischof in seinem Spendenaufruf angeführten Stifternamen veranlasste Metz zu der Annahme, der Westchor sei als Ort der Gebetsverbrüderung für die vergangenen wie für die zukünftigen Stifter des Doms konzipiert worden, und diese Gebetsverbrüderung erfülle sich in der „Abhaltung der Offizien, insbesondere der Totenoffizien für die Wohltäter der Naumburger Kirche“. In der Abhaltung der Totenoffizien für die gebetsverbrüderten Stifter lag nach Metz der zentrale Zweck des Naumburger Westchors und seines Stifterzyklus.

¹⁷³⁵ Die zwölf Figuren im Westchor repräsentierten *Wohltäter des Stiftes*, so dass in

¹⁷³³ „Versuchen wir (..) den Inhalt des gesamten Chorschmuckes [*sc. des Naumburger Westchors*] auf eine kurze Formel zu bringen, so dürfte sie lauten: *Der Mensch im Gericht*.“ (Metz 1940, S. 172.)

¹⁷³⁴ „Der Inhalt der Urkunde ist kurz folgender: Bischof und Domkapitel von Naumburg beabsichtigen den Dombau zu Ende zu führen. Sie wenden sich an die Gesamtheit der Gläubigen und weisen darauf hin, daß sich bereits die ersten Stifter der Kirche, deren Namen genannt werden, das größte Verdienst bei Gott und Verzeihung ihrer Sünden verdient haben, und daß sich ebenso die Späteren durch ihre Spenden immer verdient gemacht haben und noch verdient machen. Es sollen daher -- und das ist der Kernpunkt des Dekrets! - von jetzt ab und in Zukunft alle diejenigen, welche für die Naumburger Kirche gespendet haben und spenden, Verstorbene sowohl wie Lebende, in die Familie des Stiftes im weiteren Sinne (*in generalem fraternitatis societatem*) d. h. besonders in die Teilhabe an den Gebeten (*et orationum participationem*), kurz: in die ‚Gebetsverbrüderung‘ mit ihm aufgenommen werden.“ (Metz 1939a (Rez.), S. 183.)

¹⁷³⁵ „Der Raum, den die Statuen der ‚ersten Stifter‘ schmücken, der Westchor, war der Ort, an welchem sie und alle späteren Stifter, Tote wie Lebende, an den Gebeten Teil

ihrer Ehrung durch eine monumentale Aufstellung alle gegenwärtigen und zukünftigen Stifter *mitgeehrt* würden.¹⁷³⁶

Die Stifterfiguren waren für Metz sozusagen monumentalisierte Totenbucheinträge vornehmer Stifter. Warum zwölf bereits vorhandene Totenbucheinträge im Naumburger Dom nach 1249¹⁷³⁷ eine Ergänzung durch die Aufstellung von Stifterstatuen gefunden hatten, begründete Metz nicht eigens, doch ließ sich seinen Worten, dass alle vergangenen und künftigen Wohltäter der Domkirche in Gestalt dieser Statuen *mitgeehrt* werden sollten, entnehmen, dass die *Ehrung* dieser Stifter ein Zweck ihrer Darstellung in monumentaler Form gewesen sei. Nach dieser Annahme waren in der allgemeinen Gebetsverbrüderung (*communis societas fraternitatis*) Stifter vereint, von denen ein Teil nicht nur im Totenbuch festgehalten, sondern darüber hinaus in einer Statue *geehrt* worden waren.¹⁷³⁸ In diesem Sinne bezeichnete Metz die Naumburger Stifterfiguren als *Verleiblichung eines Totengedächtnisses für verdiente Stifter*.¹⁷³⁹ - Wie sich dies mit dem Gedanken einer *allgemeinen* Gebetsverbrüderung vereinbaren ließ und warum es im ganzen Mittelalter nur in Naumburg zu einer Gebetsverbrüderung unter Einschluss der Ehrung verdienter Stifter *in Form einer Statue* gekommen war - diese Frage wurde von Metz nicht gestellt.

Für die mit einem Totenbucheintrag *und* einer Statue geehrten wie für die nur mit einem Totenbucheintrag bedachten Mitglieder der Gebetsverbrüderung galt für

hatten', d. h. er hatte den besonderen Zweck, der Abhaltung der Offizien, insbesondere der Totenoffizien für die Wohltäter der Naumburger Kirche zu dienen.“ (Ebd.)

1736 „Der Sinn, den man hiernach in den *Stifterstatuen* erkennen kann, ist also der: Sie stehen da als *Repräsentanten* für alle diejenigen, denen jener Ort gewidmet war, denn in ihnen als den Bildern der ersten und bedeutendsten *Wohltäter des Stiftes*, die ein Beispiel gegeben hatten, wurden zugleich auch alle übrigen, die ihnen nachgefolgt waren und noch nachfolgen wollten, *mitgeehrt*.“ (Ebd.; Herv., G.S.)

Was Metz unter *Stift (Wohltäter des Stiftes)* versteht, ist nicht recht klar. Die *Wohltäter* aber sind die von Bischof Dietrich 1249 aufgerufenen *Spender* der Kirche.

1737 „Wir ziehen es also vor, das Dekret von 1249 den Statuen vorangehen zu lassen und die Entstehung des ganzen Chorschmuckes im Wesentlichen in den 50er Jahren zu vermuten.“ (Metz 1939a (Rez.), S. 187f.)

1738 Metz 1939a (Rez.), S. 183 (zitiert in Fußnote 1736).

1739 „(..) mit dem ständigen Anwachsen der Namen in den sogenannten Necrologien und den Kirchenkalendern wurde (..) eine Scheidung vorgenommen, indem man *die besonders zu ehrenden Personen* in die zum Sakramentar gehörigen Martyrologien mit den Namen und Sterbetagen der Märtyrer und anderer Heiliger zusammen einschrieb. Aus dem Gesagten geht hervor, daß das, was wir in Naumburg vor uns haben, *der Idee nach nichts neues* ist. *Nur die Form*, in der sich die Idee äußert, *ist neu*. Sie ist es insofern, als die Namen der Stifter aus den ursprünglichen Diptychen, aus welchen sie gepflegt verlesen zu werden, nunmehr gleichsam herausgetreten sind und als Denkmäler Gestalt angenommen haben, oder - wie Stach formuliert - ‚ein bis dahin nur *literarisch geformter religiöser Gedanke* seine *bildnerische Verleiblichung* fand‘.“ (Metz 1939a (Rez.), S. 184; Herv., G.S.)

Metz gleichermaßen, dass sie sich die Aufnahme in die Gebetsverbrüderung durch eine Spende oder Stiftung erworben hatten. Während der Gedanke der *Ehrung* zur Aufstellung von Stifterfiguren in Metz' Argumentation konstitutiv war - ohne den Zweck der *Ehrung* wäre es bei einem bloßen Totenbucheintrag geblieben - lehnte er den Gedanken einer *Verherrlichung* der Stifterfiguren oder eines *Ahnenkults* vehement ab.¹⁷⁴⁰ Der Zweck der Aufstellung der Stifterfiguren sei derselbe wie für jedes andere in die Gebetsverbrüderung aufgenommenen Mitglied: *dass für sie gebetet werde.*¹⁷⁴¹

In seiner ein Jahr später 1940 veröffentlichten Abhandlung zur Deutung des Naumburger (und Meißner) Skulpturenzyklus, die in derselben *Zeitschrift für Kunstgeschichte* erschien und eine Fortsetzung seiner Ausführungen von 1939 darstellte, rekapitulierte Metz noch einmal den Zweck der Gebetsbrüderschaft und fügte hinzu, das Fürbittgebet habe die Vergebung der Sünden im Hinblick auf das Jüngste Gericht zum Ziel gehabt (*daß jene Personen ein gnädiges Gericht finden möchten*), ein Inhalt, der durch den gesamten Rahmen der Westchor-Programmatik unter Einschluss von Westlettner und Glasfenstern im Chorraum vorgegeben sei. Metz stellte die These auf, dass der Naumburger Stifterzyklus nur in einem theologischen Gesamtprogramm von Westlettner *und* Westchor im Naumburger Dom adäquat interpretiert werden könne. In diesem Sinne gebe am Eingang zum Westchor die Inschrift des Vierpasses am Westlettnergiebel mit Christus als Weltenrichter das *Leitmotiv* der ganzen Westchorprogrammatik an.¹⁷⁴²

Richtspruch über die Synagoge

Wie der Gerichtsgedanke am Westlettnergiebel in der Darstellung Christi als Weltenrichter angesprochen sei, so würden auch die Passionsreliefs auf den Gerichtsgedanken hindeuten, insofern die *Schuld der Menschen* das eigentliche Thema dieser Reliefs sei. Eine Deutung der Passionsreliefs als biblische *Historienbilder* lehnte Metz

1740 „Angesichts dieser Sachlage braucht es kaum noch betont zu werden, daß ‚Ahnenkult‘, ‚Ahnentempel‘ oder ähnliche Begriffe, wie sie dem Stifterchor gegenüber ausgesprochen wurden, hier fehl am Platze sind (...).“ (Ebd.)

1741 „Die Statuen sind nicht da zum ‚Kult‘ oder zur ‚Verherrlichung‘ der Dargestellten, sondern als Mahnmale, daß für sie gebetet werde.“ (Ebd.)

1742 „Wie Küas, so sehen auch wir, bei unserer Deutung, den Zweck des Naumburger Westchores sich in seinem Bildschmuck widerspiegeln. Genauer gesagt, war der Zweck der, daß an diesem Orte für bestimmte Personen gebetet werde, wobei das eigentliche und umfassende Ziel des Gebetes natürlich kein anderes sein konnte, als daß jene Personen ein gnädiges Gericht finden möchten. Einen Hinweis hierauf erblicken wir bereits am Lettnergiebel, in der Darstellung des Vierpasses, die schon durch ihre Lage hervorgehoben ist und gleichsam als Leitmotiv der ganzen Bildfolge aufgefaßt werden darf.“ (Metz 1940, S. 154f.)

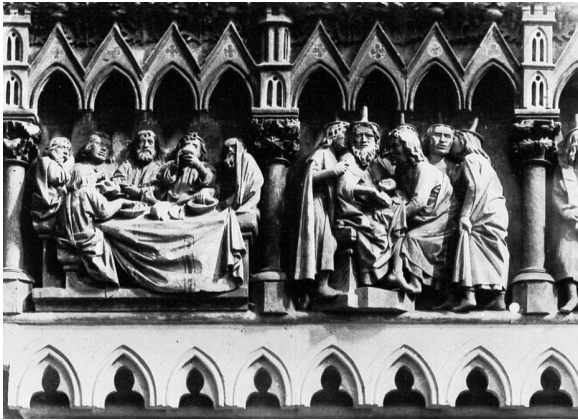


Abb. 247
Naumburg, Dom, Westlettner, Abendmahl und Verrat Judas'
(Foto Marburg)

ab und betonte die überzeitliche Botschaft der Darstellung (*ein Geschehen, das sich zu allen Zeiten wiederholt*).¹⁷⁴³

Nach Metz war die *Kennzeichnung des Verräters* der Hauptinhalt des Naumburger Abendmahlsreliefs, welche hier in einer Zusammenfassung aller Evangelienstellen (unter Einschluss der Stelle des Lukasevangeliums) dargestellt sei. Während sich Metz der Beobachtung früherer Interpreten anschloss, dass die Jünger vornehmlich mit Essen und Trinken

beschäftigt seien, „wie es sich bei einer Mahlszene von selbst versteht“, nahm er den Jünger Johannes neben Christus von dieser Charakterisierung aus und ließ ihn die Frage stellen, wer die *Person des Verräters* sei.¹⁷⁴⁴

Metz' Interpretation der Auszahlung der Silberlinge sah im *Geld* das eigentliche Motiv des Judasverrats. Es kam Metz darauf an, den Verrat an Christus nicht so sehr als Handlung einer biblischen Person aufzufassen, sondern als Verrat eines ganzen Volkes, darum, dass in diesen Verrat um des Geldes willen *alle Söhne Israels* unter dem Zeichen des Gerichts einbezogen seien. In seiner frontalen Haltung und in der Art, wie der Hohepriester das *Geld* abzähle, könne erschlossen werden, dass der Hohepriester *die Synagoge überhaupt* darstelle.¹⁷⁴⁵

1743 „Mit der Gerichtsidee ist zugleich auch die Ursache des Leidens mitgegeben, nämlich die Schuld der Menschen, welche Christus verkauft, verraten, verleugnet und an das Kreuz gebracht haben. Diese Schuld bildet - neben dem Leiden Christi - das eigentliche Thema der Brüstungsreliefs. Auch hier (...) sind die Darstellungen nicht einfach nur als Historienbilder zu verstehen; sie sind vielmehr Typen für ein Geschehen, das sich in dem Undank und der Auflehnung der Menschen gegen Christus zu allen Zeiten wiederholt.“ (Metz 1940, S. 156f.)

1744 „Die erste Szene links am Lettner hat in geschichtlicher Hinsicht als Hauptinhalt die *Kennzeichnung des Verräters*. Christus, wie gewöhnlich in diesen Darstellungen, nach dem Typus der ‚Maiestas‘ frontal dem Betrachter entgegenblickend, reicht Judas den Bissen, während dieser in die Schüssel greift; entsprechend einer Verbindung der Stellen bei Johannes (13, 26; 27), Matthäus (26, 23), Markus (14, 20) und Lukas (22, 21): ‚Der ist's, dem ich den Bissen eintunken und reichen werde ... und er gab ihn Judas Iskariot ... nach dem Bissen fuhr der Satan in ihn.‘ - ‚Der mit mir die Hand in die Schüssel tunkt, der wird mich verraten.‘ - ‚Doch seht, die Hand meines Verräters ist mit mir auf dem Tische.‘ Johannes erscheint charakterisiert als der, *welcher Christus nach der Person des Verräters fragt*. Die übrigen Jünger sind mit Essen und Trinken beschäftigt, wie es sich bei einer Mahlszene von selbst versteht.“ (Metz 1940, S. 157; Herv., G.S.)

1745 „Es soll damit [*sc. im auffälligen Zeigen des Geldes im Zentrum der Szene*]



Abb. 248
Naumburg, Dom, Westlättnar, Der Verrat des Judas, Detail. (Foto Marburg)

Mit seinen Beschreibungen der Passionsszenen zielte Metz auf eine allgemeine Aussage ab und auf eine theologische Erklärung unter dem Gesichtspunkt des *Gerichts* und der *Rache*, mit bewusster Anspielung auf die Gegenwart des Jahres 1940. Die dargestellten biblischen Szenen deutete Metz durchweg symbolisch im Hinblick auf den Gegensatz von Juden- und Christentum, Kirche und Synagoge, was einer offensichtlich beabsichtigten Bedeutungsübertragung auf die nazistische Gegenwart des Autors in die Hände arbeiten sollte. So kennzeichnete Metz den Hauptmann mit dem geschulterten Richterschwert in der Szene der Gefangennahme Christi zunächst als *Repräsentant der Gerichtsgewalt des Hohen Rats*, der dann aber zum Vertreter der *Synagoge*, d.h. des Judentums überhaupt wird („In ihm ergreift die *Synagoge* von Christus Besitz“).¹⁷⁴⁶

ihm ergreift die *Synagoge* von Christus Besitz“).¹⁷⁴⁶

Die symbolische Deutung der Szene mit Christus vor Pilatus, die Metz als Auslieferung Christi durch die *Synagoge* verstand, zeigte abermals den durchgehenden Grundzug seiner Interpretation, der jeden anschaulichen Erzähl-Charakter der Szenen leugnete und im Gegensatz zu einer nahtsichtigen Analyse, welche in genauer Beobachtung der Reliefs auch individuell-menschliche Züge entdecken konnte, in der Verallgemeinerung eine antisemitische Aussage propagierte, die durch Zitate mög-

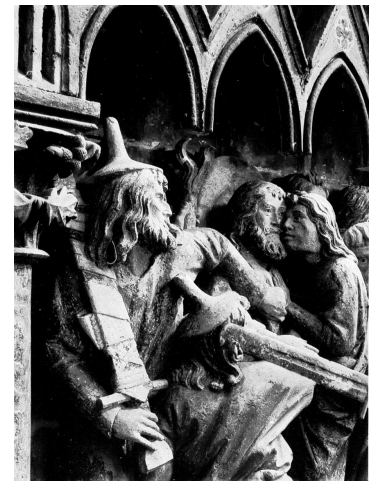


Abb. 249
Naumburg, Dom, Westlättnar, Judaskuß und Festnahme Christi. (Foto Marburg)

ausgesprochen werden, daß es *Geld* war, um welches Christus von Judas, dem „*mercator pessimus*“, verkauft wurde, entsprechend einer Stelle in den Responsorien des Gründonnerstags: „*Denariorum numero Christum Judeis tradit*“, und weiter, *im Sinne der Gerichtsidee*: „*Melius illi erat, si natus non fuisset*“. Die 30 Silberlinge sind (nach Matthäus 27, 6, 9) „*Blutgeld*“, das „nicht in den Tempelschatz gelegt“ werden darf, und sie sind „der Preis, dessen die *Söhne Israels* den Preiswürdigen für wert erachten“. (...). Auffallend ist ferner die Kopfhaltung des Hohenpriesters, der das Geld auszahlt. Sie ist sicher nicht vornehmlich psychologisch bedingt (etwa durch den flüsternden Juden links). Ihre hieratische Frontalität besagt vielmehr - so scheint uns - das gleiche wie das Sitzen des Hohenpriesters auf seinem Amtssitz, nämlich: er ist *pontifex der Judenkirche*, er handelt für die obengenannten „*Söhne Israels*“, d. h. er repräsentiert die *Synagoge überhaupt*.“ (Metz 1940, S. 157f.; *Herv.*, G.S.)

1746 Metz 1940, S. 158; *Herv.*, G.S.

Im Schwerthieb Petri in der Szene der Gefangennahme Christi vom Naumburger Westlättnar sieht Metz eine Darstellung der *positiven Seite der Gerichtsidee*. (Metz 1940, S. 159.)

lichst vieler Bibelstellen den Anschein von Wissenschaftlichkeit erhalten sollte. So deutete er, einem Hinweis Bergners folgend, die Geste des Juden mit der rechten Hand, der Christus vor Pilatus führt, zunächst zutreffend mit dem Satz des Evangelientextes *Sein Blut komme über uns und unsere Söhne*, doch anders als Bergner setzte er die verallgemeinernde antisemitische Quintessenz hinzu, dass in der Geste des jüdischen Hauptmanns *die Synagoge das Gericht über sich selbst herabrufte*.¹⁷⁴⁷



Abb. 250
Christus vor Pilatus, Detail (Foto Marburg)

In Metz' Interpretation der Passionsreliefs waren die Einzelszenen nur Träger der immer gleichen theologischen oder vielmehr antisemitischen Aussage, dass die *Synagoge* durch das Passionsgeschehen, durch den ‚Gottesmord‘ sich selbst gerichtet habe.¹⁷⁴⁸

1747 „Das nächste Relief der rechten Lettnerseite hat zum Inhalt, wie Christus von der *Synagoge*, seinem ‚auserwählten Volke‘, den ‚Heiden überliefert‘ wird, und wie ihn das weltliche Gericht zum Tode verurteilt. Man wird an eine Stelle des Karfreitagsoffiziums erinnert: ‚Tradiderunt me in manus impiorum et inter iniquos projecerunt me ; congregati sunt adversum me fortes : Et sicut gigantes steterunt contra me . . . ?‘. Die frontale Haltung Christi hat hier ganz besonders den Charakter der Passivität. In ihr und in der Art, wie der *Vertreter der Synagoge* links den Arm Christi faßt, sehen wir den Ausdruck der Isaias-Stelle (c. 53, 7): ‚. . . sicut ovis ad occisionem ducetur, et quasi agnus coram tondente se obmutescet, et non aperiet os suum.‘ Die Geste des genannten Juden, der mit der rechten Hand auf sich zeigt, könnte - wie schon Bergner vermutet hat - die Worte veranschaulichen (Matth. 27, 25): ‚Sanguis eius super nos et super filios nostros.‘ Sie würde besagen, *daß die Synagoge selbst das Gericht über sich herabrufte*.“ (Metz 1940, S. 159; Herv. G.S.)

Die Aussage, *daß die Synagoge selbst das Gericht über sich herabrufte*, ist eine Schlussfolgerung von Metz, von der sich bei Bergner keine Spur findet. Die entsprechende Stelle bei Bergner (1903, S. 127) lautet:

„Die Rechte [*sc. des Hauptmanns*] ist graziös erhoben und auf die Brust zurückgebogen: ‚Sein Blut komme über uns und unsere Kinder.‘ Und in seinem wirklich schönen Gesicht - wir erkennen den Hohenpriester des Blutgeldes - liegt ehrliche Überzeugung, das ganze gesetzestreue Pflichtgefühl des Priesters, daß man ihm nicht zürnen kann.“

Bergner deutet die Geste des Hauptmanns im Jahr 1903 mit der berühmten Bibelstelle (Matth. 27, 25), interpretiert die Figur dann aber - unter moralischem Gesichtspunkt - positiv (*ehrliche Überzeugung ... gesetzestreu es Pflichtgefühl ... daß man ihm nicht zürnen kann*). Metz macht aus dem Verweis auf die Evangelienstelle, der sich die Geste des Hauptmanns ohne allen Zweifel verdankt, im Jahr 1940 eine Selbstverurteilung der *Synagoge* (= *des Judentums*) mit der ganzen vernichtenden Bedeutung, welche dieser Selbstverurteilung im Jahr 1940 zukommt.

1748 „Nicht ohne Aufschluß für den tieferen Sinn der Szene [*sc. Christus vor Pilatus*] sind vielleicht Gedanken aus einer Lesung des Karfreitagsoffiziums (*Ex tractatu Sti. Augustini super Psalmos*). Dort wird ausgeführt, die Juden hätten Christus dem ‚Richter Pilatus‘ übergeben, um selbst von seinem Tode frei zu erscheinen, und zwar indem sie

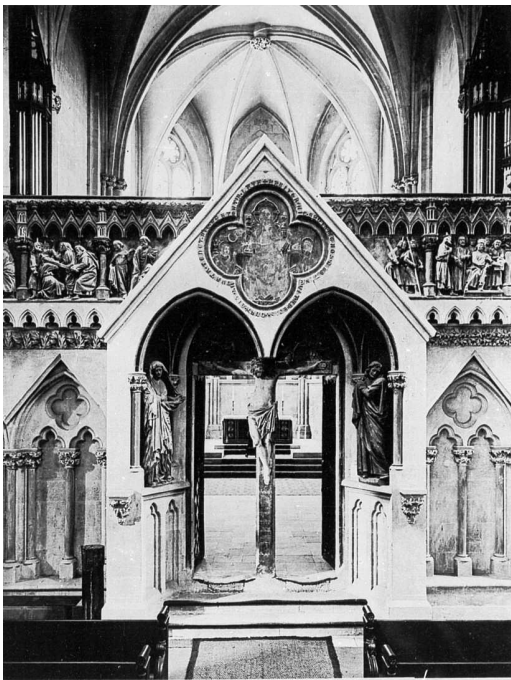


Abb. 251

Naumburg, Westlettner, Portal (Foto Marburg)

Diese theologische Aussage mit zeitgeschichtlichem Bezug auf das Jahr 1940 übertrug Metz auch auf die Deutung des Gekreuzigten an der Tür des Westlettners. Metz schloss sich zunächst der traditionellen Erklärung an, welche die Position des Gekreuzigten direkt am Westlettnereingang mit der Anbringung des Kruzifixus am Türpfosten auf das Wort des Johannesevangeliums (10, 8) *Ich bin die Tür* zurückführte. Daran knüpfte nun Metz eine *zweite* Deutung, auf die er das ganze Gewicht seiner Interpretation legte. Er beobachtete, „daß der Längsbalken des Kreuzes oberhalb des Christuskörpers ersetzt ist durch die Anfänger des Gurtbogens und der Rippen, welche das kleine Gewölbe des Giebelraumes tragen.“ Die Gewölberippen würden nach unten im Körper des Gekreuzigten münden, so dass dieser hierdurch „gleichsam als Träger des Gewölbes, als *Ecke- oder Schlußstein*“ erscheine.¹⁷⁴⁹

Metz machte aus dieser anschaulichen Symbolik, die Christus als *Träger des Gewölbes* kennzeichnete,¹⁷⁵⁰ den Übergang zur Metapher von Christus als *Ecke-, oder Schlußstein*.¹⁷⁵¹ Der Grund für diesen Übergang lag in der von Metz intendierten

sagten: ‚Nobis non licet occidere quemquam.‘ Auch diese Worte könnte man dem Zeigegestus des Juden, der Christus am Arme führt, unterlegen; er erschiene uns hierdurch sogar noch besser begründet. In der Lesung heißt es dann weiter, die Juden hätten die Bosheit ihres Verbrechens dem ‚menschlichen Richter‘ unterschieben (refundere) wollen; den ‚göttlichen Richter‘ aber hätten sie nicht täuschen können. Wenn Pilatus schuldig sei, so habe er doch widerwillig gehandelt; die Juden aber seien in keiner Weise unschuldig. Als Pilatus den ‚Richterspruch fällte‘ und Christus ‚zu kreuzigen befahl‘, habe er ihn ‚quasi‘ getötet; in Wahrheit aber hätten ihn die Juden getötet: durch das ‚Schwert der Zunge‘, indem sie riefen: ‚cruzifige, cruzifige‘. Hiermit tritt neben den ‚Gottesraub‘ des Judas der ‚Gottesmord‘ der Synagoge.“ (Metz 1940, S. 160; *Herr.*, G.S.)

1749 Metz 1940, S. 155.

1750 Der Eindruck eines das Gewölbe gleichsam tragenden Christus am Kreuz wird in der Frontalsicht anschaulich - wobei viele Interpreten (z.B. Klaus Wessel 1949 (Rez.), S. 458f.) darauf aufmerksam machen, dass das Naumburger Westlettnerkreuz, über dem das Gewölbe aufgeht, T-förmig ist -, so dass *bis zu diesem Punkt* Metz' symbolische Interpretation durch die Anschauung gestützt ist. - Die beste neuere Abbildung, welche eine Überprüfung seiner Beobachtung erlaubt, bietet Ernst Schubert (1996, S. 165; Photo: Janos Stekovics).

1751 Ebd.. - Metz fügt hinzu: „Wir stehen nicht an, hierin einen Ausdruck der Psalmstelle (117, 22) zu sehen: „Lapidem, quem reprobaverunt aedificantes: hic factus est in

symbolischen Ausdeutung der Metapher vom *Eckstein*, die er nach einer anderen Bibelstelle vornahm, welche einen *unmittelbaren Hinweis auf das Gericht* bieten sollte. Metz zitierte Matthäus 21, Vers 42-44, „wo Christus sagt, daß das Reich Gottes *von den Juden genommen und einem anderen Volke gegeben* werde, und daß der, der auf jenen ‚Stein‘ fällt, *zerschmettert* werde, und daß der ‚Stein‘ den, auf den er fällt, *zermalme*.“¹⁷⁵²

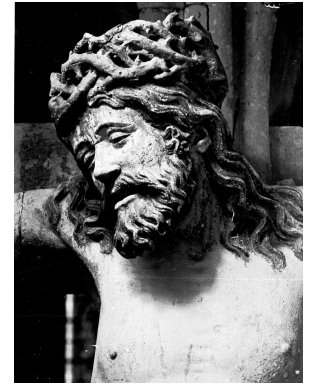


Abb. 252
Naumburg, Westlättner, Portal
(Foto Marburg)

Metz konnte keinen einzigen theologischen oder literarischen Beleg anführen, bei dem der Gekreuzigte mit dieser *doppelten* Symbolik in Verbindung gebracht wäre, welche Christus nicht nur als *Träger des Gewölbes* auffasst - eine Symbolik, die anschaulich wird -, sondern als *Eckstein* und *Rächer*, der denjenigen *zerschmettert* und *zermalmt*, der auf *jenen (Eck-)Stein* fällt. Weder die Anschauung der Kreuzigungsgruppe am Westlättner noch die Theologie der Passion konnten diese Sichtweise vom *Rächer Christus* stützen. Sie war allein durch Metz' *antisemitische* Haltung begründet, welche durch eine Kombination zusammengelesener Bibelstellen nur notdürftig den Schein einer rationalen Erklärung aufrecht zu erhalten versuchte.¹⁷⁵³

caput anguli." (Ebd.)

¹⁷⁵² Metz 1940, S. 155f., *Herv.*, G.S.

Metz führt noch eine andere Stelle an: „Ähnlich heißt es im ersten Petrusbrief (2, 6-8): „Denn es heißt in der Schrift: Seht, ich setze in Sion einen Stein, einen Eckstein, auserlesen und kostbar, wer an ihn glaubt, soll nicht zuschanden werden. Euch, die ihr glaubt, wird die Ehre zuteil; den Ungläubigen aber gilt das Wort: Der Stein ... ist zum Eckstein geworden, zum Stein, an dem sie sich stoßen, zum Fels, an dem sie zu Fall kommen.“ (Metz 1940, S. 156.)

¹⁷⁵³ Der geradezu *programmatische Antisemitismus* in Metz' Deutung der Naumburger Passionsszenen ist in der Literatur durchweg verkannt worden.

Man vergleiche in diesem Zusammenhang Christiane Forks wissenschaftliche Biographie von Peter Metz (in *Metzler Kunsthistoriker Lexikon* 1999, S. 268). Danach ist Metz 1933 als Bibliothekar an die Staatliche Goldschmiedeschule in Hanau gekommen, dort aber 1935 *aus politischen Gründen entlassen* worden. Metz habe *trotz finanzieller Not* noch *im gleichen Jahr* (1935) *das Direktorat des Historischen Museums in Frankfurt/Main abgelehnt, um nicht in die NSDAP eintreten zu müssen*. Daraufhin sei Metz in die Skulpturenabteilung der Berliner Museen zurückgekehrt, um dort als Hilfskraft zu arbeiten.

Fork zeichnet hier das Bild eines politisch Aufrechten mit den Stationen Goldschmiedeschule Hanau (*aus politischen Gründen entlassen*), Historisches Museum in Frankfurt am Main (*Ablehnung des angebotenen Direktorenamts*) und Skulpturenabteilung der Berliner Museen (*Eintritt als Hilfskraft*), an welches sich die Frage knüpft: Wie konnte es geschehen, dass ein 1935 *aus politischen Gründen Entlassener* noch *im gleichen Jahr* 1935 das Angebot für das *Direktorat des Historischen Museums in Frankfurt/Main* erhält?

1939 und 1940 jedenfalls konnte der *aus politischen Gründen entlassene* Peter Metz zwei Beiträge in der *Zeitschrift für Kunstgeschichte* veröffentlichen, die sich von den Publikationen Schreyers, Stanges, Küas' und Lippelts (vgl. Fußnote 1650) vor allem dadurch

Communio Sanctorum und Heiligengericht

Die Skulpturenprogramme von Westlettner und Westchor im Naumburger Dom standen nach Metz unter dem Generalthema des Gerichts. Das Thema des *Weltgerichts* sei in der Darstellung des Weltenrichters am Giebel des Westlettneringangs angeschlagen und stehe mit den Aposteln und Heiligen der Glasfenster im Chorpolygon in Verbindung. Wie die Westfassaden gotischer Kathedralen hätte das Gesamtprogramm von Westchor und Westlettner das *Weltgericht* zum *Hauptthema*.¹⁷⁵⁴

Die Stifterfiguren sah Metz daneben noch in einem anderen Zusammenhang stehen, dem der *Communio Sanctorum*. Metz wandte sich gegen Interpretationen des Stifterzyklus, die von der Beobachtung ausgingen, dass die sonst an den Diensten

unterscheiden, dass sie deren völkische Bemerkungen durch eine konsequent *antisemitische* Interpretation zu einem ganzen Figurenzyklus ersetzen. Während die völkischen Äußerungen von Schreyer, Stange, Küas und Lippelt im Rahmen ihrer jeweiligen Gesamtinterpretation einen eher vereinzelt Charakter tragen und - selbst bei Schreyer und Stange - nicht die ganze Analyse bestimmen, durchzieht bei Metz ein *einzig*er Gedanke die *ganze* Interpretation der Passion Christi am Naumburger Westlettner: *daß die Synagoge selbst das Gericht über sich herabrufe*. (Metz 1940, S. 159.)

Dass Metz' antisemitische Deutung der Passionsreliefs dem Autor und nicht der Zeit (1940) angelastet werden muss, zeigt eine weitaus größere Anzahl von Interpretationen der Jahre 1933-1945, die sich rassistischer Äußerungen entweder enthalten oder sogar eine antirassistische Tendenz aufweisen.

So schreibt Wilhelm Pinder (1939a, S. 23) in der Neuauflage seines Naumburg-Buches zu denselben Passionsreliefs über den jüdischen Hauptmann der Gefangennahme Christi 1939:

„Jener leidenschaftliche Krieger, der von links her die Gefangennahme einrahmt, erscheint an gleicher Stelle jenseits des Giebels in der letzten der erhaltenen Szenen, der Pilatusgruppe. Für die Gesinnung, aus der diese Gestalt entsteht, gibt es nur ein Wort: ritterlich. Obwohl ein Feind, hat dieser Mann die Sympathie des Künstlers. Man könnte sich auch daran erinnern, daß ganz große Dramatiker unparteiisch sind, weil es die Welt selber ist, die sie erleben. Aber als Zeugnis des Zeitalters gemahnt diese veredelnde Auffassung des Gegners an das tragische Mitgefühl, das der Straßburger Synagoge ihre unvergeßliche Vornehmheit verleiht - sehr im Gegensatze zu der Auffassung der späteren bürgerlichen Zeit.“

In ähnlichem Sinn äußert sich Hans Weigert zur Figur des heiligen Mauritius im Magdeburger Dom in seiner *Geschichte der deutschen Kunst* 1942:

„Er trägt die Rüstung des deutschen Ritters, (...) hat aber ein ausgesprochenes Negergesicht. In der Kirche ist er als Heiliger legitimiert, vor dem Gefühl der ritterlichen Zeit durch ihre Achtung vor dem Tapferen *auch anderer Rassen* (...).“ (Weigert 1942, S. 198; *Herv.*, G.S.)

1754 „Küas geht dort von der richtigen Voraussetzung aus, daß Lettner und Stifterstatuen, wie auch die Glasmalereien der Chorfenster, im Zusammenhang miteinander als einheitliches Ganzes erdacht worden sind.“ (Metz 1940, S. 153.)

„Als Träger der Gerichtsidee wie in seiner Eigenschaft als Gedächtnisstätte (...) bildet der Naumburger Westchor eine Parallelerscheinung zu den Westfassaden gotischer Kathedralen, die das *Weltgericht* zum Hauptthema haben.“ (Metz 1940, S. 172; *Herv.*, G.S.)

der Chöre dargestellten Heiligen oder Apostel - wie in der gleichzeitigen Pariser Sainte Chapelle - in Naumburg durch *profane* Figuren ersetzt worden seien.¹⁷⁵⁵ Metz stellte dieser Auffassung die These entgegen, das Mittelalter habe die Unterscheidung von *heilig* und *profan* gar nicht gekannt. Die Stifterfiguren stellten weder heilige noch profane Figuren dar, eine Differenzierung, die sich erst *in der Neuzeit* herausgebildet habe.¹⁷⁵⁶ Um die Aufstellung der Stifterfiguren *innerhalb der Kirche* zu begründen, beschrieb Metz die Kathedrale als Ort der Darstellung der gesamten Schöpfung, wobei er nicht müde wurde, die Bezeichnung *profan* in Bezug auf die Stifterfiguren für unsinnig zu erklären. Sie seien keinesfalls profan, sondern *Glieder des Leibes Christi* und symbolisch *lebendige Steine am lebendigen Bau der Kirche*.¹⁷⁵⁷

Wenn die Naumburger Stifterfiguren nicht profan waren - was nach Metz prinzipiell nicht der Fall sein konnte, da es in einer *mittelalterlichen Kirche* keine Profanfiguren geben konnte -, so waren sie nach seiner Version auch nicht vollkommen heilig. Die Stifterfiguren befänden sich vielmehr in einem Übergangszustand der *noch nicht Vollendeten*, wodurch sie sich gegenüber den *Vollendeten*, den *Heiligen*, noch unterschieden.

1755 „Die mittelalterliche Auffassung vom Kirchengebäude gibt uns nirgends Veranlassung, ein Gesetz aus ihr abzuleiten, wonach die Plätze an den Chordiensten ausschließlich für ‚Heilige‘, insbesondere etwa für Apostel, zu reservieren seien. Allerdings kommt etwa gleichzeitig mit Naumburg (vgl. die Ste. Chapelle in Paris) der Brauch auf, an Pfeilern oder Diensten Apostelstatuen aufzustellen.“ (Metz 1940, S. 163.)

1756 „Wie aber die Stifter die ‚Heiligen‘ nicht von ihren Plätzen verdrängt haben, so stehen sie auch nicht dort als ‚Profanfiguren‘, denn der Zweck des Chores, den sie zum Ausdruck bringen, ist ja kein profaner. Doch noch aus einem tieferen Grunde ist die Bewertung der Stifter als ‚Profanfiguren‘ hinfällig. Sie geht nämlich auf die falsche Voraussetzung zurück, daß zwischen ‚Heilig‘ und ‚Profan‘ eine Scheidung bestehe, wie sie sich *erst in der Neuzeit* herausgebildet hat. Hiernach werden für ‚heilig‘ gehalten ausschließlich die kanonisierten Heiligen und bestenfalls noch in einem weiteren Sinne die mit den ‚heiligen Dingen‘ beschäftigten Amtsträger der Kirche, auch die ‚heiligen Dinge‘ selbst, alles übrige fällt unter den Begriff des Profanen. *Das Mittelalter kennt diese Scheidung nicht.*“ (Metz 1940, S. 163; Herv., G.S.)

1757 „*Das Mittelalter kennt diese Scheidung nicht.* ‚Heilig‘ ist nach seiner Auffassung jeder Mensch, soweit er innerhalb der Kirche steht, d. h. Bürger des Reiches Gottes ist; und auch die Dinge, deren er sich zur Ehre Gottes bedient, werden hierdurch ‚geheiligt‘. In diesem Sinne findet sich ja an mittelalterlichen Kathedralen alles dargestellt, was irgend im Bereiche menschlicher Vorstellung liegt; die ganze Schöpfung ist in das ‚heilige Reich Gottes‘ einbezogen; für das ‚Profane‘ gibt es hier keinen Platz. Von hier aus sind auch die Naumburger Stifter zu beurteilen. Ihre Bezeichnung als ‚Profanfiguren‘ oder gar als ‚Unheilige‘ verliert dabei jeden Sinn. Für sie, wie für alle Glieder der Kirche, gilt der Satz des Paulus (1. Kor. 3, 17): ‚Denn der Tempel Gottes ist heilig und der seid ihr.‘ Die Stifter sind ‚Steine‘ jenes ‚Tempels‘ und - wie wir oben schon zeigten - ‚Glieder des Leibes Christi‘, ‚Steine‘ jenes ‚Altars‘, der Christus ist, und ‚lebendige Steine‘ am ‚lebendigen Bau‘ der Kirche, der die Schöpfung umfaßt. Als solche stehen sie zu Recht an Diensten und Wänden des Kirchenchores, dessen ‚materielle Steine‘ ja ihrerseits wieder jene ‚lebendigen Steine‘ symbolisieren.“ (Metz 1940, S. 163.)

den. Was sie gleichwohl mit den Heiligen verbinden würde, sei die *Gemeinschaft der Heiligen*, die *Communio Sanctorum*, welche die *Vollendeten* und die *Nicht Vollendeten* zusammenschließen würde.¹⁷⁵⁸

Nach dieser Vereinigung der *Vollendeten* und der *Nicht Vollendeten* trennten sich in Metz' Darstellung beide Gruppen wieder.

Die *vollendeten Heiligen* und die *Apostel* bildeten nach Metz in den Glasfenstern des Naumburger Westchorpolygons ein himmlisches Gericht („Über die Apostel hinaus erstreckt sich die Gerichtsgewalt auf alle Heiligen“),¹⁷⁵⁹ und auf dieses Gericht würden sich alle Stifterfiguren im Westchor beziehen („Bei dieser unserer Deutung also erscheinen die Glasbilder gleichsam als Zielbereich der Stifterstatuen.“).¹⁷⁶⁰ Der innerliche Bezug der Stifterfiguren auf den Altar, der durch die Feier des Totengedächtnisses notwendig sei (ohne dass dieser Bezug freilich sichtbar würde), werde durch einen zweiten Bezug der Stifterfiguren auf die Apostel und Heiligen der Glasfenster ergänzt. Dieser Bezug der Stifterfiguren lasse sich als *Anruf an die vollendeten Heiligen* auffassen, wodurch die Stifterfiguren als *noch nicht vollendete* Heilige die vollendeten Heiligen um Vermittlung im Himmel bitten würden.¹⁷⁶¹

Die These vom Fürbittgebet für die Stifter und Wohltäter im Naumburger Westchor („daß in ihm für Stifter und Wohltäter um ein gnädiges Gericht gebetet werde“) erschien in Metz' theologischer Darstellung nicht frei von Widersprüchen, da sich das Fürbittgebet an die Apostel und Heiligen richtete, mit denen die

1758 „Zu den kanonisierten Heiligen aber verhalten sich die Stifter nicht wie unvereinbare Widersprüche, sondern wie das *Noch-nicht Vollendete* zum *Vollendeten*. Bei ihren Lebzeiten waren sie zum ewigen Leben berufen, welches jene schon erlangt haben. Als Verstorbene - sofern sie in der Gnade geblieben, aber noch nicht vollkommen entsühnt sind - harren sie der Einreihung in die Schar der Vollendeten, d. h. der kanonisierten Heiligen im Himmel. Im ersten Falle gehörten sie zur ‚streitenden‘, im zweiten gehören sie zur ‚leidenden‘ und nach ihrer Vollendung werden sie der ‚triumphierenden Kirche‘ angehören. Alle drei Bereiche zusammen stehen in der ‚Communio Sanctorum‘.“ (Metz 1940, S. 163f.)

1759 Metz 1940, S. 165.

1760 Ebd.

1761 Wenn die Apostel und Heiligen der Glasfenster für die Stifterfiguren die Gerichtsgewalt repräsentieren, so erstreckt sich nach Metz die Gerichtsgewalt auch auf die kirchlichen Amtsträger, die der göttlichen Gerichtsgewalt gleichfalls teilhaftig seien:

„Über die Apostel hinaus erstreckt sich die Gerichtsgewalt auf alle Heiligen, denn alle herrschen mit Christus; so sagt Paulus (1. Kor. 6, 2): ‚Wißt ihr nicht, daß die Heiligen die Welt richten werden!‘ Im Introitus der Vigil von ‚Allerheiligen‘ heißt es ausdrücklich: ‚Iudicant Sancti gentes et dominantur populis: et regnabit Dominus, Deus illorum, in perpetuum‘ (Ps. 32, 1). *Auch die Amtsträger der sichtbaren Kirche sind mit eingeschlossen kraft ihrer Macht, zu binden und zu lösen*‘;(...).“ (Metz 1940, S. 165; *Herm.*, G.S.)

Stifterfiguren gleichzeitig in der *Communio Sanctorum* vereinigt waren. Nach dieser Vorstellung saß ein Teil der *Communio Sanctorum* über den anderen Teil zu Gericht.

Die Heiligen und Apostel der Glasfenster waren die *Richter der Stifterfiguren* (und der übrigen Teilnehmer am Fürbittgebet), und der Fürbittgottesdienst hatte zum Ziel, dass die noch nicht vollendet heiligen Stifter durch die vollendet heiligen Richter gnädig gerichtet würden.¹⁷⁶²

Ein unheiliges Gericht im Chorpolygon

Neben der Repräsentation des Weltgerichtsgedankens am Westlettnereingang und der Repräsentation des himmlischen Gerichts der Apostel und Heiligen in den Glasfenstern des Chorraums gab es nach Metz noch ein drittes Gericht im Naumburger Westchor, das zuerst von August Schmarsow 1892 zutreffend als *Gottesgericht* im Chorpolygon beschrieben worden sei.¹⁷⁶³ Auf einer symbolischen Ebene - eine Tatsache, die Metz immer wieder hervorhob - werde im Chorpolygon ein solches Gottesgericht dargestellt.¹⁷⁶⁴ Danach stehen sich - in einem von der Kirche 1215 auf dem IV. Laterankonzil geächteten Prozess - vor einem Richter und seinem Schöffen - Sizzo und Wilhelm - die Gegner eines Zweikampfs - Dietmar und Timo - gegenüber, dessen Ausgang das Urteil dieses *Gottesgerichts* darstelle.¹⁷⁶⁵

1762 „Wir berühren hiermit wieder die Idee, von der wir ausgegangen sind, d. h. den Zweck des Chores, der darin bestand, daß in ihm für Stifter und Wohltäter um ein gnädiges Gericht gebetet werde. Das sinnfällige Zeichen dieser Idee erblickten wir bereits am Lettner in der beherrschenden Gestalt des Weltenrichters am Giebel. Es findet - daran dürfte kein Zweifel sein - in den Aposteln der Chorfenster seine Ergänzung. In den Aposteln also treten die Stifter ihren Richtern gegenüber. Der Spruch, den diese fällen, wird dadurch bestimmt, wie weit die Stifter deren Beispiel gefolgt sind, und ihre Tugenden über die Laster gesiegt haben.“ (Metz 1940, S. 166.)

1763 Metz würdigt Schmarsows Beitrag zur Erklärung des Stifterzyklus, insbesondere der szenischen Darstellung eines *Gottesgerichts* im Chorpolygon, nicht im Sinne einer Gesamtinterpretation, sondern durch Bezugnahme auf einzelne Beobachtungen Schmarsows (vgl. Metz 1939a, S. 185; Metz 1940, S. 155, 158, 168f.). Während Metz Schmarsow in einzelnen Feststellungen beipflichtet, hebt er prinzipiell stärker den *symbolischen* Charakter der Darstellung hervor, so dass man ohne Weiteres die Metz'sche Analyse des *Gottesgerichts* im Chorpolygon erhält, wenn man die Feststellungen Schmarsows hernimmt und jeweils das Wort *symbolisch* davor setzt.

Zu August Schmarsow siehe Kap. II. 1 (*Die Figuren im Chorpolygon*). - Siehe auch die Fassung der *Zweikampfbese* bei Heinrich Bergner 1903 und 1909, dargestellt in Kap. IV. (*Die Zweikampfbese*) und Kap. VI. 2 (*Eine dramaturgische Version der Zweikampfbese - Versuch einer Zurückweisung von Goldschmidts Kritik - Die Zuschauer des Zweikampfs*).

1764 „Eine (..) ‚symbolisierte Handlung‘ oder ‚Szene‘ sehen wir in der Tat in den Statuen des Chorraums verwirklicht.“ (Metz 1940, S. 168.)

1765 „Der Charakter eines bestimmten Aktes ist am augenfälligsten ausgeprägt bei der Figur des Dietmar. Er erscheint als Kämpfender. Schon hier jedoch wird deutlich, daß nicht eine wirkliche Kampfszene gemeint ist; denn Dietmar ist nicht gewappnet, wie es in

Metz machte seine Bemerkungen zu dieser *dritten* Form eines *Gerichts* im Naumburger Westchor (nach *Weltgericht* und *Apostelgericht*) ohne eine Erklärung darüber, wie das Verhältnis der Stifterfiguren zum Apostelgericht in den Glasfenstern, auf die sich die Stifterfiguren ja gleichfalls unmittelbar beziehen sollten, zu verstehen sei. Zum Verständnis der Institution des *Gottesgerichts* gab er eine geschichtliche Erläuterung. Der Zweikampf als Form gerichtlicher Entscheidung sei gerade im 11. Jahrhundert zu Lebzeiten der Naumburger Stifter weit verbreitet gewesen. Im 13. Jahrhundert finde sich diese Form noch „in den Rechtsbüchern des Sachsen- und des Schwabenspiegels verzeichnet und anerkannt.“ Bereits im 12. Jahrhundert hätten sich freilich kritische Stimmen gegen das Duell als Form gottesgerichtlicher Entscheidung zu Wort gemeldet, bis 1215 das IV. Laterankonzil unter Innozenz III. die kirchlichen Benediktionen für solche Gerichte verboten hätten, ein Verbot, dem sich Friedrich II. in der *Konstitution von Melfi* 1231 angeschlossen habe. Das *Gottesgericht* im Naumburger Chorpolygon stelle also eine Handlung dar, die zum Zeitpunkt der Errichtung des Stifterzyklus von kirchlicher und weltlicher Seite verboten worden sei.¹⁷⁶⁶ Vor dem Hintergrund kirchlicher und weltlicher Ächtung könne die symbolische Handlung im Naumburger Chorpolygon nur pejorativ im Sinne einer Verurteilung dieser Form des Gerichts verstanden worden sein, und die vier Gestalten des Chorhauptes würden „das Gottesgericht als ‚Frevel gegen Gott‘ verkörpern.“¹⁷⁶⁷

Diese Deutung der Szene als *frevelhaftes Gericht* warf die Frage der Beziehung zu dem in den Glasfenstern dargestellten *himmlischen Gericht* auf. Metz berührte diese Frage, um sie nicht weiter zu erörtern. Die Beziehung beider Gerichtsinstanzen erschöpfte sich bei ihm im Nebeneinander von heiligem und unheiligem Gericht.¹⁷⁶⁸ Die

diesem Falle notwendig wäre. Es sind vielmehr ausschließlich der erhobene Schild und das gezückte Schwert in Verbindung mit der entsprechenden Körperhaltung, welche den Kampfsakt ‚symbolisieren‘. Die Inschrift auf dem Schild gibt an, daß Dietmar im Kampfe erschlagen wurde; wir wissen, daß dies im Gottesgericht geschah. Hätte man keine andere Absicht gehabt, als nur diese Tatsache zum Ausdruck zu bringen, so hätte - nach mittelalterlichen Gewohnheiten - zweifellos die Inschrift auf dem Schild genügt. Der Umstand also, daß Dietmar als Handelnder charakterisiert ist, erheischt von sich aus eine direkte Beziehung zu den Figuren, mit denen er in Verbindung steht, und eine entsprechende Charakterisierung auch dort. Diese ist tatsächlich vorhanden. Auch Sizzo hat nicht - wie die Statuen des Chorjoches - nur die Haltung eines, der ‚dabei steht‘, sondern symbolisiert einen bestimmten Akt bzw. eine besondere Funktion. Das geschulterte Schwert und der zum Sprechen geöffnete Mund bezeichnen ihn als Träger der Gerichtsgewalt, der den Rechtsspruch fällt.“ (Metz 1940, S. 168).

¹⁷⁶⁶ Metz 1940, S. 169.

¹⁷⁶⁷ Metz 1940, S. 169f.

¹⁷⁶⁸ „Durch die Bestimmung der Chorhauptdarstellung in *negativem* Sinne verliert sie natürlich dennoch nicht ihren Charakter als Gericht. Als solches steht sie in offener

Statuen des Dietmar und des Timo, welche nach Metz von Anfang an feste Bestandteile des schuldhaften Gottesgerichts waren, verkörperten den Gedanken, dass auch die Mitglieder eines frevelhaften Gerichts der Fürbitte für die verstorbenen Stifter bedürftig seien und teilhaftig werden könnten.¹⁷⁶⁹

Das Mittelalterargument

Peter Metz nannte als Prüfungsinstanz für seine Interpretation des Naumburger Stifterzyklus die *Anschauungen der Zeit*, mit denen seine Interpretation sich in Übereinstimmung befinde. Die *Zeit*, auf die er sich hierbei berief, war *das Mittelalter*.¹⁷⁷⁰ Wenn Metz sich in seiner Darstellung mit der konkreten sinnlichen Erscheinung der Skulpturen in Naumburg kaum beschäftigte, so deswegen, weil auch *dem mittelalterlichen Menschen* die sinnliche Erscheinung gleichgültig geblieben sei. Metz' Untersuchung fragte nach dem *allgemeinen Gehalt* der Dinge, weil auch *der mittelalterliche Mensch* nach dem *allgemeinen*, und zwar *theologischen Gehalt* der Dinge gefragt habe. *Der mittelalterliche Mensch* habe alles - so Metz - *sub specie aeternitatis* betrachtet, weshalb

Beziehung zu der Gerichtsidee, welche - wie wir gezeigt haben - das ganze Programm des Chorschmuckes mit Einschluß des Lettners beherrscht. Mit vollem Recht [?] hat sie ihren Platz zu Füßen der drei mittleren Chorfenster. Nicht freilich bedeutet sie dort etwa das legitime irdische Gegenbild dessen, was sich in den Fenstern durch die Apostel (und auch durch die Tugenden) gleichsam 'im Himmel' vollzieht; zu diesen vielmehr, als den Repräsentanten des echten und heiligen Gerichtes, erscheint das 'Gottesgericht' - wenn man so sagen darf - als unheiliges 'Zerrbild' in Kontrast gesetzt.“ (Metz 1940, S. 170.)

1769 Dietmar und Timo seien wie Sizzo und Wilhelm eine Mahnung an die Lebenden, dass „für die Stifter um ein gnädiges Gericht gebetet werde“, dass „durch Gebet und Opfer Sühne geleistet werde für begangene Schuld.“ „Durch die Sühne der Lebenden wird die Schuld der Abgestorbenen erleichtert und ihnen eben dadurch ein 'gnädiges Gericht' erwirkt.“ Man könne also - so Metz - den Stifterchor „auch einen Ort der Sühne nennen“. „Danach ist es gar nicht anders möglich, als daß die Statuen des Dietmar und des Timo von vornherein im Programm des Chorschmuckes vorgesehen waren. Ja, es erscheint uns sogar nicht einmal ausgeschlossen, daß der Gedanke gerade an diese Stifter den Plan des Gedächtnischores und des ganzen Statuenschmuckes vornehmlich mitveranlaßt hat.“ (Metz 1940, S. 171.)

1770 „Grundlegend war für uns die Bemühung, bei strenger Beachtung des Zweckes der Denkmäler, die zu diesem Zweck gehörigen *Anschauungen der Zeit*, d. h. *des Mittelalters*, aufzufinden und zu sehen, ob von ihnen aus die Kunstwerke sich mit Sinn füllen lassen. Jene Anschauungen boten sich uns in *der Theologie, der Liturgie und den erklärenden liturgischen Schriften*, Bereichen also des Denkens, Schauens und Erlebens, wie sie *das Mittelalter* in erster Linie beherrschten, und wie sie ja gerade durch den besagten Zweck gefordert wurden.“ (Metz 1940, S. 172; *Herv.*, G.S.)

Das Mittelalter ist bis heute in der kunstgeschichtlichen Literatur ein Konzept geblieben, durch welches der jeweilige Interpret seine Ansicht ohne Rekurs auf *bestimmte* geschichtliche Umstände und vor allem ohne Rekurs auf die *Anschauung* des zu erklärenden Gegenstandes als authentisch ausgeben kann. (Siehe unten.)

auch der moderne Interpret die Erscheinungen des Mittelalters nur unter dem Gesichtspunkt des *ewigen Gedankens* betrachten könne.¹⁷⁷¹

Peter Metz' Abhandlung stellte die erste Untersuchung der Naumburg-Forschung dar, welche in radikal deduktiver Weise vorweg ein *theologisches* Kriterium zur Untersuchung aufstellte und einen mittelalterlichen Gedankenkreis angab, dem die Stifterfiguren ihre Entstehung verdanken sollten: *Gebetsverbrüderung*, *Totenmesse*, *Communio Sanctorum*, *Gottesgericht*. In seiner ausgeführten Analyse jedoch konnte Metz keines dieser Konzepte in einen konsistenten Erklärungszusammenhang mit dem Stifterzyklus bringen, von frappanten Widersprüchen im Vergleich mit der Erscheinungsweise der Figuren - so sollten die Glasbilder im Naumburger Chorpolygon den *Zielbereich der Stifterstatuen* bilden - ganz zu schweigen.¹⁷⁷² Metz berief sich auf die mittelalterliche Vorstellung der *Communio Sanctorum*, welche die Stifterfiguren mit den Figuren der Glasfenster in einer Gemeinschaft von *vollendeten* und *noch nicht vollendeten Heiligen* vereine. Metz berief sich ferner auf den *mittelalterlichen Gerichtsgedanken*. Dieser Gerichtsgedanke war nach Metz in drei Formen vergegenständlicht: a) im Weltenrichter des Westlettnerportals, b) in den Aposteln und Heiligen der Glasfenster und c) im Zerrbild eines Gottesgerichts im Chorpolygon. In dieser Trias heterogener Gerichte löste sich die *Communio Sanctorum* jedoch wieder auf und differenzierte sich in Richter und Gerichtete - ein Widerspruch, den der Autor in seiner theologischen Erklärung nicht aufzulösen vermochte.

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

Im Vorwort zur zweiten Auflage ihres Buches *Die Frauengestalt der deutschen Frühe* sprach Gertrud Bäumer 1940 im Rückblick auf die zurückliegenden zehn Jahre vom *breiten Durchbruch einer Sehnsucht*, die sich damals *von innen her erst wachsend vorbereitete* und nunmehr *erfüllt* habe. Bäumer gab der Überzeugung Ausdruck, dass ihre *Deutungen* zur deutschen Frauengestalt in der mittelalterlichen Kunst - darunter die Stifterfiguren im Naumburger Dom - *zu diesem [nationalsozialistischen] Wachstum*

¹⁷⁷¹ „Für das Mittelalter hatte weder die ‚Zeit‘ mit ihrem Geschehen, d. h. die Geschichte im modernen Sinn, noch der Mensch für sich, seine ‚bedeutungsvolle Daseinssphäre‘ (...) ein unmittelbares Interesse. Was hier gesucht und angesprochen wurde, das war das ‚Allgemeine‘, das hinter allen Erscheinungen steht, in ihnen sich ausdrückt und sie verbindet; es waren - um aus religiöser Sphäre zu sprechen - die ‚ewigen Gedanken Gottes‘, deren Abbilder alle Dinge sind. In diesem Weltbild steht der Mensch als einer, der jenen ‚ewigen Gedanken‘ dient, oder dessen Schicksal sich nach ihnen erfüllt.“ Metz 1940, S. 173.)

¹⁷⁷² Metz 1940, S. 165.

beigetragen habe.¹⁷⁷³ In einer weiteren Publikation über mittelalterliche Kunst, die sie ein Jahr später 1941 erscheinen ließ und ausschließlich den Naumburger Stifterfiguren widmete,¹⁷⁷⁴ griff Bäumer die Thesen von Peter Metz zum Naumburger Westchor als Ort der Gebetsverbrüderung und des Gerichts auf. Die Stifterfiguren seien *keine Ehrenmale*. Ihre Aufstellung würden die Figuren vielmehr der Absicht verdanken, Personen darzustellen, „denen um ihres frommen Werkes Willen die *Fürbitten der Gläubigen* und Vergebung ihrer Sünden zuteil“ werden solle. Wenn der bischöfliche Auftraggeber auch die Figur des erschlagenen Dietmar aufstellen habe lassen, so habe er zeigen wollen: „Seht den im Zweikampf erschlagenen Verräter seines höchsten Lehnsherrn. Auch ihm kann Gott noch gnädig sein, wenn er seine Buße durch fromme Werke bezeugt.“¹⁷⁷⁵

1942 resümierte Hans Jantzen in einem Aufsatz über die *Deutsche Kunstgeschichtswissenschaft 1933-1942* die fortdauernde Beschäftigung der deutschen Kunstgeschichtsschreibung mit der Plastik des 13. Jahrhunderts, worin er die Rolle Wilhelm Pinders für diese Forschung betonte und das Interesse an der Gestalt des *Naumburger Meisters* heraushob, welches durch den Fund des *Bassenheimer Reiters* neuen Auftrieb erfahren habe.¹⁷⁷⁶ Jantzen erwähnte auch die Arbeit von Peter Metz. Er übergang jedoch dessen theologischen Erklärungsansatz völlig und hob nur diejenige Seite von Metz' Aufsatz hervor, wo dieser (zusammen mit anderen Forschern) den „phantasiereichen, aber irrigen Deutungen“ der Monographie von Herbert Küas zur *Naumburger Werkstatt* von 1937 eine Absage erteilt habe.¹⁷⁷⁷

1773 Gertrud Bäumer, *Die Frauengestalt der deutschen Frühe*, 2. Auflage, Berlin 1940, S. 15-17 (Vorwort), hier S. 16; zitiert in Fußnote 1159.

1774 Gertrud Bäumer, *Der ritterliche Mensch. Die Naumburger Stifterfiguren*, Berlin 1941.

1775 Bäumer 1941, S. 140; *Herv.*, G.S. - Vgl. Metz 1940, S. 171.

1776 Hans Jantzen, *Deutsche Kunstgeschichtswissenschaft 1933-1942*, in: *Forschungen und Fortschritte* 18 (1942) 35/36, S. 341-348.

„Die Erforschung und Darstellung der monumentalen Plastik des 13. Jahrhunderts hat lange Zeit im Mittelpunkt der deutschen Kunstgeschichtsschreibung gestanden. Die Maßstäbe für die Beurteilung des 13. Jahrhunderts stehen fest, so daß eine größere Ruhe in die Erörterung der noch zu behandelnden Fragen eingezogen ist. Bamberg, Naumburg, Straßburg sind Namen, die auch außerhalb der wissenschaftlichen Forschung in der Öffentlichkeit des deutschen Volkes einen Klang gewonnen haben, zumal durch die Veröffentlichungen Wilhelm Pinders. Es liegt im Wesen der Monumentalkunst dieses Jahrhunderts, daß die Behandlung einzelner Bildwerke stets ein besonderes Gewicht auch für die Kenntnis des Ganzen erlangt. Im einzelnen nimmt die Kunst des Naumburger Meisters immer noch am stärksten die Forschung in Anspruch. Ein glücklicher Fund von H. Schnitzler hat zudem unsere Kenntnis des Gesamtwerks noch bereichert.“ (Jantzen 1942, S. 344f.)

1777 Jantzen 1942, S. 345, n.38.

Dass Jantzen seinen Bericht unter den unmittelbaren Kriegereignissen des Jahres 1942

Direkt gegen die (von Jantzen nicht erwähnten) Hauptthesen von Peter Metz wandte sich Hans Weigert in seiner im selben Jahr 1942 erscheinenden *Geschichte der deutschen Kunst*. Er vertrat darin die von Metz abgelehnte Auffassung vom Naumburger Westchor als einem *Gedenkraum* und Ort für einen „unkirchlichen, aber dem Rittertum gemäßen *Abnenkult*“, dessen Wurzeln in den sächsischen Stiftergrabmälern einerseits, in den Gewändefiguren französischer Kathedralen andererseits liegen würden.¹⁷⁷⁸

In Weigerts noch 1944 vom *Deutschen Kunstverlag* herausgegebenen Führer zum Naumburger Dom wandte sich der Autor abermals und noch entschiedener (freilich wieder ohne Metz' Namen zu nennen) gegen einen Aspekt der Deutung von Peter Metz, indem er dessen Leugnung einer Unterscheidung von *heilig* und *profan* in der mittelalterlichen Kirche aufs Korn nahm.¹⁷⁷⁹ Weigert betonte demgegenüber gerade

niederschreibt, geht aus folgender Notiz zu einer angekündigten Publikation über böhmische Wandmalerei unter Karl IV. und Wenzel IV. hervor:

„In der Verfolgung der wichtigen und reichen Wechselbeziehungen zwischen Osten und Westen des Reiches im 14. Jahrhundert sind vielfach neue Ergebnisse gefördert worden [48] (...) Hans Adalbert von Stockhausen: *Der erste Entwurf zum Straßburger Glockengeschloß und seine künstlerischen Grundlagen* (Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft XI/XII) 1942. *Vom gleichen Verf. wird eine Gesamtpublikation der böhmischen Wandmalerei unter Karl IV. und Wenzel IV. vorbereitet. (Die eben eintreffende Nachricht, daß der Verfasser im Osten gefallen ist, macht diesen Plan zunichte.)*“ (Jantzen 1942, S. 345 (n.48).)

1778 Der Westchor ist „in Naumburg als Gedenkraum und Ort eines unkirchlichen, aber dem Rittertum gemäßen *Abnenkultes* gebaut, denn Bischof Dietrich, der Bauherr, war Wettiner wie jene Stifter. In Altzelle bei Meißen und auf dem Petersberg bei Halle hatten Wettiner ihre Ahnen durch Grabsteinreihen geehrt. Auch das Wechselburger Grabmal Dedos von Wettin und seiner Gattin galt lang verstorbenen Stiftern. Nun verschmilzt diese Ehrung durch Gräber mit der Gewändefigur der französischen Kathedrale, die hier ihren letzten Schritt auf dem Wege von der *statue colonne* zur vollrunden Statue tut.“ (Weigert 1942, S. 203f.; *Herv.*, G.S.)

Vgl. die identische Herleitung der Naumburger Stifterstatue aus der sächsischen *Stiftertumba* und der französischen *Wand- oder Säulenstatue* bei Panofsky (1924, S. 151; zitiert in Fußnote 860). Ähnlich definiert Dehio (1919, I, S. 340) die Stifterfiguren als Verbindung von *Statue* und *Grabmal* (siehe Fußnote 743.)

Zu Metz' Ablehnung der Vorstellung vom Naumburger Westchor als Ort eines *Abnenkultes* vgl. zusammenfassend Metz 1939a (Rez.), S. 184 u.196 und Metz 1940, S. 162f. - Zur Tradition dieser Vorstellung siehe dagegen die Anmerkungen in Fußnote 861.

1779 „Es sind *profane* Menschen, die es bisher, so mit den Wettinern in Altzelle und auf dem Petersberg bei Halle, nur als Grabfiguren gab. Ihr Dasein im Chor ist zwar sakral begründet: Sie sind die Stifter der Kirche. Dennoch ist es unerhört, *nicht die Heiligen*, die Gegenstände der Verehrung zu zeigen, sondern diejenigen, die den Bau durch Stiftungen ermöglicht haben. Und das wäre nicht geschehen, wenn diese Stifter nicht auf dem Gipfel der sozialen und geistigen Stufung gestanden hätten: dem Rittertum, dem damals führenden Stande angehört hätten (...).“ (Weigert 1944, S. 12; *Herv.*, G.S.)

Zu Metz' Polemik gegen eine Unterscheidung *profaner* und *heiliger* Figuren vgl. Metz 1940, S. 163 (zitiert in Fußnoten 1756 u. 1757 und Kap. XIX. (*Communio Sanctorum* und

den *profanen* Charakter der Stifterfiguren, deren Darstellung nur *in dieser staufischen Zeit* möglich gewesen sei, einem Zeitalter, welches „die Vollendung im Diesseits“ höher gewertet habe als eine „Erlösung ins Jenseits“. ¹⁷⁸⁰

Am Ende dieser in Völkermord und Krieg zu Ende gehenden Jahre erschien 1944 noch wie ein Relikt aus längst vergangenen Tagen eines der schönsten Naumburg-Bücher, die je veröffentlicht wurden. Johannes Jahn publizierte seine Ergebnisse zur Bauornamentik des Naumburger Doms, welche die langjährigen Forschungen des Autors zu diesem Thema enthielten - das Buch war schon 1936 zusammen mit der Publikation von Herbert Küas in der *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* angekündigt worden ¹⁷⁸¹ -, worin der Autor in 88 vorzüglichen Schwarzweiß-Aufnahmen von Erich Kirsten Außen- und Innenarchitektur und vor allem die Schmuckformen des Baus vorstellte. Jahn zeigte die Kapitelle von den abstrakteren vegetabilen Formen in der Krypta des Ostchors bis zu den natürlichen Pflanzenornamenten am Westlettner und dem Schlussstein mit Weinlaub und Trauben in der Apsis des Westchors und erklärte diese Formen am Schluss in einer entwicklungsgeschichtlichen Studie. ¹⁷⁸²

Heiligengericht).

Zur Tradition der Auffassung, dass im Naumburger Stifterchor die Darstellung von *Heiligen* durch die Aufstellung *profaner* Stifterfiguren verdrängt worden sei vgl. die in Fußnote 1617 gegebenen Belegstellen.

1780 Ebd.

Gegen die Auffassung von Metz, der das ganze Dasein des *mittelalterlichen Menschen* vom Gedanken ans Jenseits erfüllt sieht („In diesem Weltbild steht der Mensch als einer, der jenen ‚ewigen Gedanken‘ dient, oder dessen Schicksal sich nach ihnen erfüllt.“ Metz 1940, S. 173) stellt Weigert hier die Auffassung vom weltlichen Adel des staufischen Zeitalters, welcher eine diesseitsorientierte Weltanschauung vertrat. (Weigert 1944, S. 12.)

1781 Die Ankündigung in der *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 3 (1936) S. 233 hat folgenden Wortlaut:

„Gleichzeitig [sc. mit Herbert Küas' Publikation zur Meißner und Naumburger Skulptur; siehe Kap. XVI. 2] künden wir die Publikation einer der Vollendung entgegengehenden Untersuchung von Johannes Jahn an, welche der Bauornamentik des Naumburger Domes gewidmet ist. Kapitelle und Schlußsteine werden auf ihre Verwandtschaft zu den Schmuckformen benachbarter Bauten, auf ihre Beziehungen zu ähnlichen Werkstücken der Epoche hin geprüft. Mit der Einleitung neuer Forschungen auf einem noch zu wenig beachteten Gebiet deutscher Kunst lösen wir eine Verpflichtung ein. Die vorliegende Probe aus einer Fülle neuartiger Aufnahmen verspricht die Verbindung wichtiger Erkenntnisse mit einer umfassenden Darbietung der oft nur schwer zugänglichen Objekte.“

1782 Johannes Jahn, *Schmuckformen des Naumburger Doms (mit Aufnahmen von Erich Kirsten)*, Leipzig (Verlag E.A. Seemann) 1944.

Ähnlich wie Hans Jantzen (1942, S. 344f.; siehe Fußnote 1776) spricht auch Johannes Jahn 1944 noch von der ungebrochenen Popularität der Skulptur des 13. Jahrhunderts in Deutschland und vom Naumburger Dom mit seinen Bildwerken, die „zu denjenigen Schöpfungen unserer mittelalterlichen Kunst (gehört), die heute jeder Deutsche kennt,

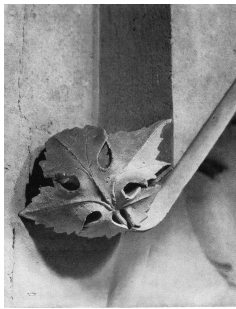


Abb. 253
Weinlaub am Giebellauf des linken
Lettnerflügels
(Aus: Jahn 1944, Tafel 68)

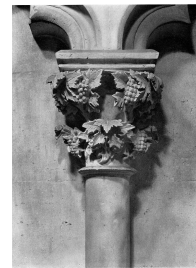


Abb. 254 u. 255
Kapitelle an der Lettnerfront - Beifuß
u. Weinlaub
(Tafel 60 u. 61)



Abb. 256
Naumburg, Westlettner,
Westlettner, Arkaden des
rechten Flügels
(Tafel 57)

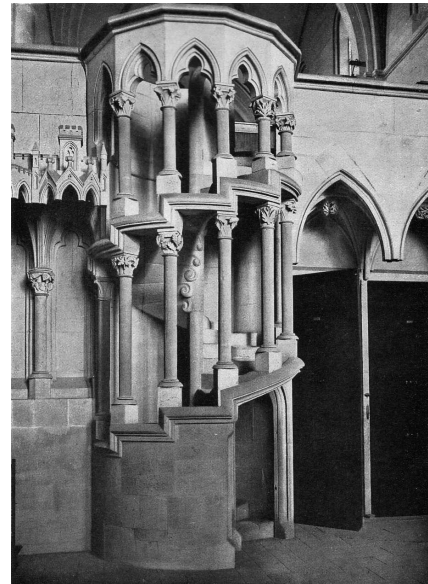


Abb. 257
Rückseite des Lettners,
nördliche Spindeltreppe
(Tafel 77)

sofern ihm die künstlerische Vergangenheit seines Volkes überhaupt etwas bedeutet.“ (Jahn 1944, S. 90.)

Für die Baugeschichte des Naumburger Westchors nimmt Jahn eine Zäsur zwischen den 1242 vollendeten spätromanischen Teilen des Naumburger Doms mit Ostbau und Langhaus und einer Aufnahme der Arbeiten am Westchor *nach* 1249 durch eine gotische Bauhütte unter der Leitung des *Naumburger Meisters* an (S. 92):

„Im Westchor und am Westlettner herrscht die gotische Formenwelt unumschränkt, ein Wandel, der (...) auf den Einzug einer neuen Schar von Meistern und Werkleuten in die Naumburger Bauhütte zurückzuführen ist. Unter ihnen befand sich jenes bildhauerische Genie, das man nach der Hauptstätte seines Wirkens heute allgemein den ‚Naumburger Meister‘ nennt. So plötzlich war der Wechsel gar nicht, denn zwischen der Einstellung der mit der Weihe von 1242 vorläufig abgeschlossenen Arbeiten und ihrer Wiederaufnahme, für die wir das Jahr 1249 als terminus post quem besitzen, mag eine Zeitspanne von mindestens zehn Jahren vergangen sein; und die bedeutete auch im Mittelalter etwas, wenn sie nämlich, wie es hier geschah, in eine Periode krisenhaft gedrängten Umbruchs fiel.“ (Jahn 1944, S. 110.)

Ähnlich wie zuletzt Hans Weigert 1942 und 1944 (und im Gegensatz zu Peter Metz 1940) sieht Jahn im Naumburger Westchor eine *Stätte monumentaler Ehrung* für die einstigen Stifter und Schützer des Bistums und führt die Einheit von Architektur und Skulptur auf das Konzept eines einzigen Bildhauerarchitekten zurück:

„Die in gotischer Zeit ungewöhnliche Tatsache eines Westchors wird allein der Absicht verdankt, den einstigen Stiftern und Schützern des Bistums und seiner Kirche eine *Stätte monumentaler Ehrung* zu schaffen (...). (...) eine Einheit in der Mannigfaltigkeit, die nur auf einen einzigen Meister zurückgehen kann, auf den großen Naumburger selbst.“ (Ebd.)

XX. Theologische Ansätze der deutschen Nachkriegsforschung

1. Peter Metz (1947)¹⁷⁸³

Sieht man einmal von einer merkwürdigen, 1946 in Siegen und Leipzig erschienenen Studie mit dem Titel *Die Naumburger Herrenmauer* ab,¹⁷⁸⁴ in welcher der Autor, Albrecht Gubalke, den Naumburger Westlettner als Selbstzeugnis des *deutschen Bauern* deutete, der „erwacht und (..) sein Schicksal selbst in die Hand (nimmt)“,¹⁷⁸⁵ so stellte die Abhandlung von Peter Metz aus dem Jahr 1947 mit dem Titel *Über die Kunst und den Menschen des 13. Jahrhunderts (Der Stifterchor des Naumburger*

1783 Zu Peter Metz, *Der Stifterchor des Naumburger Domes. Über die Kunst und den Menschen des 13. Jahrhunderts*, Berlin 1947, vgl.: Hamann-MacLean 1949b (Rez.), S. 346-48 / Wessel 1949 (Rez.), S. 457-462 / Vollmer 1950 (Lex.), S. 241f. / Schlesinger 1952, S. 10f., 69, 75, 86, 90ff., 94f. / Wessel 1952a, S. 44, 46, 48, 51 / Wessel 1952b (Rez.), S. 106 / Jursch 1953 (Rez.), S. 163 / Patze 1953 (Rez.), S. 542, 544f. / Zander 1955, S. 370 / Hinz 1958, S. 28, 32 (n.*), 37, 63 (n.72) / Preller 1960, S. 275 / Mann 1961, S. 211 / Stöwesand 1963, S. 193 / Jahn 1964, S. 18f. / Hamann-MacLean 1966, S. 234 (n.3) / Stöwesand 1966/67, S. 400 / Schubert D. 1974, S. 311f. / Scirio 1981a, S. 79 / Scirio 1981b, S. 358 / Sauerländer 1984, S. 370 / Möbius 1989a, S. 101 / Scirio 1989a, S. 344 / Scirio 1991, S. 155 / Schubert E. 1994, S. 5 / Köllermann 1996, S. 361 (n.5).

1784 Albrecht Gubalke, *Die Naumburger Herrenmauer. Eine Einführung in den Lettner des Westchores im Dom zu Naumburg*. Siegen/Leipzig 1946.

1785 „Der Bauer erwacht und nimmt sein Schicksal selbst in die Hand. Es war mir erst ein Aufdämmern, berichtet der erste Fries [*das Abendmahl des Westlettners*]. Aber dann geriet er in tiefste Gewissensnot, fügt der zweite Fries [*Auszählung der Silberlinge*] hinzu. Dritter Fries [*Gefangennahme Christi*]: Auch er beschritt erst den Weg der Gewalt. Vierter Fries [*Verleugnung Petri*]: Da erkannte er sich selbst. Fünfter Fries [*Die Wache*]: Auch des Pilatus Diener sind *zwei deutsche Bauern*. Sie stehen und lauschen und machen sich ihre Gedanken. Auf beide Obrigkeiten ist kein Verlaß mehr. Die weltliche geht völlig zu Bruche. Die geistliche, *von Jerusalem herübergekommen*, hat sich in Rom *auf dem Felsen Petri ein Raubnest* aufgetan, von dem aus sich die ‚Adler‘ auf das ‚Aas‘ in Deutschland stürzen. Ich, Bauer, bin auf mich gestellt. Nun tue ich, was mich zu tun es treibt. Komme, was kommen mag!“ (Gubalke 1946, S. 79f.; *Herv.*, G.S.)

Sprache und Metaphorik entstammen noch 1946 der nationalsozialistischen Ideologie: *der deutsche Bauer, der sein Schicksal selbst in die Hand nimmt*, die *geistliche Obrigkeit*, die *von Jerusalem herübergekommen ist* (= *Judentum*), das *sich auf das ‚Aas‘ in Deutschland stürzt*, wogegen sich nur noch der *deutsche Bauer* wehrt - *komme, was kommen mag!*

In einem - gleichfalls dem nationalsozialistischen Geschichtsbuch entlehnten - verquastenen historischen Hinweis auf einen *Steigbügelhalterdienst* Friedrich Barbarossas gibt Gubalke ein weiteres Beispiel vom *deutschen Bauern, der tut, was es ihn zu tun treibt*:

„1177 hält Barbarossa in Venedig trotz jenes Schwures dem Papst Alexander den Steigbügel. Derweilen *zieht der deutsche Bauer in den Osten*. Er zieht weit fort von all diesen doch im letzten so *undutschen* Angelegenheiten, und die große Tatsache, daß seit 1163 *Schlesien untrennbar dem Reich verbunden* wird, die schuf nicht der deutsche Kaiser, sondern *der deutsche Bauer*. Die römischen Träume zerstoßen in ein Nichts. Schlesien ward bestes, schönstes, liebstes Deutschland. *Durch den deutschen Bauern*.“ (Gubalke 1946, S. 81f.; *Herv.*, G.S.)

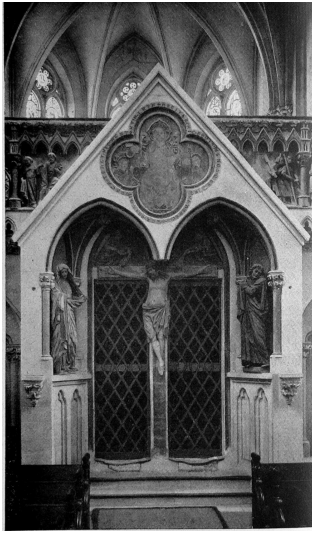


Abb. 258. Das Lettnerportal
(Aus: Metz 1947, Abb. 2)

Doms) die erste selbständige Publikation zur Naumburger Skulptur in der Nachkriegszeit dar. Peter Metz knüpfte darin lückenlos an seine Ende der 1930er/Anfang der 1940er Jahre veröffentlichten theologischen Studien an, die er jetzt 1947 durch eine *rassische* Komponente erweiterte.¹⁷⁸⁶

Der liturgische Mensch und die Rolle des Bluts

Peter Metz fasste im theoretischen Teil seiner neu redigierten Arbeit die Ergebnisse der früheren Abhandlungen von 1939 und 1940 in der einprägsamen Formel vom *liturgischen Menschen* zusammen, welcher durch die Stifterfiguren im Naumburger Dom repräsentiert werde. Als *liturgische Menschen* stünden die Stifterfiguren in einer Gemeinschaft, die zunächst *auf Gott gerichtet* sei.¹⁷⁸⁷ Doch sei dies nicht die einzige Gemeinschaft, in welcher *der Mensch* stehe. Außer durch

diese Gottesorientierung sah Metz die Stifterfiguren (wie den mittelalterlichen Menschen überhaupt) nunmehr (1947) durch eine zweite Gemeinschaft bestimmt, welche er als die Verbindung des *Bluts* bezeichnete. Das *Blut* - so Metz - sei der *Träger des Lebens*. Im *Blut* würden alle Gestalten ihre lebendige Grundlage finden, so auch die Stifterfiguren. Das *Blut* gehe „durch die Individuen hindurch“, es präge und verbinde „die Einzelnen, die Familien, die Geschlechterfolgen und die Völker.“¹⁷⁸⁸

Das *Blut*, in welchem *die Völker* ihre Grundlage finden sollten, ersetzte in Metz' Terminologie den Begriff der *Rasse*. Neben den theologischen Konzepten der Gebetsverbrüderung und des Gerichts machte Metz das Prinzip des *Bluts* zur Grundlage seiner Interpretation. Auch wenn das Prinzip des *Bluts* Metz' Deutung von 1947 noch nicht durchgehend zu prägen vermochte - denn viele Passagen waren nichts weiter als umformulierte Wiederholungen aus den beiden früheren Publikationen des Autors -, so war diese Bestimmung doch programmatisch gemeint. Metz stützte sich zwei Jahre nach Kriegsende und dem Zusammenbruch des Naziregimes auch theoretisch auf die *nationalsozialistische Rasseideologie*, die er praktisch bereits 1940 durchgehend in seiner antisemitischen Interpretation der Passionsreliefs des West-

¹⁷⁸⁶ Siehe Kap. XIX. (*Grundlegung einer theologischen Deutung des Naumburger Stifterzyklus*).

¹⁷⁸⁷ Metz 1947, S. 51.

¹⁷⁸⁸ „Der Mensch, der uns in Ekkehard entgegentritt, ist der *liturgische Mensch*, das heißt, er steht in einer Gemeinschaft, die auf Gott gerichtet ist. Mit dieser verbindet er sich dem Geiste nach. Das *Blut* ist der *Träger des Lebens*, in ihm gründen alle Gestalten, die das Leben annimmt, die verbindenden und die individuellen. Es geht durch die Individuen hindurch, es *prägt und verbindet die Einzelnen, die Familien, die Geschlechterfolgen und die Völker*.“ (Ebd.; Herv., G.S.)

lettners angewandt, aber damals noch nicht zur theoretischen Grundlage seiner Analyse gemacht hatte.¹⁷⁸⁹

Unter dem Gesichtspunkt des *Bluts* fand in Metz' Monographie von 1947 nun auch der Künstler Berücksichtigung, der unter dem Thema der Theologie des Skulpturenzyklus allein keine Rolle gespielt hatte. Jetzt hieß es bei Metz, dass der Geist „dem Wirken des *Blutes* nicht ‚gegenüber‘, losgelöst, als absoluter Intellekt“ existiere, sondern durch den Künstler „die Gestalten ordnend nach ihren ursprünglichen, *blutsmäßigen* Beziehungen“ erschafft würden. Der Künstler - so Metz - sei es, der die Gestalten „aus dem Chaotischen, *Dunklen des Blutes* ins Licht individueller Anschaubarkeit“ erhebe.“¹⁷⁹⁰

1789 Zur antisemitischen Interpretation der Passionsreliefs bei Metz siehe die Analyse in Kapitel XIX. (*Richtspruch über die Synagoge*).

Die Verwendung des metaphorischen Ausdrucks *Blut* für den theoretischen Begriff *Rasse* ist eine Eigentümlichkeit der nationalsozialistischen Terminologie, was vor allem die Reden Hitlers zur Kunstpolitik der Jahre 1934 bis 1938 zeigen können. Metz hat sie offensichtlich sehr genau studiert und für seine Theorie einer *blutsmäßigen* Bestimmung des Menschen und Künstlers (vgl. Metz 1947, S. 51 und Fußnote 1790) und seine These von der *Gemeinsamkeit des Blutes* als bestimmendem Element der *Communio Sanctorum* (vgl. Metz 1947, S. 55 und Fußnote 1806) ausgewertet.

In einer Rede auf der Kulturtagung des Parteitags der NSDAP in Nürnberg am 9. September 1936 ging Adolf Hitler auf die Gefährdung einer auf *Blutgemeinschaft* beruhenden Nation durch den internationalen Marxismus ein und führte dazu u.a. Folgendes aus:

„Wenn aber der Einwand erhoben wird, daß der Marxismus (...) eine neue Gemeinschaft aufzubauen entschlossen ist, dann kann es sich (..) nur darum handeln, (...) den (..) in der *Blutgemeinschaft der Nationen* ruhenden autoritären Willen durch einen anderen, fremden zu ersetzen. Wir alle wissen, daß es das Ziel des Bolschewismus ist, die vorhandenen *blutmäßig organischen Volksführungen* auszurotten und durch das *den arischen Völkern fremde jüdische Element* zu ersetzen. Darin liegt auch die Internationalität dieses Problems begründet.“ (Hitler (1936)2004, S. 103; *Herv.*, G.S.)

Anlässlich der Eröffnung der Großen Deutschen Kunstausstellung in München am 18. Juli 1937, die mit der Ausstellung *Entartete Kunst* verbunden war, betonte Hitler, dass das *Blut unseres Volkes* die Grundlage einer nationalen Kunst sei:

„So wenig wie sich das Wesen und das *Blut unseres Volkes* ändert, muß auch die Kunst den Charakter des Vergänglichen verlieren, um statt dessen in ihren fortgesetzt sich steigernden Schöpfungen ein bildhaft würdiger Ausdruck des Lebensverlaufs unseres Volkes zu sein.“ (Hitler (1937a)2004, S. 136; *Herv.*, G.S.)

Und in der schon zitierten (siehe Fußnote 1613) und unter dem Titel *Scharfe Absage an kultische Verirrungen* veröffentlichten Rede Hitlers auf der Kulturtagung des Parteitags der NSDAP in Nürnberg am 6. September 1938 heißt es:

„Denn der Nationalsozialismus ist eben keine kultische Bewegung, sondern eine aus ausschließlich *rassischen* Erkenntnissen erwachsene *völkisch-politische* Lehre. In ihrem Sinn liegt kein mystischer Kult, sondern die Pflege und Führung des *blutbestimmten und -bedingten Volkes*.“ (Hitler (1938c)2004, S. 200; *Herv.*, G.S.)

1790 Metz 1947, S. 51.

Metz verband diese *Rasseideologie* mit seiner 1939 und 1940 entwickelten liturgischen Erklärung des Naumburger Stifterzyklus. Diese beruhte auf vorausgesetzten theologischen Vorstellungen. Was an der Erscheinung der Stifterstatuen den von Metz angegebenen liturgischen Bestimmungen zu widersprechen schien, war ein Irrtum des modernen Betrachters, der sich noch nicht gehörig in die mittelalterliche Ideenwelt hineingedacht hatte. Hinter der Naumburger Skulptur, hinter dem, was sich dem Betrachter im Westchor darbiete, stehe „eine Ideenwelt, die erst zurückerarbeitet werden muß“. ¹⁷⁹¹

Gericht und Totenfürsorge

Metz behauptete, dass die Darstellung des Weltenrichters im Vierpass am Westlattereingang auf das gesamte Skulpturenprogramm des Westchors ausstrahle. Der Weltenrichter am Eingang sei „Symbol und Leitzeichen für den Gehalt des gesamten Chorschmucks bis hinein in die Glasmalereien der Fenster.“ Dieser Gehalt sei der des *Jüngsten Gerichts*, wie die Richterworte der Bildumschrift mit den Worten *Als Richter sitzt du hier, der die Schafe von den Böcken scheidet. Sei er hart oder gnädig, der hier gefällte Spruch bleibt* kundtun würden. ¹⁷⁹²

Metz recurriert hier auf die w.o. zitierte Rede Hitlers auf der Kulturtagung des Parteitags der NSDAP in Nürnberg am 6. September 1938 (siehe vorige Fußnote 1789), in welcher der *Führer* gegenüber einer *mystisch* orientierten Richtung innerhalb der nationalsozialistischen Bewegung die *blutbestimmten und -bedingten* Kräfte des *Volkes* setzt, welche zu einem *freieren Geistesleben* und *zu lichten Weiten* strebe, so dass das *mystische Halbdunkel* einer *zunehmenden Helle* wiche. (Vgl. Hitler (1938c)2004, S. 195f.; zitiert in Fußnote 1613.)

Exakt dieselbe Vorstellung liegt der Auffassung von Metz zugrunde, wenn er die *blutsmäßigen* [Hitler: *blutbestimmten und -bedingten*] *Beziehungen* des Künstlers als Voraussetzung dafür ansieht, die Gestalten „aus dem Chaotischen, Dunklen des Blutes ins Licht individueller Anschaulichkeit“ [Hitler: *zu lichten Weiten einer zunehmenden Helle*] zu erheben, wobei die Vorstellungen von Hitler und Metz sich nur dadurch unterscheiden, dass Metz sein Beispiel aus den *Bildkünsten* wählt, während Hitler an dieser Stelle von der *Architektur* spricht. Die wesentliche Auffassung einer *blutsmäßigen* Grundlage künstlerischer Produktion wie auch die Vorstellungswelt und Metaphorik sind in beiden Fällen die gleiche.

1791 Metz 1947, S. 9.

Metz versteht seine neue Abhandlung als Beitrag zur Zurückeroberung dieser theologischen Ideenwelt. Erst wenn „das eigene Weltbild um das der Vergangenheit erweitert ist und dieses in ihm aufleuchtet, dann erst ist auch das Auge bereitet, zu erkennen, was die Naumburger Kunst Eigentliches zu sagen hat.“ Das Weltbild des Mittelalters müsse im eigenen Weltbild *aufleuchten*, damit das eigene Auge die mittelalterliche Kunst verstehen könne. Vom Verständnis des mittelalterlichen Weltbilds hängt das ganze Verständnis dieser Kunst ab. Damit ist gleichzeitig unterstellt, dass es zwischen dem mittelalterlichen Weltbild und dem der eigenen Gegenwart keine Brücke gebe und dass es eines Interpreten, eines Theologen und Dolmetschers bedarf, der den Zugang zu dieser Ideenwelt vermitteln kann. (Ebd.)

1792 Metz 1947, S. 10.

Liturgisch bestimmte Metz den Westchor als Ort, „wo die Spender der Kirche, Verstorbene wie Lebende, an den Gebeten des Stiftes teilhaben“. Das Fürbittgebet gelte Lebenden wie Toten, vor allem den verstorbenen Wohltätern der Kirche, welche „den größten Teil der Stifter“ ausmachten und des Fürbittgebets der Lebenden besonders bedürften, da sie „im Gegensatz zu den Lebenden nicht mehr ‚wirken‘“ könnten.¹⁷⁹³

In Metz' Ausführung waren *Gebetsverbrüderung* und *Totengedächtnis* identisch, insofern das Totengedächtnis das Fürbittgebet oder die Gebetsverbrüderung für die verstorbenen Wohltäter der Kirche beinhaltete. Die Statuen der zwölf Stifter seien aufgestellt worden, um die Gebetsbrüderschaft an das Fürbittgebet für die in diesen Statuen repräsentierten Stifter zu erinnern, d.h. daran „daß für sie und für die, deren Vorbild sie waren, gebetet werde.“ Metz bezeichnete die Stifterfiguren in diesem Sinn als „Mahnmale“.¹⁷⁹⁴

Metz unternahm in seiner neuen Abhandlung auch den Versuch einer geschichtlichen Begründung des Naumburger Westchors als Ort des Totengedächtnisses und stellte - von der Voraussetzung ausgehend, dass „Westchöre im Mittelalter nicht selten Begräbnischöre“ gewesen seien - die Vermutung an, dass es „somit gar nichts Auffallendes (wäre), wenn schon der erste Westchor - vielleicht auf Grund von Bestimmungen, die durch die ersten Stifter getroffen worden waren - dem Totengedächtnis gedient hätte, und also der neue Chor nach Lage und Zweck nichts anderes darstellte als die unmittelbare Fortsetzung und Erneuerung des alten.“¹⁷⁹⁵ Metz formulierte diese Vermutung zum Vorgängerbau des Naumburger Doms als bloße Hypothese, sozusagen als Forschungsdesiderat, ohne selbst ein geschichtliches Zeugnis oder auch nur einen Umstand anführen zu können, welcher einen Hinweis hätte bieten können, dass tatsächlich Begräbnisse in dem von Metz angenommenen Westchor eines Vorgängerbaus stattgefunden hatten.

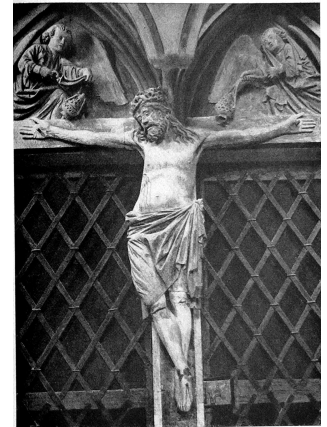


Abb. 259. Der Gekreuzigte
(Aus: Metz 1947, Abb. 3)

Herrschaftliche Stifter und allgemeine Gebetsverbrüderung

Metz traf eine Unterscheidung zwischen Wohltätern der Kirche, deren Namen in Totenlisten eingetragen worden seien, und vornehmen Wohltätern, die als *primi fundatores* auch im Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 genannt seien. Eine solche Unterscheidung und Hervorhebung bestimmter Stifter finde sich auch in den

1793 Metz 1947, S. 5.

1794 Ebd.

1795 Metz 1947, S. 6.

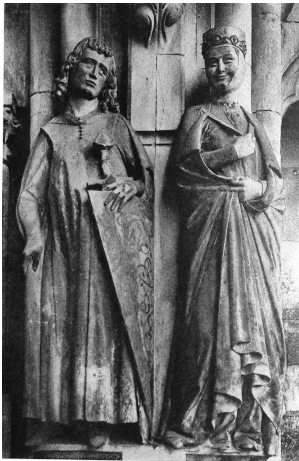


Abb. 260. Hermann und
Reglindis
(Aus: Metz 1947, Abb. 16)

Totenbuch-Auszügen, den Namensverzeichnissen bestimmter Stifter (Wohltäter), und die elf im Spendenaufwurf Bischof Dietrichs genannten Namen entsprächen wohl einem solchen Totenbuchauszug. Ein solcher Auszug hätte - da offensichtlich die meisten Namen mit den Stiftern im Chor identisch seien - auch dem Statuenzyklus zugrunde gelegen.¹⁷⁹⁶

Wie sich solche *Auszüge*, die Hervorhebung von *primi fundatores* und die Ehrung bestimmter Stifter in Form von Statuen mit dem Gedanken der *allgemeinen Gebetsverbrüderung*, der *generalis societas fraternitatis* vertrug, wurde von Metz nur indirekt

mit einem Hinweis auf das *Vorbild* der im Standbild dargestellten Stifter beantwortet - „Die Statuen der Stifter aber stehen an den Wänden (...) daß für sie und für die, deren *Vorbild* sie waren, gebetet werde“.¹⁷⁹⁷ An anderer Stelle aber erklärte Metz die Aufstellung von zwei Statuen, nämlich von Dietmar und Timo, in ganz anderem Sinn, die eben deshalb dort aufgestellt worden seien, weil ihnen die Vorbildeigenschaft *gefehlt* habe.¹⁷⁹⁸

Totenmesse und Gericht

Die Teilnahme der Stifterfiguren am *Fürbittgebet*, an der *Gebetsverbrüderung*, an der gemeinsamen *Totenmesse* - diese liturgischen Vorgänge wurden in Metz' Darstellung nicht klar unterschieden - verwies nach Metz auf die Notwendigkeit für die dargestellten Stifter, am *Fürbittgebet* (an der *Gebetsverbrüderung*, an der *Totenmesse*) teilzuhaben, da die verstorbenen Stifter im Westchor *vor ihren Richtern* stünden.

Das *Stehen vor ihren Richtern* würden die Stifterfiguren an ihnen selbst erkennen lassen. Es sei die *seelische Grundhaltung* „eines tiefen Ernstes, wie er solchen

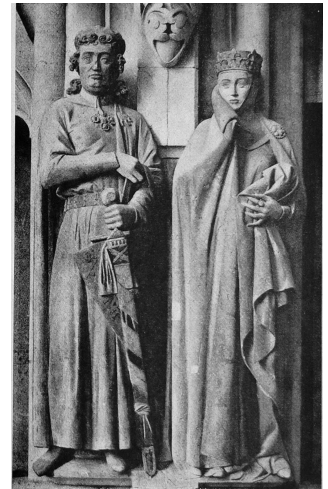


Abb. 261. Ekkehard und Uta
(Aus: Metz 1947, Abb. 17)

1796 „Die Namen der Stifter und Wohltäter wurden schon früh in Listen aufgezeichnet, in Nekrologen, Kirchenkalendern, Martyrologien; auch finden sich besondere Zusammenstellungen der vornehmsten Stifter einer Kirche, der ‚*primi fundatores*‘; eine solche dürfte den Namen im Naumburger Dekret zugrunde gelegen haben.“ (Ebd.)

1797 Metz 1947, S. 5; *Herv.*, G.S. (siehe Zitat zu Fußnote 1794).

1798 „Dietmar und Timo sind unter den Stifternamen des Dekrets von 1249 *nicht* aufgeführt. Das war ja auch nicht möglich, *denn ihre Schuld schloß sie als Vorbilder für die Nachfahren aus*. Und dennoch galt gerade ihnen die erste und dringendste Sorge der Naumburger Kirche. Wenn für Verstorbene gebetet werden mußte, dann vor allem für solche, die des Gebetes und der Sühne am meisten bedurften.“ (Metz 1947, S. 26f; *Herv.*, G.S.)



Abb. 262. Berchta
(Aus: Metz 1947, Abb. 15)

zukommt, die vor ihren Richtern stehen.“ Nach Metz war es „ein bewegter, aus dem Dunkeln aufsteigender Ernst“, eine „im Innern wirkende Bewegtheit“, die sich schwer fassen lässt - Metz meinte, diese innere Bewegtheit sei *nicht scharf konturiert* -, würde aber im Betrachter „Gedanken an Beklemmtheit, Scham, Furcht, Reue, Leiden“ hervorrufen und signalisieren, dass er (der Betrachter wie jeder Besucher des Westchors und auch die Stifterfiguren) Teilnehmer an einer Totenmesse seien. „Es sind Gefühle, wie sie in der dem ganzen Chorschmuck zugrunde liegenden Totenliturgie mitsprechen und hier also auch für die Stifterbilder ihren Ausgang haben.“¹⁷⁹⁹

Reglindis als Selige

Während die Stifterfiguren in der Totenmesse *vor ihren Richtern standen* und das Gebet im Westchor sich darauf richtete, dass sie vor diesen Richtern Gnade finden mögen, nahm Metz eine Figur von der Situation des *vor ihren Richtern Stehens* aus. Es war die Figur der Reglindis, deren Lächeln sie als *Selige* ausweise (eine *Selige* konnte nicht mehr vor ihrem Richter stehen): „Nur eine einzige Figur unter denen des Chorjoches ist in ihrem Gesichtsausdruck durchaus eindeutig bestimmt; es ist die lächelnde Reglindis.“ Dieses Lächeln „ist symbolisch gemeint.“ Reglindis sei unter den Stifterfiguren eine Gestalt, die „Christus in seiner Herrlichkeit und den Himmel offen gesehen“ und Gott geschaut habe. „Es ist das Lächeln der Seligen.“

1800

Mit Verweis auf die leibliche Erscheinung der Figur - welche an dieser Stelle in Metz' Argumentation den Rekurs auf eine theologische oder liturgische Textstelle ersetzte - sah Metz den *Körper* der Reglindis zum Chor gewandt, während ihr lächelndes *Haupt* in die Gegenrichtung blickte. „Reglindis ist diejenige unter den Chorstatuen, welche mit ihrem ganzen Körper dem Chorschluß, also den Fenstern, zugewandt ist.“ „Dort steht sie der ‚Ecclesia triumphans‘, dem ‚offenen Himmel‘ gegenüber. Was sie dort gesehen hat, verkündet sie nicht nur uns, den Herantretenden, sie verheißt es auch sich selbst und den übrigen Stiftern: ‚Ego sum resurrectio et vita, qui credit in me ...‘“¹⁸⁰¹

¹⁷⁹⁹ Metz 1947, S. 21.

¹⁸⁰⁰ Metz 1947, S. 24.

¹⁸⁰¹ Ebd.

Unklar bleibt, warum Metz ‚Ecclesia triumphans‘ und ‚offenen Himmel‘ in Anführung setzt, da er hier keine Quelle zitiert, sondern seine eigene Anschauung darlegt.

Durch die Richtung ihres Körpers stehe Reglindis nicht nur in Bezug zur ‚Ecclesia triumphans‘, sondern auch zu Timo. Außerdem sei sie „unmittelbar neben Dietmar“ postiert, so dass sie trotz ihres Blickes in eine andere Richtung diesen beiden Figuren, welche in besonders starker Form eine Schuld verkörperten „durch ihr Lächeln die ewige Glückseligkeit“ verkünden könne, eine Verheißung, welche gleichzeitig der ganzen „Gemeinschaft der Stifter und der fürbittenden, sühnenden Naumburger Kirche“ gelten würde.¹⁸⁰²

Stifterfiguren als Teilnehmer einer Totenmesse

Die Stifterfiguren sind nach Metz' Interpretation in ihrer steinernen Existenz unmittelbare Teilnehmer am liturgischen Vorgang der Totenmesse, die für ihr Seelenheil gefeiert werde.

Wie in seinen Aufsätzen von 1939 und 1940 begründete Metz diesen Vorgang theologisch, indem er die - freilich durch keine mittelalterliche Quelle belegte - Vorstellung einer *Spiegelung* anführte, welche „als zweite, bildnerische Verleiblichung des heiligen Vorganges“ gelten könne. *Die Bilder* (das sind die Stifterfiguren) würden in der Liturgie der Totenmesse im Naumburger Westchor eine ähnliche Stellung einnehmen wie *der Mensch*, und jene würden sich im göttlichen Gericht widerspiegeln:¹⁸⁰³ „Der ganze Strahlenkomplex brach sich in den Statuen der Stifter, vom Bewußtsein der Schuld über das Bild der Blutschuld und das Zerrbild des Gerichts bis zum Bild der Erlösung und der Verheißung des Triumphes in der lächelnden Reglindis.“¹⁸⁰⁴



Abb. 263. Reglindis
(Foto Marburg)

1802 „Die Statue aber, die am linken Chorjochpfeiler die Gruppen des Chorjoches und des Chorhauptes durch ihre Stellung und Haltung verbindet, die unmittelbar neben Dietmar und durch die Richtung ihres Körpers dem Timo genau gegenübersteht: die lächelnde Reglindis, verkündet durch ihr Lächeln die ewige Glückseligkeit, wie für alle, so ganz besonders auch für jene ‚Verkörperungen der Schuld‘, denn auch sie gehören zur Gemeinschaft der Stifter und der fürbittenden, sühnenden Naumburger Kirche.“ (Metz 1947, S. 27; *Herv.*, G.S.) - Es bleibt abermals unklar, warum Metz ‚Verkörperungen der Schuld‘ in Anführungen setzt.

1803 „Ähnlich, analog, wie *der Mensch* zur Liturgie, so standen zu ihm wieder *die Bilder*. Was durch den Teilnehmer an der Liturgie geschah, das wiederholte sich in ihnen gleichsam als dessen *Spiegelung*, als zweite, *bildnerische Verleiblichung* des heiligen Vorganges. Auch die Bilder sind ‚Mitspieler‘.“ (Metz 1947, S. 29; *Herv.*, G.S.)

Zum *Zerrbild des Gerichts*, womit das im Naumburger Chorpolygon dargestellte und von Kirche und Staat verworfene *Gottesgericht* gemeint ist, siehe die Darstellung zu Metz' Abhandlung von 1940 in Kap. XIX. 1 (*Ein unheiliges Gericht im Chorpolygon*).

1804 Metz 1947, S. 30.

Eine andere theologische Vorstellung, die Metz 1940 noch ausführlich als konstitutiv für den Naumburger Stifterzyklus dargelegt hatte, vermisste der Leser jetzt in Peter Metz' umfassenderer Neuauflage seiner Thesen von 1940: die *Gemeinschaft der Heiligen*, die *Communio Sanctorum*. Sie wurde am Schluss noch erwähnt,¹⁸⁰⁵ blieb aber in Metz' neuer Deutung bis auf eine Verbindung mit dem Konzept des *Blutes* und der *Rasse* unentwickelt.¹⁸⁰⁶ Die *Communio Sanctorum* wurde jetzt ersetzt durch die *lächelnde Reglindis*, die als *Selige* den anderen Stifterfiguren das Heil verheißt.

2. Richard Hamann-MacLean (1949)¹⁸⁰⁷

Richard Hamann-MacLean trug in einer engagierten Besprechung des Buches von Peter Metz, die zwei Jahre später in der *Theologischen Literaturzeitung* erschien, Einwände gegen die Thesen des Autors vom Standpunkt eines Kunsthistorikers

1805 Metz erwähnt die *Communio Sanctorum* in seinem neuen Buch genau zweimal (S. 46 u. 55). Die erste Erwähnung lautet: „Der Mensch steht in der ‚communio sanctorum‘. (Metz 1947, S. 46; *Herv.*, G.S.).

Es ist, als würde sich der Autor nach Abschluss seines Manuskriptes und nach Darlegung seiner fundamentalen Thesen von *Gebetsverbrüderung* und *Gericht* zuletzt noch daran erinnern, dass er 1940 noch eine andere Theologie vorgetragen und diese vehement gegen die Vorstellung der Stifterfiguren als *Profanfiguren* vertreten habe, jetzt aber nichts mehr Rechtes damit anzufangen wüsste.

1806 Wenn Metz jetzt (ganz zum Schluss) noch einmal die *Communio Sanctorum* ins Spiel bringt, so im Zusammenhang mit seinem neu vorgetragenen *Rassekonzept* (vgl. Metz 1947, S. 51 und Fußnoten 1789 u. 1790):

„Der Mensch, der als Ich, als unteilbare, unersetzbare, absolut einmalige Person vor Gott steht, war in eine Gemeinschaft eingebunden, sowohl nach der Gleichrichtung des Geistes wie in der *Gemeinsamkeit des Blutes*; er war Glied der ‚communio sanctorum‘, die vom Himmel über die Erde bis ins Fegefeuer reicht, und *Glied in der Familie, der Folge der Geschlechter und seines Volkes*.“ (Metz 1947, S. 55; *Herv.*, G.S.) - Wieder bleibt unklar, warum Metz ‚communio sanctorum‘ in Anführung setzt.

Die *Communio Sanctorum* ist hier eingebunden in die *Gemeinsamkeit des Blutes* und von *Familie, Geschlechter und Volk*, so dass *rassische Merkmale* die *Communio Sanctorum* syntaktisch und inhaltlich gleichsam umgreifen: das *Blut*, die *Rasse* bestimmt, wer zur *Communio Sanctorum* gehört. Eine bestimmte *Rasse* bleibt nach Metz von der *Communio Sanctorum* ausgeschlossen (siehe Metz' Ausführungen zur *Synagoge* in Kap. XIX. 1).

Die *Communio Sanctorum* hat in der neuen Analyse von Peter Metz nichts mehr mit der ursprünglichen *Theologie* dieses Konzepts einer *Gemeinschaft der Heiligen* zu tun, die ihn 1940 zu einer vehementen Zurückweisung der Vorstellungen von *profan* und *heilig* - welche in einer mittelalterlichen Kirche keinen Platz hätten - geführt haben (vgl. Metz 1940, S. 163, zitiert in Fußnoten 1757 und 1758 und Kap. XIX. 1 (*Communio Sanctorum und Heiligengericht*)).

1807 Richard Hamann-MacLean, *Besprechung von Peter Metz, Der Stifterchor des Naumburger Domes. Über die Kunst und den Menschen des 13. Jahrhunderts*, Berlin 1947, in: *Theologische Literaturzeitung* 74 (1949) S. 346-48. [Hamann-MacLean 1949b]. - Vgl. Caesar 2006 (Diss.-Ms.) S. 186.

vor, der selber aktiv mit stilanalytischen Beiträgen an der Erforschung eines angenommenen *Frühwerks* des *Naumburger Meisters* und einer persönlichen Handschrift des Bildhauers im Naumburger Dom mitgewirkt hatte und nun erfahren musste, dass seine Forschungen das Wesentliche dieser Bildhauerarbeiten, die *Theologie*, nicht erfasst und deren Sinn völlig missverstanden hätten.¹⁸⁰⁸

Hamann-MacLean gab seiner Entgegnung einen prinzipiellen Charakter, da er hinter den Thesen von Metz einen radikalen theologischen Erklärungsansatz mit dem Anspruch, eine *Interpretationmethode mittelalterlicher Kunst* überhaupt zu bieten, sah. Hamann-MacLean konfrontierte die theologische Erklärung von Metz mit den von kunsthistorischer Seite vorgelegten Interpretationen und konzidierte dem Autor zunächst, durch seine Untersuchung die zuvor vernachlässigte Frage nach der Bedeutung des Naumburger Stifterzyklus in den Mittelpunkt der Diskussion gerückt zu haben.¹⁸⁰⁹ Den Alleinvertretungsanspruch einer theologischen Interpretation aber wies er zurück und machte auf Widersprüche und Ungereimtheiten in Metz' Exegese aufmerksam, an die er zum Schluss noch die Frage knüpfte, warum der Autor eine konkurrierende theologische Erklärung, die *waldensische*, so völlig mit Stillschweigen übergangen habe.

Kunsthistorische Kritik einer theologischen Deutung

Hamann-MacLean bemerkte, mit welcher Entschiedenheit Metz die bisherige kunsthistorische, an Stilfragen orientierte Interpretation des Naumburger Stifterzyklus durch eine Deutung zu ersetzen suchte, welche nicht nur in den Skulpturen von Naumburg, sondern in *allen* Darstellungen mittelalterlicher Kunst den *liturgischen Menschen* oder - in einer alternativen Formulierung von Metz - den *liturgisch-hierarchisch und blutsmäßig bestimmten Menschen* als „mittelalterlichen Grundtypus bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts“ sehen wollte.¹⁸¹⁰

1808 Zu Hamann-MacLeans Beitrag über ein angenommenes Frühwerk des *Naumburger Meisters* in *Noyon* (in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 2 (1935) S. 425-29) siehe Kap. XV. 2.

1809 Hamann-MacLean 1949b (Rez.), S. 347.

1810 Metz 1947, S. 52; zitiert bei Hamann-MacLean 1949b (Rez.), S. 346.

Richard Hamann-MacLean führt die Wendung vom *blutsmäßig bestimmten Menschen* bei Metz an, macht aber auf den Zusammenhang dieser Vorstellung zur *Blut- und Bodenideologie* des Nationalsozialismus nicht aufmerksam.

Er beschreibt Metz' Verfahren als das einer fehlenden Auseinandersetzung und Kritik mit entgegenstehenden Auffassungen. Metz würde seine These vom *mittelalterlichen Menschen*, der in der *zentralen Daseinserfahrung* von *Schuld und Sühne* stehe, nicht im Zusammenhang einer Forschungsdiskussion erörtern. Entgegenstehende Meinungen weise Metz nur zurück: „Für den Verfasser ist das ‚Urgefühl von Schuld und Sünde‘ die zentrale Daseinserfahrung des Mittelalters. Einen Menschen, wie den ‚zurechtstilisierten‘ weltzugewandten, heldi-

Metz führe eine Begrifflichkeit ein, die keinesfalls mittelalterlich, sondern vielmehr seine eigene sei. Hamann-MacLean warf dem Autor die Verwendung vager, vieldeutiger und widersprüchlicher Formulierungen bei der Erklärung bestimmter Sachverhalte vor, worin er die Tendenz bei Metz erkannte, bestimmte Einzelercheinungen undifferenziert einer allgemeinen theologischen Aussage zu subsumieren. Das Resultat von Metz' Abhandlung sei eine *schillernde, die Lektüre erschwerende Begriffsbildung* mit vorgeblich theologischen Aussagen von *ewiger Geschichte*, wo denn nicht klar werde, was darunter zu verstehen sei.¹⁸¹¹

Hamann-MacLean referierte Metz' Generalthese, dass die Idee des Gerichts und umfassender, des *Weltgerichts*, den konkreten Inhalt des gesamten Westchorprogramms im Naumburger Dom einschließlich Westlettner, Stifterzyklus und Glasfenster bestimme. Die Totenliturgie, das Totengebet im Westchor, welches durch die Vorstellung von Schuld und Sühne mit dem Gerichtsgedanken verbunden sei, würde nach Metz den konkreten Schlüssel zum Verständnis des Naumburger Stifterzyklus bieten, woraus sich seine Interpretation jeder einzelnen Stifterfigur durch ihr *Vor-Gericht-Stehen* ergebe.¹⁸¹²

Hamann-MacLean wies dann Metz' generellen theologischen Interpretationsanspruch entschieden zurück. Dieser verfehle den historisch einmaligen Inhalt des Stifterzyklus, indem er diesem ein allgemeines theologisches Konzept unterlege und

schen« Menschen der »ritterlichen Stauferzeit« hat es ,nie gegeben' (S. 21).“ (Hamann-MacLean 1949b (Rez.), S. 347.)

1811 „Die meist vage, bewußt eine Entscheidung offen lassende oder gar widersprüchliche Formulierung gerade bei der Deutung der Einzelheiten im Hinblick auf die allgemeine These läßt die durch die These erzeugte Zwangslage deutlich in Erscheinung treten. Ebenso resultiert aus dieser Betrachtungsart eine schillernde, die Lektüre erschwerende Begriffsbildung, wenn, um nur ein Beispiel zu nennen, neben den üblichen Begriff Geschichte der theologische, paradoxe einer ,ewigen Geschichte' als ,Inhalt der Liturgie' (S. 34) eingeführt und das ,Verhältnis des Menschen zu Gott' mit seiner ,Geschichtlichkeit' gleichgesetzt wird (S. 32). (Hamann-MacLean 1949b (Rez.), S. 348.)

1812 „Der wichtige, engere Gesichtspunkt dabei ist der Versuch, den gesamten Bildschmuck des Chores, die Stifterstatuen wie den Passionszyklus am Lettner, einschließlich der Glasgemälde mit ihren Apostel-, Tugenden- und Heiligen-Darstellungen als der Idee des Weltgerichtes bzw. des Gerichtes überhaupt untergeordnet zu deuten. Mit dem ,Gedanken des Gerichts' sind die von ,Schuld und Sünde', ,des Kampfes mit dem Feind', ,des Leidens, der Gnade und Erlösung und schließlich der Verheißung der ewigen Glückseligkeit verknüpft'. Sie bilden auch ,den Inhalt der Totenliturgie'. Es wird die These aufgestellt, daß ,nur von hier aus' ein ,Zugang zum Sinngehalt der Bildwerke möglich ist' (S. 10). ,Haltung und Ausdruck' auch der Stifterstatuen seien durch das Vor-Gericht-stehen ,bestimmt' und erfahren von hier aus eine neue Auslegung (S. 19 ff.).“ - Hamann-MacLean 1949b (Rez.), 347 (2)

den Stifterzyklus auf eine *Demonstration einer Heilswahrheit* reduziere. Die Intentionen des Künstlers, seine Gestaltung komme bei Metz nicht mehr vor.¹⁸¹³

Die in der künstlerischen Darstellung selbst anschaulich gemachten theologischen Schwerpunkte würden in Metz' Interpretation verkannt, eine Kritik, die Hamann-MacLean an Metz' Deutung der Naumburger Westlettnerskulptur darlegte. Hier sei der Gedanke des *Weltgerichts* der Darstellung der *Passion* untergeordnet sei, während Metz das Gegenteil behaupte. Ein vorgefasstes theologisches Konzept verkehre bei Metz *Haupt- und Nebensache* der künstlerischen Aussage.¹⁸¹⁴ In Metz' Gleichsetzung des Lächelns der Reglindis mit dem seligen Lächeln des Engels in Bamberg sah Hamann-MacLean eine geradezu zwanghafte theologische Interpretation, welcher er die Beobachtung entgegenstellte, dass das Lächeln der Reglindis *natürlich* und vom Künstler als natürlich gestaltet worden sei und sich vom *Grimassieren* des von Metz zum Vergleich herangezogenen Bamberger Engels gerade durch diese *Natürlichkeit* unterscheide. Reglindis sei ein Beispiel nicht für eine theologische Aussage, sondern für die psychologische Charakterisierungskunst des Naumburger Bildhauers. Die These von Metz, es handle sich um ein *typisches* Lächeln müsse sich die Frage gefallen lassen, warum es dann - wenn es *typisch* sei - nur *einmal* im Naumburger Stifterchor vorkomme.¹⁸¹⁵

1813 „Fragwürdig wird dieser Weg in dem Augenblick, wo der Anspruch erhoben wird, damit das Wesen der Naumburger Kunst überhaupt erst zu erschließen. Abgesehen davon, daß für eine rein theologische Interpretation christlicher Kunst nur die illustrative Seite des Kunstwerks ad hoc eine Rolle spielt und alles, was darüber hinaus sein Wesen ausmacht, in erster Linie die schöpferische Leistung, durch die Form einen neuen, historisch einmaligen Inhalt zu versinnlichen, vernachlässigt wird - ein Mangel, der besonders in die Augen springt, wenn man ausgerechnet die so einzigartige Welt der Naumburger Bildwerke als exemplum für dieses Verfahren wählt -, besteht die Gefahr einer rein dogmatisch-spekulativen Exegese, die dem Kunstwerk auf Schritt und Tritt Gewalt antut, weil es nur noch Mittel zum Zweck ist, und der Zweck, die Totalität und den tieferen Sinn der Heilswahrheit zu demonstrieren, gar nicht darauf Rücksicht zu nehmen braucht, wie die Akzente vom Künstler verteilt sind und ob überhaupt mit einer so allgemeinen, z. T. völlig abseits des Künstlerischen verlaufenden Interpretation etwas für das Verständnis des spezifischen Charakters des Kunstwerks gewonnen wird.“ (Hamann-MacLean 1949b (Rez.), S. 347.)

1814 „Es geht also nicht an, zur Hauptsache zu machen, was im Kunstwerk Nebensache ist, bloß weil für die theologische Sicht ein solcher Unterschied irrelevant ist und sie sozusagen jederzeit alles mit allem in eine symbolische Verbindung zu bringen erlaubt.“ (Ebd.)

1815 „(...) von allen zeitgenössischen deutschen Darstellungen dieses Lächelns unterscheidet sich das der Reglindis dadurch, daß es nicht grimassierend ist, sondern ganz menschlich und natürlich, und daß dieser Kopf sich dadurch gerade als eine ureigenste Leistung des Naumburger Meisters als des großen Charakterologen und Physiognomikers ausweist; dieses Lächeln findet seine künstlerische Erklärung vollauf als Kontrastmotiv innerhalb der Gruppen- und Gesamtkomposition des Statuenzyklus. Die Frage, warum

Zuletzt führte Hamann-MacLean noch den Umstand an, dass Metz eine andere religionsgeschichtliche Forschungsmeinung nicht zur Kenntnis nehme, jedenfalls nicht diskutiere und belegte die mangelnde Bereitschaft von Metz zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem fehlenden Hinweis auf die 1939 von Ernst Lippelt vorgelegte Waldenserthese.¹⁸¹⁶

3. Klaus Wessel (1949)¹⁸¹⁷

Plädoyer für eine theologische Gesamtinterpretation des Westchors

Die fehlende Auseinandersetzung mit der Waldenserthese wurde auch durch Klaus Wessel in seiner Besprechung von Metz' theologischem Erklärungsversuch moniert. Sehe man jedoch von diesem Mangel ab so weise Metz' Interpretation der zukünftigen Forschung den Weg zur Überwindung einer formalen Betrachtungsweise nicht nur des Naumburger Stifterzyklus, sondern mittelalterlicher Kunst überhaupt. Die Arbeit von Metz könne zeigen, dass mittelalterliche Kunst nur als *Ausdruck einer bestimmten Frömmigkeitshaltung* zu verstehen sei, wozu der Schlüssel in der zeitgenössischen religiösen Literatur gesucht werden müsse.¹⁸¹⁸

Auch Wessel stellte die theologische Gesamtinterpretation von Peter Metz in den Mittelpunkt seiner Besprechung. Metz' umfassender Erklärungsansatz der Naumburger Skulpturen gehe aus vom Vierpass des Westlettners mit dem gemalten Christus als Weltenrichter und begreife den gesamten Figurenschmuck unter dem Blickwinkel des *Gerichtes* und der *Totenliturgie*. Wessel betonte emphatisch, dass dieser theologische Erklärungsansatz die einzige Möglichkeit zum Verständnis des Sinngehaltes der Bildwerke biete.¹⁸¹⁹

dieses Lächeln, wenn es ein typisches ist, nur einmal in dem zwölffigurigen Zyklus vorkommt, wird gar nicht aufgeworfen.“ (Hamann-MacLean 1949b (Rez.), S. 348.)

1816 „Auch eine Auseinandersetzung mit der gerade die theologische Fragestellung angehenden These Lippelts (*Der Dom zu Naumburg, Jena 1939*), daß in dem Passionszyklus waldensische Ideen ihren Niederschlag gefunden haben, hätte in diesem Zusammenhang nicht fehlen dürfen.“ (Ebd.) - Siehe Kap. XVII.

1817 Klaus Wessel, *Besprechung von Peter Metz, Der Stifterchor des Naumburger Domes. Über die Kunst und den Menschen des 13. Jahrhunderts*, Berlin 1947, in: *Deutsche Literaturzeitung* 70 [1949] Sp. 457-462.

1818 „Es ist nicht eigentlich ein kunstgeschichtliches, vielmehr ein kunstdeutendes Werk, das Verfasser hier vorlegt. Es ist an der Zeit, über die rein formalen Probleme der mittelalterlichen Kunst hinaus zum Inhalt, zur Aussage des Kunstwerkes vorzustoßen, es als Ausdruck einer bestimmten Frömmigkeitshaltung zu verstehen und seine Bildsprache aus der kirchlichen Literatur der Zeit zu deuten.“ (Wessel 1949 (Rez.), Sp. 458.)

1819 „Das ist das anregend Neue an dem Deutungsversuch des Verfassers, daß er sich ganz auf die Liturgie der Kirche beschränkt, den Schmuck des Gotteshauses, also des

Auf der Grundlage einer prinzipiellen Zustimmung zu Metz' theologischem Erklärungsversuch ergaben sich für Wessel Kritikpunkte in der Auseinandersetzung mit Einzelergebnissen der Untersuchung. Der Autor habe seinen Anspruch, eine mit der mittelalterlichen Theologie konsistente Erklärung vorzulegen, nicht in allen Punkten eingelöst. So stehe Metz' Behauptung, der Jünger Johannes der Kreuzigungsgruppe am Portal des Naumburger Westlettners repräsentiere einen Vertreter des *Alten Bundes* im Widerspruch sowohl mit der biblischen Erzählung als auch mit der *mittelalterlichen Theologie*, welche doch die Haupt-Berufungsinstanz des Autors ausmache.¹⁸²⁰ Metz' völlig abstrakte - und gleichfalls *unmittelalterliche* - Vorstellung, die Johannes am Kreuz gegenüberstehende Maria als *Verkörperung der Gerichtsidee* aufzufassen, erschien Wessel als eine Übersteigerung des theologischen Leitgedankens von Metz.¹⁸²¹ Metz habe ferner einige Besonderheiten des Naumburger Abendmahls, die sich nicht ohne Weiteres in die übliche Ikonographie der frühchristlichen und mittelalterlichen Kunst integrieren ließen, versäumt zu erklären, so die Gestalt des Trinkgefäßes in der Hand des Andreas, welches nicht den sonst dargestellten Kelch, sondern einen dickbauchigen Krug zeige. Wessel vermisste eine Diskussion dieser und anderer Besonderheiten der Abendmahlikonographie durch den Autor.¹⁸²²

liturgischen Raumes, aus dem Gottesdienst, also der Liturgie, heraus zu verstehen sucht.“ (Ebd.; vgl. auch Zitat in Fußnote 1826.)

1820 „Dagegen überzeugt es in keiner Weise, wenn (S. 11) Verfasser aus der Tatsache, daß Johannes links vom Kreuze steht - das ist doch wohl nichts Auffälliges und Besonderes in Naumburg! -, schließt, daß er die Gerechten des Alten Bundes symbolisiere. Das kann allenfalls vom Täufer ausgesagt werden, niemals aber vom Apostel, der eindeutig in den Neuen Bund gehört. Die Deutung des Verfassers wird sich schwerlich aus der mittelalterlichen Theologie belegen lassen.“ (Wessel 1949 (Rez.), Sp. 459.)

1821 „Und wenn dann weiter die Haltung und der Gestus der Maria als Ausdruck der Gerichtsidee und des Mitleidens aufgefaßt werden, so wird man das angesichts der demütigen und von sich weg, auf Christus hinweisenden Gebärde kaum bejahen können. Hier scheint doch wohl das gewählte Leitmotiv übersteigert.“ (Ebd.)

1822 „Auch das zum Abendmahl Gesagte (S. 12 f.) vermag nicht ganz zu befriedigen. Das Relief bietet weit mehr Probleme, als Verf. es ahnen läßt. Zunächst einmal ist die Darstellung des Brotes so nicht üblich, wie sie hier gegeben ist, wo ein zur Hälfte aufgeschnittener runder Laib mitten auf dem Tisch liegt, das Messer und zwei Scheiben noch daneben. Die byzantinische Kunst zeigt hier stets kleine runde Brote, meist kreuzförmig gekerbt (also in der Gestalt der zur Eucharistie verwendeten Brotlaibe), die mittelalterliche Kunst des Abendlandes ist dem vor Naumburg meist gefolgt, gelegentlich finden sich wohl auch auf die Plätze der Mahlteilnehmer verteilte Brotschnitten (*Clm. 2939 der Münchner Staatsbibl.*). Auch das Nebeneinander einer Schale mit dem eingebrockten Brot und einer Fischschüssel ist nicht häufig, meist stehen auf dem Tische mehrere Fischschüsseln. Am auffälligsten aber ist die Gestalt des Trinkgefäßes: Während sonst stets ein oder mehrere Kelche (so vor allem häufig im Osten) verwendet werden, trinkt hier Andreas aus einem dickbauchigen Krug. Diese Auffälligkeiten werden vom Verf. nicht

Zweifel an der Kritik der Waldenserthese

Nachdem Wessel die Deutung von Metz prinzipiell für richtig anerkannt, dann aber doch einige Kritikpunkte geäußert hatte, packte er eine ganze Reihe möglicher Widerlegungen zu Metz' Thesen in die Form des Zweifels. Wessel *zweifelte* an der Identifizierung des rechten Jüngers im Naumburger Abendmahl mit Paulus (der zum Zeitpunkt des biblischen Ereignisses noch Saulus war und zu den Verfolgern der Jünger Christi gehörte), weil er in Szenen der Passion Christi gar nicht vorkommen könne. Damit war Metz' abstruse These eines Paulus im Abendmahl, vorgetragen vom Standpunkt einer obskuren mittelalterlichen Theologie, eigentlich vom Tisch. Doch Wessels Widerlegung hatte nicht nur eine argumentative Seite, sondern in der wissenschaftspolitischen Atmosphäre des Nachkriegsjahrs 1949 auch eine persönlich taktierende. Wessel konzedierte Metz, dieser habe lediglich *keine Belege beigebracht* und den Beweis noch nicht angetreten, so dass seine *Paulus-These* am Naumburger Abendmahl „nicht als gesichert angesehen werden“ könne.¹⁸²³

Angesichts der vollständigen Weigerung von Metz, entgegenstehende Auffassungen auch nur zur Kenntnis zu nehmen, sah Wessel (wie Hamann-MacLean) sich veranlasst, die wichtige Arbeit Lippelts zum angenommenen Waldensertum des Bildhauers selbst zur Sprache zu bringen. Wessel verwies auf bestimmte Besonderheiten des Abendmahls, das dreiarmlige Kreuz am Westletzteneingang und die Geste Mariens zu Christus hin, die Lippelt als waldensische Ablehnung des Marienkultes gedeutet hatte. Er erinnerte an waldensische Zeugnisse, die mit Elementen der Naumburger Passionsdarstellung übereinstimmten, so die, dass die Waldenser ihr Abendmahl mit Fisch und Brot feierten und den Wein aus Krügen tranken.¹⁸²⁴

berührt.“ (Ebd.)

1823 „Den Jünger ganz rechts, der in die Fischschüssel greift, will Verf. als Paulus deuten. Beweise: 1. er zeige ‚unverkennbar den Typus des heiligen Paulus‘; 2. Paulus ist neben Petrus Patron des Domes. Paulus ist sonst nie am Abendmahl beteiligt, wie er ja im Abendland überhaupt äußerst selten nur in historischen Szenen dargestellt ist, in die er nicht hineingehört. Das Argument des Typus ist nicht überzeugend, denn der Paulustypus war im Mittelalter im Abendland nicht mehr so eindeutig festgelegt wie in der frühchristlichen Kunst und im byzantinischen Bereich. So wird das kahle Haupt nicht mehr unbedingt beibehalten (Abweichungen z. B. an der Kirche von Maguelonne und am Triangel des Domes zu Erfurt), der lange Vollbart wird gelegentlich geteilt, wie z. B. in St. Trophime in Arles und in Maguelonne, häufiger aber gleichmäßig gesträht oder gewellt. Die alte Deutung dieses Jüngers auf Jakobus kann vom Typus her genau so wahrscheinlich gemacht werden, seine Darstellung beim Abendmahl ist wahrscheinlicher als die des Paulus, auch wenn dieser Patron des Domes war. Es müßten sonst Belege beigebracht werden, daß eine solche Hereinnahme des Paulus in ähnlich gelagerten Fällen bezeugt ist. Da dieser Beweis hier vom Verf. nicht angetreten ist, kann seine Deutung, und damit auch die aus ihr gezogene Folgerung, nicht als gesichert angesehen werden.“ (Wessel 1949 (Rez.), Sp. 459f.)

1824 Wessel 1949 (Rez.), Sp. 460.

An diese sachlichen Feststellungen knüpfte Wessel dann aber eine Bemerkung, welche seine bis dahin sachliche Kritik in eine andere Logik überführte: man brauche der Meinung von Lippelt (auch wenn sie richtig sein sollte) *nicht zuzustimmen*, denn wenn sie richtig wäre, dann würde sie doch auch einer *Neigung* entsprechen, „mittelalterliche Kunstwerke Ketzern zuzuschreiben“, und diese Neigung dürfe „nicht überspannt werden“. ¹⁸²⁵ Am Ende zog Wessel das Fazit, dass Metz' theologische Interpretation insgesamt überzeugend sei. Insbesondere überzeuge Metz' Deutung der Reglindis als *Selige* und seine Begründung für die Aufnahme des Verräters Dietmar und des Mörders Timo in den Kreis der Naumburger Stifterfiguren als mit schwerer *Blutschuld* Beladene, die der *Fürbitte* besonders bedürftig seien. Mit seiner Abhandlung habe Peter Metz das entscheidende Prinzip erkannt, unter dem der ganze Stifterzyklus zu interpretieren sei: „die innere Spannung des mittelalterlichen Menschen *zwischen Geist und Blut*.“ ¹⁸²⁶

4. Rolf Wallrath (1949) ¹⁸²⁷

1949 erschien in winzigem Taschenformat ein kleiner Führer zu den *Bildwerken im Naumburger Dom* aus der Feder des Privatgelehrten Rolf Wallrath. ¹⁸²⁸ Der Verfasser

¹⁸²⁵ „Es ist heute kaum mehr angängig, ganz ohne Auseinandersetzung mit ihr [*sc. der Waldenserthese Lippelts*] an ihr vorbeizugehen, wenn man sich um die Deutung der Naumburger Bildwerke bemüht. Man braucht ihr nicht zuzustimmen - die Neigung, mittelalterliche Kunstwerke Ketzern zuzuschreiben, darf nicht überspannt werden -, aber sie hätte mindestens erwähnt werden müssen und bedürfte einer ernsthaften Auseinandersetzung. Daß sie hier überhaupt fehlt, ist sehr zu bedauern.“ (Wessel 1949 (Rez.), Sp. 460.)

Die Tendenz der relativierenden Anmerkung von Wessel ist die, dass man es mit der Suche nach wissenschaftlicher Wahrheit auch übertreiben könne, wenn sich im Verlauf der Untersuchung herausstellen sollte, dass die Ergebnisse nicht so ausfallen würden, wie sie ausfallen sollten.

¹⁸²⁶ „Für die Ausdeutung der Gestalten des Chorjoches und des Chorraupes wird die innere Spannung des mittelalterlichen Menschen zwischen Geist und Blut herausgearbeitet. Besonders ansprechend ist hier die Erklärung des ‚archaischen Lächelns‘ der Reglindis als des Lächelns der Seligen unter Vergleichung mit anderen Werken gleichen Ausdrucks. Was dann über Dietmar und Timo, die mit schwerer Blutschuld Beladenen, und die Gründe für die Aufstellung ihrer Statuen im Chorraup gesagt wird, bringt die einzig mögliche Lösung dieses Problems.“ (Wessel 1949 (Rez.), Sp. 461.)

¹⁸²⁷ Zu Rolf Wallrath, *Die Bildwerke im Naumburger Dom* (*Berkers kleine Volksbibliothek 3 (Textheft) und 4 (Bildheft)*), Kevlaer 1949, vgl. Stange/Fries 1955, S. 15f., 107 (n.10) / Cremer 1997, S. 113.

¹⁸²⁸ Wallrath wendet sich in seinem kleinen Führer, dem er gleichwohl wissenschaftlichen Anspruch dadurch verleiht, dass er seinem Namen den akademischen Titel (*Dr. phil habil.*) voranstellt, an eine vorwiegend kirchlich-katholische Leserschaft, die er bittet, sich vorzustellen, dass es sich bei den Stifterfiguren nicht um profane Figuren, sondern wie bei den Lesern selbst - um eine ‚*Gemeinschaft der Heiligen*‘ handelte („Doch, wie

gab darin - dem *Zeitgeist* entsprechend - eine *theologische* Erklärung des Stifterzyklus, die sich an der Darstellung von Peter Metz orientierte. Die Schwierigkeit einer Deutung der Figuren bestehe darin - so Wallrath -, dass sich der Betrachter durch deren Erscheinung leicht täuschen lasse. Entgegen dem *herrisch gewappnetem* Äußeren der Figuren seien diese nicht profan, sondern *heilig*. Ihren wahren Sinn könne man nur begreifen, wenn man sich zuvor klar gemacht habe, dass die Stifterfiguren zur *Gemeinschaft der Heiligen* gehörten und Glieder einer *Gebetsverbrüderung* darstellten. Eine solche Einsicht müsse einem modernen Betrachter freilich schwer fallen, der sich heilige Menschen nur „in demütiger Gebetshaltung dem Altar zugeneigt“ vorstellen könne. Die Darstellung frommer Menschen als demütig aber sei keine mittelalterliche, sondern eine neuzeitliche Vorstellung des 19./20. Jahrhunderts. Die Figuren müssten aus den Vorstellungen der Zeit heraus verstanden werden, wie sie im Spendenauftrag Bischof Dietrichs von 1249 fassbar seien.¹⁸²⁹

Totenweihbestätte

In Anlehnung an Peter Metz sah Wallrath in dem Passus des Spendenauftrags, wo allen früheren und zukünftigen Wohltätern der Naumburger Domkirche Aufnahme in eine allgemeine *Gebetsverbrüderung* versprochen wird, die Erklärung für die Aufstellung der zwölf Stifterfiguren.¹⁸³⁰ Wallrath definierte den Naumburger Westchor als *Begräbnischor* der Kirche, eine Funktion, die den Westchören *nach altem christlichen Brauch* schon immer zugekommen sei. „Wie die Krypta ehemals stets und Westchor-Westwerk im besonderen, hat der Naumburger Stifterchor als ein ‚Memorialchor‘ zu gelten.“¹⁸³¹ Ohne auf die von Ernst Lippelt formulierte Waldenserthese explizit einzugehen, aber in offensichtlicher Ablehnung von dessen

wir ‚Gemeinschaft der Heiligen‘.“ (Wallrath 1949, S. 3.)

1829 „Wen sahen nun die Zeitgenossen, die Auftraggeber und Schöpfer in diesen herrisch gewappneten Gestalten, von denen sich aber auch nicht eine in demütiger Gebetshaltung dem Altar zuneigt? Welch' merkwürdige Zusammenkunft! Heilige? Doch, wie wir ‚Gemeinschaft der Heiligen‘. Sie stehen nicht in gipserner Heiligenblässe dort (wir sind im 13. nicht im 19/20. Jahrhundert), sondern gehören als ausgezeichnete Glieder zur großen Kultgemeinschaft aller Gläubigen, zur ‚Gebetsverbrüderung‘, zu welcher der Bauherr Bischof Dietrich von Wettin im Jahre 1249 mit seinem „offenen Brief“ aufrief.“ (Ebd.)

1830 „Nach dem Grußanruf der Aussteller, des Bischofs und Domkapitels, nach namentlicher Aufzählung der elf ersten Wohltäter und Stifter der Naumburger Kirche, folgt darin der wichtige Satz: ‚Wir nun, die danach trachten, das gesamte Werk (des Domes) seiner Vollendung zuzuführen, nehmen Verstorbene sowohl wie Lebende, die uns mit reichen Spenden bedacht haben und bedenken, in die allgemeine Brudergenossenschaft und die Teilhabe an den Gebeten vom heutigen Tage ab und fortan zu getreuer Obhut auf.‘“ (Ebd.)

1831 Wallrath 1949, S. 5.

„waldensischer“ These einer Öffnung des Naumburger Westlettners für Laien¹⁸³² beschrieb Wallrath den Westlettner als *abschließende Lettnerwand*, welche „den Westchor gegen das Mittelschiff“ hin *abgrenze* und den Westchor sozusagen als „geheime Totenweihestätte und Verbrüderungsort“ *verberge*.¹⁸³³

Aufstieg der Stifter aus ihren Grabmälern

Es waren für Wallrath „die Toten selbst“, welche in Gestalt der Stifterfiguren „aus ihren Grabtumben heraufgestiegen“ waren. Der Bildhauer habe sie deswegen „in ihrer ganzen Sinnenhaftigkeit“ dargestellt, um sie an der *Gebetsverbrüderung* und an der *Gemeinschaft der Heiligen* - beide Begriffe gehen bei Wallrath ineinander über und spielen unüberhörbar auf Metz an - teilhaben zu lassen.¹⁸³⁴

Einen weiteren Gedanken von Peter Metz aufgreifend sah Wallrath die Stifterfiguren zu den Heiligen der Glasfenster hinüber blicken¹⁸³⁵ - nur Gerburg und Reglindis schauten zum Eingang, um den Eintretenden in Empfang zu nehmen, und Berchta sammle sich -, und mit den gläsernen Figuren zusammen bildeten sie die *Gemeinschaft der Heiligen*.¹⁸³⁶ In ihrer Teilhabe an der *Gebetsverbrüderung* erschienen

1832 Vgl. Lippelt (1939, S. 19): „Hier im Westen aber schuf der Meister nicht eigentlich eine Schranke, sondern einen Zugang zum Heiligtum. Denn die Tür, die in dem mächtigen Giebel vor die Wand vorspringt, ist an diesem Lettner die Hauptsache. Alle Linien unten in den Arkaden und oben in dem Fries führen auf die Tür hin. So wird die Wand zur Nebensache und die Tür zur Hauptsache. Das ist wieder so ein Gedanke des neuen religiösen Empfindens: Das Heiligtum ist der Laienwelt nicht mehr verschlossen, sondern geöffnet. Das wird symbolisiert durch die Tür.“

1833 „Der Naumburger Westchor (es ist nicht zufällig dieser) als ‚Begräbnischor‘ sammelte alle Verbrüderten zur Totenfeier, die Verblichenen und die Lebenden, sichtbar (im Leben und im Abbild) wie unsichtbar (in memoria) und zwar an der Stelle des Kirchengebäudes, wo entsprechend im Ostchor noch das ‚verborgene‘ Heiligtum, die ‚Krypta‘ auftritt, in welcher nach altem christlichen Brauchtum die Totenoffizien über den Grabstätten der Gründer und Stifter, über dem Grabaltar des Märtyrers oder Titelheiligen abgehalten wurden. Wie die Krypta ehemals stets und Westchor-Westwerk im besonderen, hat der Naumburger Stifterchor als ein ‚Memorialchor‘ zu gelten. (In St. Gallen bestand eigens eine ‚ecclesia beati Petri‘, wo die Totengebete für die Verbrüderten abgehalten wurden). Eine wunderbare Lettnerwand grenzt den Westchor gegen das Mittelschiff ab, verbirgt ihn sozusagen als geheime Totenweihestätte und Verbrüderungsort.“ (Wallrath 1949, S. 5.)

1834 „Die Toten selbst steigen aus ihren Grabtumben herauf; die vom Boden hochgehenden Architekturglieder heben sie empor als dem Leben wiedergeschenkte Menschen, in ihrer ganzen Sinnenhaftigkeit als stolze, leidenschaftliche und hitzige, oder als versonnene, elegische und besinnliche Charaktere. So stellte sie die Künstlerhand dar im Stein, in Lebensgröße, in der zeitgenössischen Tracht, als Teilhaber der confraternitas, als Mitglieder der umfassenden *communio sanctorum*.“ (Ebd.)

1835 Vgl. Metz 1940, S. 165 (Zitat zu Fußnote 1759/1760).

1836 „So umstehen die ersten Stifter von Naumburg den Altar in der unmittelbaren Greifbarkeit ihres Menschseins. Mit Recht kann man sagen, daß hier der früher nur

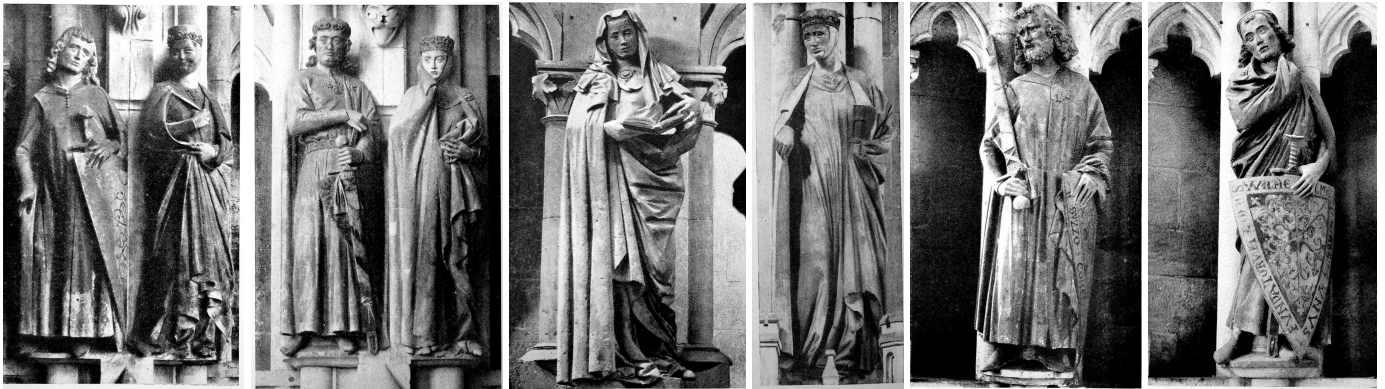


Abb. 264-269. Hermann - Reglindis / Ekkehard - Uta / Berchta / Gerbur / Sizzo v. Käfernburg / Wilhelm v. Camburg
(Aus. Wallrath 1949 (Bildheft), Abb. 1, 2, 3, 4, 8 u. 9)

die Stifterfiguren in Wallraths Deutung gleichsam als vergegenständlichte Totenbucheinträge, für die in der *Totenmesse* des Westchors gebetet werde. Ihre Vervollständigung würden alle Teilnehmer der *Gebetsverbrüderung* - die Lebenden wie die Toten - durch die Heiligen und Apostel der Glasfenster finden.¹⁸³⁷

Nicht nur die inhaltliche Bedeutung der Stifterfiguren als zu figürlichem Leben erweckte Grabmalsbilder, sondern auch die künstlerische Herleitung verweise die Figuren auf die Grabmalkulptur, für welche Wallrath die Grabfiguren in Merseburg, Braunschweig und Pegau anführte, so dass die Stifterfiguren zusammen mit den Grabmälern auch eine künstlerische Entwicklungsreihe ergäben.¹⁸³⁸ Das Bild der *Gebetsbrüderschaft*, die sich zur *Communio Sanctorum* erweitert, kontrastierte Wallrath (wie Metz) mit der Vorstellung eines irdischen Gerichts im Westchorpolygon, welches ein Zerrbild des im Apostel- und Heiligenkollegium der Glasfen-

literarisch in den Lebensbüchern und Nekrologien geformte religiöse Gedanke seine ‚bildnerische Verleiblichung‘ gefunden hat. Beschlossen wird die heilige Runde aber erst durch die Apostel, über den Häretikern triumphierend, durch heilige Frauen und durch die Verkörperungen der Tugenden, die Laster besiegend, - sie alle im Lichte des vergehenden Tages in den Westfenstern des Chorhauptes aufleuchtend. Hierhin richtet sich einmütig die Aufmerksamkeit von Ekkehart und Uta; ins Chorhaupt geht auch der Blick seines Bruders Hermann und der Dietrichs von Brehna. Berchta sammelt die Aufmerksamkeit im Vorjoch; Reglindis und Gerburg nehmen den Eintretenden in Empfang.“ (Wallrath 1949, S. 6.)

1837 Ebd. - Vgl. Metz 1940, S. 166.

1838 „Alle diese Menschen sind wahrhaft dem singenden Leben wiedergegeben in ihrer Gemeinschaftlichkeit, sie sind herausgehoben aus der Vereinsamung des Todes, emporgetragen von den Grabtumben und ins Licht der Sonne gerückt. Man muß sich jene Menschenbilder der älteren und gleichzeitigen Grabplastik in Merseburg, Braunschweig oder Pegau vor Augen halten, um den bildgeschichtlichen Hintergrund zu sehen, von dem sich die Kunst in Naumburg so unerhört frisch abhebt, gerade weil sie aus dieser Atmosphäre erwachsen ist. Die Grenzen hieratischer Strenge sind durchbrochen. Im Blicken dieser Gestalten öffnet sich eine ganze Welt.“ (Wallrath 1949, S. 10.)

ster repräsentierten Gerichts darstelle.¹⁸³⁹ Damit setzte sich Wallrath wie sein Vorbild Metz dem Widerspruch aus, dass er in der *Communio Sanctorum* Stifter und Heilige verbunden sein ließ, während er sie im *Gericht* als Richter und Gerichtete einander gegenüber stellte.¹⁸⁴⁰

5. Paulus Hinz (1951)¹⁸⁴¹

Die Waldenserthese

Die von Richard Hamann-MacLean vermisste und von Klaus Wessel eingeforderte Auseinandersetzung mit den Thesen Ernst Lippelts zum Waldensertum des Bildhauers der Stifterfiguren und der Westlettnerskulpturen lieferte 1951 ein evangelischer Pastor in Ostdeutschland, Paulus Hinz. Seine bis 1958 in sieben Auflagen erschienene Abhandlung zum *Naumburger Meister* mit dem programmatischen Titel *Ein protestantischer Mensch des 13. Jahrhunderts* verbanden eine wissenschaftliche Untersuchung der Thesen Lippelts mit Reflektionen über theologische und religionsgeschichtliche Fragen, die ihres teilweise persönlichen

1839 Wallrath 1949, 18 - Vgl. Metz 1947, S. 30 u. Kap. XIX. 1 (*Ein unheiliges Gericht im Chorpolygon*).

1840 „Das Gottesurteil galt als Frevel gegen Gott. Das Gebet der Verbrüderten muß allen Heil im Jenseits erleben. Im Gedenken an die guten Werke soll jenen die Fürbitte Gnade erwirken, die Grundlage aller Hoffnung. Der Naumburger Memorialchor erinnert mit den Abbildern der verblichenen Stifter ständig an die unerläßliche Fürbitte aller für alle, die ohne Ausnahme dereinst vor dem letzten Gottesurteil, dem echten und unabdingbaren Gericht unter dem Weltenrichter erscheinen werden. Nach der Deutung von Peter Metz ist demnach das ‚Gottesurteil‘ zwischen den Stiftern im Chorhaupt als ein Zerrbild des wahren Gerichts zu begreifen, das die Strahlen der untergehenden Sonne in der Gestalt des Allherrschers im Kreise der zwölf Apostel auf den hohen Fenstern heraufbeschwören: Sonnenuntergang - Weltniedergang. Wie an den Westfassaden der französischen Kathedralen schlägt die Bilderwelt des Naumburger Abendchores das Gerichtsthema an.“ (Wallrath 1949, S. 18.)

1841 Zu Paulus Hinz, *Der Naumburger Meister. Ein protestantischer Mensch des 13. Jahrhunderts*, Berlin 1951 (7. Auflage 1958) und zur Debatte um die Waldenserthese vgl.: Wessel 1952a, S. 44-46, 48, 51 / Wessel 1952b (Rez.), Sp. 105-109 / Goldammer 1953, S. 126 / Jursch 1953 (Rez.), S. 163f. / Patze 1953 (Rez.), S. 542, 544 / Wessel 1955, S. 312-324 / Hütt 1956, S. 513f. / Hütt u.a. 1956, S. 73 (n.21), 106 (n.28) / Mittelstädt 1956, S. 409-414 / Preller 1960, S. 275 / Jahn 1964, S. 19 / Schubert E. 1968, S. 48 / Sauerländer 1979, S. 190 (n.58) / Scirie 1981a, S. 78 (n.26) / Scirie 1981b, S. 352 (n.7) / Schulze 1995, S. 35 (n.23) / Rasche 1996, S. 375 (n.1) / Cremer 1997, S. 57 (n.217) / Ullrich 1998, S. 63 / Jung 2002, S. 102f. (n.72), 237 (n.3), 315 (n.94) / Schwarz 2002, S. 31 (n.11).

Zur *Waldenserthese* (und verwandten Fragen) vgl. außerdem Möller 1937 (Lex.), S. 35 / Gubalke 1946, S. 56 / Köhne 1949, S. 26-29 / Hamann-MacLean 1950, S. 191 / Hamann 1955, S. 417f. / Schiller 1968, II, S. 158 / Simson 1972, S. 242 (Nr.226) / Liebe 1973, S. 363, 370 / Schubert D. 1974, S. 29, 32f., 309, sowie ferner die in Kap. XVII. bei Lippelt 1938 angegebene Literatur (siehe Fußnote 1615).

Charakters halber in der Folgezeit zu gleichfalls persönlichen und emotionalen Stellungnahmen anderer Gelehrter führten und dem Verfasser den Vorwurf einbrachten, seine eigenen Vorstellungen und die Auffassungsweise einer späteren Zeit in ahistorischer Weise auf seinen Gegenstand übertragen zu haben.¹⁸⁴²

In der ersten Ausgabe seines Buches von 1951 ging Hinz bei Besprechung der Abendmahlsdarstellung und des Gekreuzigten nicht über die Begründung der Waldenserthese bei Ernst Lippelt hinaus, verband dessen Ansichten aber mit einer Auseinandersetzung zu den Thesen von Peter Metz. Metz' Ansicht vom *liturgischen Menschen* und einer umfassenden gerichtlichen Thematik des gesamten Bildprogramms von Westchor und Westlettner griff Hinz auf und deutete sie vom Standpunkt waldensischer Anschauungen in theologisch-protestantischem Sinn. Der Kern der religiösen Botschaft liege in der *spendenden Mitte* des Gekreuzigten am Westlettneringang, in welchem eine *protestantische* Botschaft gegen die Herrschaft der Priesterkirche verkündet werde. Diese Programmatik sei das Werk des *Naumburger Meisters*. Anfänglich sei auch im Naumburger Dom das Thema für die Skulpturenzyklen von Westchor und Westlettner durch den bischöflichen Auftrag festgelegt worden, doch habe der waldensisch gesinnte Bildhauer das Programm *von innen her* revolutioniert, und dabei schließlich auch die Billigung des Bischofs gefunden.¹⁸⁴³

1842 Als Reiztitel und Provokation wurde in fast allen Besprechungen der *Untertitel* des Buches von Hinz *Ein protestantischer Mensch des 13. Jahrhunderts* aufgefasst, der nicht nur eine unhistorische Auffassung des Autors verrate, sondern in ungehöriger Weise ein persönliches Bekenntnis in die wissenschaftliche Behandlung des Gegenstandes einfließen lasse. In diesem Sinne lauteten die ersten Stellungnahmen bei Klaus Wessel, Kurt Goldammer und Hanna Jursch:

„Schon der Untertitel der Abhandlung *Ein protestantischer Mensch des XIII. Jahrhunderts* zeigt, wo der Verfasser hin will. Bei ihm gehen Waldensertum und Protestantismus so eng zusammen, daß letztlich der Naumburger Meister als ein Lutheraner vor Luther erscheint, der des Reformators Erkenntnisse um Jahrhunderte vorweg genommen hat.“ (Wessel 1952a, S. 44.)

„Die zweite Arbeit, *in der russischen Besatzungszone erschienen*, ist mir leider noch nicht zu Gesichte gekommen, zeigt allerdings schon in ihrem Titel [*sc. Ein protestantischer Mensch des 13. Jahrhunderts*] ein Programm, das ihren wissenschaftlichen Wert *von vornherein als verdächtig* erscheinen läßt.“ (Goldammer 1953, S. 126; *Herv.*, G.S.)

„Auf diese Weise kommt eine Gesamtschau zustande, die den Verfasser veranlaßt, von dem Künstler als einem *protestantischen Menschen des XIII. Jahrhunderts* zu sprechen. Diese Modernisierung ist für den Historiker nicht leicht zu ertragen und erweist der These Lippelts keinen Dienst. Lippelt hat seine These sehr viel vorsichtiger formuliert, er hat dreißig Jahre lang auf gewisse Rätsel, die die Bildwerke ihm aufgaben, keine Antwort gefunden, bis sich ihm durch ein gründliches Studium der Waldensertexte Zusammenhänge erschlossen, die jeden vorurteilslosen Betrachter aufhorchen lassen müssen.“ (Jursch 1953 (Rez.), S. 163f.)

1843 „Was er [*sc. der Naumburger Meister*] aber nahe, greifbar nahe unter die Menschen



Das Abendmahl. Auf beengtem Raum ist mit wenigen Gestalten das Ganze gegeben. Mit dem Blick, den Jesus über den Tisch hinweg dem Judas reicht, fängt er den Verrat an. Mitten unter den Jüngern, und doch zutiefst einsam, schaut er geradeaus, ohne Bitterkeit, bereit zum Opfer seiner selbst.

Abb. 270

Abendmahl. (Aus: Hinz 1951, S. 111)

Ein waldensisches Abendmahl

Wie Lippelt sah Hinz im Abendmahl des Naumburger Westlettners unmittelbare Belege für eine waldensische Auffassung des Bildhauers. Der erste Eindruck des Bildes sei der einer treffsicher beobachteten Bauerngesellschaft beim Abendbrot, vorgetragen in einem wirklichkeitsnahen Erzählstil, der ohne Beispiel in der früheren Kunst sei.¹⁸⁴⁴ Der Bildhauer zeige nicht alle Jünger, sondern nur diejenigen, welche Christus als die zuerst berufenen am nächsten gestanden hätten, die Brüderpaare Petrus und Andreas sowie Johannes und Jakobus, „dazu

links vorn am Tisch Judas, den Verräter, tiefer gesetzt als die übrigen und doch in bedeutungsvoller Weise in die Szene einbezogen.“¹⁸⁴⁵ Die Darstellung Christi in ruhiger und frontaler Haltung inmitten der Jünger und deren hingebungsvollen Beschäftigung mit Essen und Trinken verfolge den Zweck, die innere Einsamkeit Christi zu zeigen. Sein in die Ferne gerichteter Blick bedeute das Wissen um sein Schicksal, das den Jüngern in diesem Moment noch verborgen bleibe.¹⁸⁴⁶ Christus und die Jünger seien bewusst als Typen gekennzeichnet, „die dem Menschenschlag zwischen Saale und Unstrut entsprochen haben mögen.“ Nicht nur die Jünger,

gestellt hat wie nichts sonst in seinem gesamten Naumburger Werk, das ist die Kreuzgruppe in der Mitte des Lettners. „Schaff mir nun auch einen Lettner vor dem Chor! Und auch ein Triumphkreuz will ich haben, wie es andernorts hoch im Chorbogen hängt!“ Mit solchen oder ähnlichen Worten mag der Auftrag des Bischofs Dietrich auf den Meister zugekommen sein. Und er nimmt ihn auf. Aber auch hier läßt ihn jenes ‚heiligste Anliegen‘ der Waldenser nicht los. Mag er zunächst auch auf Widerstand gestoßen sein, er setzt im Rahmen des ihm gewordenen Auftrages sein Anliegen durch. *Er wandelt das Ganze von innen her.*“ (Hinz 1951, 23f.; *Herr.*, G.S.)

1844 „(...) das alles ist dem wirklichen Leben entnommen und in einer solchen nächsten Menschennähe vergegenwärtigt, wie es vorher in der bildenden Kunst undenkbar und unmöglich gewesen wäre. Es ist ein wirkliches Mahl, das wir hier vor uns sehen.“ (Hinz 1951, S. 46.)

1845 Hinz 1951, S. 45.

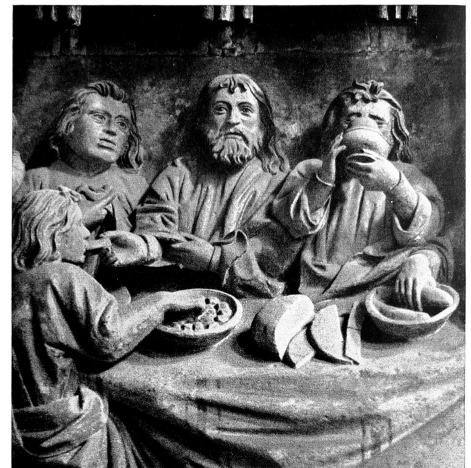
1846 Hinz 1951, S. 46. - In der Frontalität Christi sieht Hinz ferner einen Nachklang an die romanische Christusbildauffassung, doch sei die Einsamkeit Christi und das Wissen um das eigene Schicksal bildprägend und nicht dieser Nachklang an einen früheren Typus. (Ebd.)

Vgl. Lippelt (1939a, S. 22): „Dieser Jesus ist hier in seiner ganzen Schlichtheit, und dadurch in seiner ganzen Größe dargestellt. Unverstanden, den Blick in die Ferne gerichtet, sitzt er einsam mitten unter den Jüngern und sieht seinen Tod.“

sondern „auch Christus in der Mitte ist ganz als ein Mann aus dem Volke aufgefaßt,“ was der biblischen Erzählung entspreche, nach der Christus „aus dem einfachen Volke hervorging und unter ihnen lebte. Als ein Bruder unter anderen ist er hier geschaut.“ Diese Darstellung sei an die Besucher der Kirche im Langhaus gerichtet, an „die schlichten Menschen aus dem Volk,“ die sich an dieser Darstellung innewerden sollten: „Christus, der Gottessohn, ist einer der unseren geworden, unser Menschenbruder!“¹⁸⁴⁷

Diese Abendmahlsdarstellung - so Hinz - stehe im Widerspruch zur „offiziellen kirchlichen Tradition des Mittelalters“. Dargestellt sei nämlich „ein wirkliches Mahl nach dem Abendmahlsbrauch der Waldenser.“¹⁸⁴⁸

Hinz beobachtete, dass das Brot im Naumburger Relief nicht als Hostie gereicht werde und wies in diesem Zusammenhang (wie Lippelt) darauf hin, dass die Waldenser „das Abendmahl mit einem Brot feierten, das in Kuchenform gebacken und mit dem Messer in Scheiben geschnitten wurde.“ Und genau dies sei in Naumburg dargestellt, „fast in der Mitte des Bildes, also an ganz betonter Stelle, auf



Aus dem Abendmahlrelief. Die Jünger sind bäuerliche Gestalten, und Christus ist einer der Armen, der Bruder der Armen. Diese Christusauffassung entspricht dem Evangelium der „Armen von Lyon“. Das in Scheiben geschnittene Brot, die Schüssel mit den Fischen, der Beug, der als „Kreuzfeld“ umgeben, stehen auf dem Abendmahl nach waldischem Brauch. Früheres darüber in dem Textkapitel über das Abendmahl.

Abb. 271

Abendmahl (Ausschnitt)

(Aus: Hinz 1951, S. 112)

¹⁸⁴⁷ Hinz 1951, S. 46.

Vgl. Lippelt (1939a, S. 22): „Zum ersten Male im Mittelalter ist Jesus aus seinem Lebenskreise, dem Landvolke, heraus verstanden und dargestellt worden. So dachten sich eben die ‚Armen von Lyon‘, wie die Waldenser genannt wurden, den Heiland als den Armen, der nicht hatte, da er sein Haupt hinlegte.“

¹⁸⁴⁸ Hinz 1951, S. 47.

Unter Hinweis auf Ernst Lippelt behauptet Hinz ferner, das waldensische Abendmahl habe „der offiziellen kirchlichen Tradition des Mittelalters rundweg (widersprochen)“ (Ebd.) - Vgl. Lippelt 1939a, S. 21.

Diese Behauptung eines völligen Bruchs des waldensischen Abendmahlsgebrauchs mit der kirchlichen Tradition sollte u.a. - dies kann hier vorausgreifend bemerkt werden - den Widerspruch anderer Forscher (s.u.) gegen die Waldenserthese von Lippelt und Hinz provozieren. Und in der Tat widerspricht Hinz mit dieser Behauptung seiner Darstellung an anderer Stelle, wo er ausführt, dass die Waldenser im 12. und 13. Jahrhundert sich gar nicht von der kirchlichen Tradition überhaupt, sondern nur von bestimmten zeitgenössischen Gebräuchen der Amtskirche abheben wollten. Die Gebräuche der Waldenser sollten keinen demonstrativ absondernden, sondern einen - dem Verständnis der Gruppe nach - in der ursprünglichen Tradition der Kirche stehenden Charakter tragen. (In den späteren Auflagen des Buches schildert Hinz den Prozess der wechselseitigen Ablösung und Vertreibung der Gruppe um *Waldes* aus der offiziellen katholischen Kirche; vgl. Hinz 1958, S. 14-16.)

dem Tisch die Hälfte solch eines Brotes und dabei ein paar abgeschnittene Scheiben mit dem Messer daneben liegen.“¹⁸⁴⁹

Den Abendmahlsbrauch des Fischessens, auf den Hinz gleichfalls (wie Lippelt) hinwies, hätten die Waldenser dem biblischen Bericht von der Speisung der Fünftausend im Johannesevangelium entnommen. Entscheidend sei jedoch der Brauch als solcher: die Waldenser hätten Fisch beim Abendmahl gegessen, und eben diese Gewohnheit mache der Griff des rechten Jüngers nach dem Fisch in der Naumburger Szene deutlich.¹⁸⁵⁰ Schließlich gehe auch bei den Waldensern wie in der Naumburger Passionsszene ein Krug als *Laienkelch* und nicht der Kelch des Priesters beim Abendmahl von Mund zu Mund.¹⁸⁵¹

Das Menschenbild des waldensischen Bildhauers

Hinz nannte den Naumburger Meister den ersten *Künstler*, „dessen Werke eine so persönliche Note tragen, daß alle Äußerungen seiner Kunst uns zugleich als Äußerungen seines eigenen Seelenlebens anmuten.“ Die *Spannungen* der Epoche

1849 Hinz 1951, S. 47f.

1850 Hinz 1951, S. 48.

Hinz lässt es offen, ob im *Fisch*-Brauch der Waldenser gleichzeitig ein möglicher Verweis auf die frühchristliche *Ichthys*-Symbolik mit hineingespielt haben könnte:

„Ein Zweites gehörte zur Waldensischen Abendmahlsfeier, wie wir aus mannigfachen Urkunden erfahren: Im Johannes-Evangelium findet sich kein eigentlicher Abendmahlsbericht, vielmehr gilt dort die Erzählung von der wunderbaren Speisung der Fünftausend zusammen mit den Christusworten, die Johannes dazu überliefert, als das Johanneische Abendmahlskapitel. Bei jener Speisung aber wurden neben den Broten zugleich Fische gereicht. So hielten sich die Waldenser auch an diesen neu-testamentlichen Bericht und aßen Brot und Fisch, wenn sie das Abendmahl miteinander feierten. Wieweit dabei auch noch etwas von dem Symbolgehalt nachklingt, den die Christenheit der ersten Jahrhunderte mit dem Fischzeichen und dem griechischen Wort *ichthys* (Fisch) in einer Hindeutung auf Christus verband, läßt sich mit Bestimmtheit nicht mehr erweisen. Die Tatsache des Waldensischen Fischessens aber ist deutlich auch in die Naumburger Abendmahlsdarstellung aufgenommen, wo der Jünger rechts außen gerade mit der Hand nach den Fischen in der zweiten Schüssel greift.“ (Ebd.)

Vgl. dagegen Lippelt (1938, S. 235; Zitat zu Fußnote 1624), der im Unterschied zu Hinz davon ausgeht, dass im kirchlichen Brauch wie bei den Waldensern „das Fischsymbol im 12. und 13. Jahrhundert völlig unbekannt war.“ (Ebd.)

1851 Hinz 1951, S. 48

„Ferner gebrauchten die Waldenser beim Abendmahl als Trinkgerät ein krugartiges Gefäß, das nicht als Priesterkelch einem bevorzugten und herausgehobenen Priesterstande vorbehalten war, sondern unter ihnen als Brüdern reihum ging. Daß also mit diesem Krüge der „Laienkelch“ umgeht, den hier eben der bäuerliche Andreas nimmt, zeugt sonderlich von einer protestantischen, den Einsegnungsworten der Evangelien gemäßen Auffassung des Abendmahls bei dem Naumburger Meister.“ (Ebd.)



Abb. 272
Bassenheimer Reiter
(Aus: Hinz 1951, S. 67)

der Zeit, in denen der Bettler nur als Attribut des heiligen Martin erscheine. Mit schonungslosem Realismus zeige der *Naumburger Meister* das körperliche und seelische Elend des Bettlers, den hungerödemartig geschwellenen Körper und die wie erblindete jammervolle Physiognomie, worin die theologische Aussage liege, daß auch der elendeste Mensch Gegenstand der christlichen Nächstenliebe sei.¹⁸⁵⁵ In der Sympathie des Bildhauers für den Bettler des Bassenheimer Reiters sah Hinz einen frühen Verweis auf die waldensische Gesinnung des Bildhauers.¹⁸⁵⁶ Die selbstverständliche Nächstenliebe des heiligen Martin zum

seien von diesem Meister in seinem Werk verarbeitet worden.¹⁸⁵² Von der Persönlichkeit des Naumburger Meisters wisse man nichts, nicht einmal seinen Namen, weshalb man nur über sein Werk Zugang zu seiner Persönlichkeit finden könne.¹⁸⁵³

Auf Ergebnisse der älteren Kunstgeschichtsforschung zurückgreifend, die im Relief des Bassenheimer Reiters seit Hermann Schnitzlers Veröffentlichung von 1935 allgemein ein Frühwerk des späteren *Naumburger Meisters* erkannt hatte,¹⁸⁵⁴ suchte Hinz die Persönlichkeit des Bildhauers und sein Menschenbild zunächst in dieser frühen Martins-Darstellung zu fassen. Diese unterscheide sich charakteristisch von anderen Darstellungen

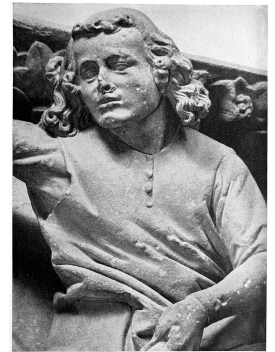


Abb. 273. Hl. Martin
(Aus: Hinz 1951, S. 69)

1852 Hinz 1951, S. 12.

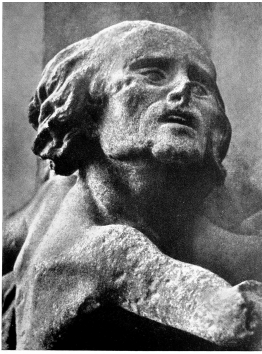
Sein Werk sei „Beweis dafür, daß er den Spannungen nicht ausgewichen ist, sondern sie ausgetragen hat.“ (Ebd.)

1853 „Namenlos, wie so viele Künstler des deutschen Mittelalters, ist auch er hinter seinem Werk zurückgetreten“ „Dieses Werk, soweit es auf der Höhe seines Schaffens in Naumburg entstand, ist nun zu seinem Namen geworden, so daß wir ihn weiter schlechthin den ‚Naumburger Meister‘ nennen dürfen.“ (Hinz 1951, S. 13.)

1854 Vgl. Schnitzler 1935 (Kap. XV. 1.); Hamann-MacLean 1935, S. 425 (zitiert in Fußnote 1520; Metternich/Schnitzler 1936; Eichler 1937, S. 128; Stange/Metternich 1937; Beenken 1939 (Kap. XVIII. (*Ethische Reflektionen zum Werk des Naumburger Bildhauers - das Beispiel des Bassenheimer Reiters*)); Schmitt 1939, S. 73; Bäumer 1941, S. 65; Jantzen 1942, S. 344 (zitiert in Fußnote 1776) Weigert 1942, S. 200; Hamann-MacLean 1949a, S. 90; Hamann-MacLean 1950, S. 189f. und Vollmer 1950 (Lex.), S. 241.

1855 Hinz 1951, S. 14.

1856 „Wenn wir (...) den Eindruck gewinnen, daß die Liebe des Meisters offenbar diesem armen Menschen [*sc. dem Bettler des ‚Bassenheimer Reiters‘*] gilt - obwohl ikonographisch der Bettler ja nur Attribut des heiligen Martin ist -, so mag vielleicht schon hier etwas von dem anklingen, was dann bei den Naumburger Bildwerken ganz konkret weiter deutlich



Das Bild des Bettlers in seinem Inneren ist. Das menschliche Dasein der „Armen von Kien“ (Hinz 1951, S. 14f.)

Abb. 274
Bettler (Aus: Hinz 1951)

Bettler habe etwas *Protestantisches* an sich. Zum ersten Mal sei hier mit Verzicht auf jegliche Heiligenrepräsentation und Wirkung nach außen eine wirkliche Beziehung des Reiters zum Bettler dargestellt.¹⁸⁵⁷

Dasselbe Menschenbild glaubte Hinz dann in den Stifterfiguren und Passionsreliefs im Naumburger Dom wieder zu erkennen. Während Peter Metz in seiner theologischen Deutung der Figuren die allgemeine Vorstellung vom *liturgischen Menschen* aufgestellt hatte,¹⁸⁵⁸ betonte Hinz die Entdeckung des *individuellen Menschen* und seines *einzelneelischen Daseins* als das Neue und Eigentümliche dieses Bildhauers. Der *Naumburger Meister* habe - so Hinz - im Mittelalter erstmalig den individuellen Menschen dargestellt.¹⁸⁵⁹ Der Stifterzyklus in seiner ausgeführten Form sei dem Gehalt und der Form nach ein Werk dieses Bildhauers.

Der Stifterzyklus als Protest gegen den Heiligenkult der Kirche

Hinz nahm an, dass zu Beginn der Arbeiten am Westchor das Ursprungskonzept eines Chors mit Gedächtnisgrabmälern für die ersten Stifter der Domkirche bestanden habe, welches dann aber - und dies sei die revolutionäre Tat des Naumburger Bildhauers gewesen - ersetzt worden sei durch einen Zyklus profaner Stifter, die hier zum ersten Mal im Chor einer Kirche aufgestellt worden seien an einem Ort, der zuvor nur Heiligen und biblischen Figuren vorbehalten gewesen sei.

wird: Der Naumburger Meister muß den Waldensern nahegestanden haben, einer evangelischen Reformationsbewegung aus der Zeit Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts.“ (Hinz 1951, S. 14f.)

1857 „Dem Armen zu helfen, diese Christenpflicht erfüllt nun auf diesem Bildwerk der heilige Martin wie etwas Selbstverständliches. Wie das hier dargestellt ist, das ist im Vergleich zu sonst bis dahin üblich gewesenenen Heiligenbildern der mittelalterlichen Kirche etwas Neues und irgendwie schon etwas Protestantisches. Nicht bloß, daß dieser Heilige keinen Heiligenschein trägt, er stellt auch sich und sein Handeln nicht als ein ‚gutes Werk‘ für andere zur Schau, wie das die Heiligenfiguren der mittelalterlichen Kirche sonst häufig tun. Er ‚nimmt keine Miene oder Haltung an, die im selber als solche bewußt wäre‘. Ganz schlicht, erfüllt von der Milde eines helfenden Mitleids ohne Worte, verrichtet er diese Tat erbarmender Liebe.“ (Hinz 1951, S. 15.)

1858 Metz 1947, S. 51 (zitiert in 1788).

1859 „So wie er [*sc. der Naumburger Meister*] hat nie zuvor in der Kunst des Mittelalters jemand den Menschen gesehen und gestaltet. Was es bis dahin in der mittelalterlichen Kunst gab, das waren Typen, ohne personenhaftes Gepräge, nicht einzelne, eigengeprägte Menschengestalten. Und so war auch der Einzelmensch selber nur Glied der Gesamtheit, ein Wesen, dessen einzelneelisches Dasein kaum in Erscheinung trat. Der Naumburger Meister aber entdeckt und bringt nun den Menschen, er bringt ihn, wie wir sahen, in dem vielfältigen Reichtum individueller Gestalten und einzelmenschlicher Charaktere von jeweils besonders geprägter Personenhaftigkeit.“ (Hinz 1951, S. 39.)

¹⁸⁶⁰ In der Verdrängung der Heiligen und im Fehlen jeglicher Verherrlichung der Stifterfiguren zeigte sich für Hinz das *Protestantische* des Bildhauers. Er sah darin (wie Lippelt) die Ablehnung des *Heiligenkultus der mittelalterlichen Kirche* durch die Waldenser, denen der Naumburger Bildhauer nahe gestanden haben müsse. Diese Ablehnung jeder Heiligenverehrung ziehe sich als roter Faden durch das gesamte Werk des Bildhauers, in dem sich „nicht die geringste Spur von Glorifizierung eines ‚Heiligen‘ finden“ lasse, „wie auch schon die Arbeit des ‚Bassenheimer Reiters‘ nicht eine solche war.“ ¹⁸⁶¹ Hinz stellte damit die radikale Gegenthese zu Metz’ kultisch-liturgischer Interpretation des Westchorprogramms auf, indem er den Stifterzyklus nicht als Ausdruck kirchlicher Liturgie, sondern als Protest gegen die kirchliche Liturgie, als Ablehnung der Gebräuche der Amtskirche auffasste. ¹⁸⁶²

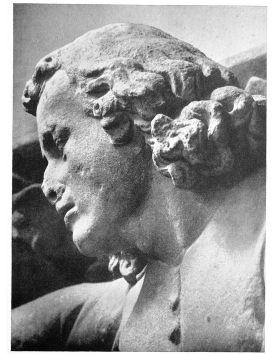


Abb. 275. Hl. Martin
(Aus: Hinz 1951, S. 71)

¹⁸⁶⁰ „Der Bischof mag zunächst daran gedacht haben, das Gedächtnis der Stifter an dieser Stätte in der gleichen Form zu pflegen, in der das bis dahin üblich gewesen war, nämlich durch die Herrichtung von Grabmälern, bildhauerisch geformten Grabplatten mit einer posthumen figürlichen Darstellung der Stifter. Etwas anderes hatte man ja sonst weder gekannt noch gewagt. In einer monumentalen, vollplastischen Figur aufgestellt zu werden, das wurde bis dahin nur ‚Heiligen‘ zugestanden. Der Naumburger Meister aber tut nun etwas überaus Kühnes, was es vorher noch nicht gegeben hatte, er gestaltet die Stifter, wiewohl sie keine ‚Heiligen‘ sind, als vollplastisch stehende Figuren und stellt sie dort auf, wo man sonst nur Kultfiguren von legitimierte[n] und kanonisierte[n] Heiligen zu sehen gewohnt war. Er gibt ihnen auch nicht den leisesten Nimbus irgendeiner Heiligkeit.“ (Hinz 1951, S. 17; siehe auch die Bildunterschrift auf Seite 73.)

Vgl. Lippelt (1939a, S. 8), der - anders als Hinz - einen Heiligenzyklus als Ursprungskonzept für den Westchor annimmt, welches dann auf Vorschlag des Bildhauers in das Konzept einer Gebetsverbrüderung (*Gemeinschaft der verewigten und der lebenden Domgemeinde*) überführt worden sei:

„Der Meister sollte den Dombau durch einen Westchor abschließen, in dem an den Wänden natürlich auch Heiligenbilder aufgestellt werden sollten. Aber unser Meister hatte von seinem waldensischen Freunden gelernt, daß uns keine Heiligen im Himmel helfen können und daß man sie nicht anzurufen habe. Wie konnte er das ‚Heilige‘ schaffen? Als daher bei der Besprechung über die Ausschmückung des neuen Chors die Frage aufgeworfen wurde, welche ‚Heiligen‘ dort aufgestellt werden sollten, ist er es gewesen, der dem Bischof den Vorschlag machte, dort die Stifter des Domes hinzustellen, um durch diese Gestalten gleichsam eine Gemeinschaft der verewigten und der lebenden Domgemeinde zu symbolisieren.“

¹⁸⁶¹ Hinz 1951, S. 17.

¹⁸⁶² In der Darstellung des Stifterzyklus sieht Hinz auch darin einen Reflex der waldensischen Auffassung, dass die Heiligkeit eines Ortes nicht in diesem selbst liege, sondern allein im Glauben der versammelten Menschen, und die Feier des Gottesdiensts nicht an den Ort einer Kirche gebunden sei:

„Die Waldenser vertraten weiter den Standpunkt, daß die Gegenwart Gottes nicht an einen von Menschen geweihten Raum gebunden sei, denn ‚Gott ist Geist, und die ihn anbeten, müssen ihn im Geist und in der Wahrheit anbeten‘. (.....). Wie weit der



Das romanisierende Gesicht Ekkehard's ist erfüllt von der Allmacht des deutschen Lebens. Das Leben in einem Raum beschrieb Ekkehard hat eine unerschütterliche Basis gefunden. Neben ihm steht er mit Statuen der Salomone

92

Abb. 276

Ekkehard (Aus: Hinz 1951, S. 92)

Dabei ging Hinz (wie Metz) formal von einer übergreifenden theologischen Idee des gesamten Skulpturenprogramms von Westlettner und Westchor aus. Diese lag für Hinz jedoch nicht in der Sakralität des Ortes, sondern in der Religiosität und Weltanschauung des Bildhauers, dem *frommen Sinn* des Naumburger Meisters begründet, dessen Waldensertum Hinz zum Ausgangspunkt seiner gesamten Interpretation des Skulpturenprogramms machte.

Wenn Metz den Stifterzyklus von der mittelalterlichen Liturgie her zu verstehen suche, dann verkenne er - so Hinz -, dass der herkömmliche liturgische Rahmen im Naumburger Westchor zum ersten Mal radikal durchbrochen worden sei. Metz lege einen *mittelalterlich-liturgischen* Maßstab zugrunde, in den die Arbeiten des

Naumburger Meisters „sich eben nicht mehr ohne Umdeutung einfügen lassen“. Als Beispiel einer Fehldeutung von Metz führte Hinz dessen Auffassung an, „ausgerechnet in Ekkehard den liturgischen Menschen“ zu sehen.¹⁸⁶³

Metz' theologische Interpretation des Stifterzyklus könne allenfalls ein Ausgangskonzept des Westchors beschreiben, welches dann aufgegeben worden sei. So nahm auch Hinz an, dass der anfängliche bischöfliche Auftrag für den Westchor einen Ort der Totenmesse vorgesehen hatte. Der Reflex eines solchen Planes zeige sich im Spendenauftrag Bischof Dietrichs von 1249 mit einer Ehrenliste der dort angeführten Stifter.¹⁸⁶⁴ Dieses Konzept habe dann in der Durchführung eine

Naumburger Meister sich selber solche Anschauungen restlos zu eigen gemacht hat, wissen wir nicht. Ihr Einfluß aber *ist* in seinem Werk unverkennbar.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

Gegenüber dieser apodiktischen Äußerung vom unverkennbaren Einfluß waldensicher Anschauungen im Stifterzyklus formuliert Hinz später: „Ihr Einfluß aber *scheint* in seinem Werk unverkennbar zu sein.“ (Hinz 1958, S. 26.; *Herv.*, G.S.)

1863 Hinz 1951, S. 20.

1864 Ebd.

„Gewiß, auch der Auftrag, den der Bischof dem Meister gab, wird zunächst stark durch liturgisch-kultische Beweggründe, und zwar vornehmlich die der Totenmesse, mitbestimmt gewesen sein. Darauf weist schon jenes Breve des Bischofs aus dem Jahre 1249 hin. Da wird zum Dank für reichliche Spenden die Aufnahme in eine Gebetsbrüderschaft zugesichert, deren Mitglieder in Buchlisten geführt wurden, damit ihrer auch fernerhin bei der Totenmesse gedacht werden könne. Diejenigen, die sich durch die Höhe ihrer Spenden ein ganz besonderes Verdienst eines ‚guten Werkes‘ erwarben, wurden auf Ehrenlisten hervorgehoben. Eine solche Ehrenliste ist mit der Aufzählung der ‚ersten Stifter‘ in jener Urkunde enthalten. Diese Ehrenliste für den liturgischen Zweck der Totenmesse zu ‚verleiblichen‘, ist somit wohl der eigentliche Inhalt des Auftrags, der dem Meister und seiner Werkschar zunächst zuteil geworden sein wird. Diesen Auftrag nimmt er auf und versinnbildlicht nun in der Tat in großartiger Weise in diesem Raum die Gemeinschaft der toten und lebenden Glieder der Gemeinde.“ (Hinz 1951, S. 20)



In der Figur des Dietmar sind die verschiedenen Momente vereinigt: Die heimliche Geißel des Verärrers, die erste Geißel des Dreckfampfa und das bereits gefüllte Urteil, das mit dem geistlichen Schatz gegeben ist.

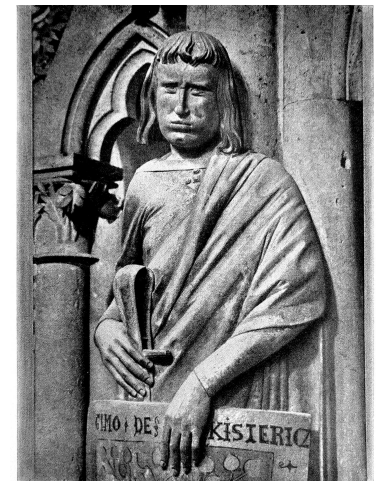
Abb. 277

Dietmar (Aus: Hinz 1951, S. 80)

grundlegende Umdeutung und Veränderung durch den Bildhauer erfahren, ablesbar an der Aufnahme der beiden durch Blutschuld beladenen Gestalten Dietmar und Timo, die in der Ehrenliste des Spendenaufrufs noch nicht verzeichnet gewesen seien.

Während Metz versucht hatte, die Aufnahme dieser beiden schuldbeladenen Gestalten in Übereinstimmung mit dem überlieferten Kult zu erweisen, sah Hinz in der Hereinnahme der Figuren des Dietmar und Timo „eine Wandlung des Auftrages von innen her.“ Der Bildhauer habe sie „ganz in die Nähe des Altars“ gestellt, was – so Hinz’ Antithese zu Metz – „allem liturgischen Gefühl und aller Kultordnung der mittelalterlichen Kirche“ widerspreche.¹⁸⁶⁵

Während Metz trotz der Aufnahme von Dietmar und Timo am Vorbildcharakter der Stifterfiguren festhalten wollte,¹⁸⁶⁶ betonte Hinz, dass die Figuren keine vorbildliche Bedeutung mehr hätten. Wenn dies im Ausgangskonzept gelegen habe, so sei es durch die Hereinnahme dieser beiden Figuren aufgehoben worden.¹⁸⁶⁷ Das Konzept einer *Totenmesse* (wie es Metz für den ausgeführten Stifterzyklus unterstellte) sei vom waldensischen Bildhauer abgelehnt worden, da „die Waldenser die mittelalterliche Fegefeuerlehre, den Ablass für Tote, die Seelenmesse verwarfen, ja, das Meßopfer überhaupt ablehnten und seine Gültigkeit verneinten.“¹⁸⁶⁸ Der Naumburger Bildhauer habe – wohl in Auseinandersetzung mit dem Bischof und am Ende mit dessen Billigung – die Figuren des Dietmar und Timo unter dem Gesichtspunkt der *Schuld an betontester Stelle* in die Reihe der Stifterfiguren aufgenommen.¹⁸⁶⁹



Timo, der Mensch des Nachseins. Unfähig halten sie lahmen Gänge des Gefühls, Schmerz und Schicksal. Der Ausbruch der Göttergötter wird durch verflucht, daß er, wie seine bei anderen Figuren, ferner an der rückwärtigen Brust zu beissen scheint.

Abb. 278. Timo

(Aus: Hinz 1951, S. 83)

¹⁸⁶⁵ Hinz 1951, S. 21.

¹⁸⁶⁶ Vgl. Metz 1947, S. 5 (siehe Zitat zu Fußnote 1794).

¹⁸⁶⁷ Hinz 1951, S. 21.

¹⁸⁶⁸ Ebd.

¹⁸⁶⁹ „So stehen denn die beiden, deren Schuld am offenkundigsten ist und die in dem ursprünglichen Auftrag gar nicht vorgesehen waren, an betontester Stelle.“ (Hinz 1951, S. 22.)



Sizzo, Verkörperung des menschlichen Gerichts. Wie ein Richter steht er verantwortungsbewusst da. Mit dem geschulterten und umwickelten Schwert, dem Zeichen des Gerichtsgewalts, führt er seine Entscheidung in dem Auftrage der Gerechtigkeit im Lichte des ewigen Lichtes.

78

Abb. 279
Sizzo
(Aus: Hinz 1951, S. 78)

Das Thema von Schuld und Gericht

Mit dem Thema der *Schuld* war für Hinz - wie in der konkurrierenden Interpretation von Metz - im Westchor das *Gerichtsthema* angeschlagen, doch in einem *gegen* die *Liturgie*, gegen die *Fegfeuerlehre* und gegen den *Ablaß für Tote* gerichteten Sinn.¹⁸⁷⁰

In Sizzo sei das Gerichtsthema der Passionsreliefs aufgenommen. Das geschulterte und umwickelte Schwert Sizzos sei „Wahrzeichen der Gerichtsgewalt“ in gleicher Weise wie beim Hauptmann der Gefangennahme Christi.¹⁸⁷¹ Und wie dort sei die weltliche Gerichtsgewalt pejorativ dargestellt. In der negativen Kennzeichnung des menschlichen Gerichts im Naumburger Chorpolygon, in welchem auch Hinz - wie Schmarsow und Metz - eine Anspielung auf den Zweikampf eines *Gottesgerichts* sah, würde sich der waldensische Standpunkt des Bildhauers

mit dem Verbot des Gottesgerichts von kirchlicher Seite decken. Entscheidend war für Hinz jedoch, dass der waldensische Bildhauer das menschliche Gericht im Chorpolygon wie am Westlettner überhaupt in Frage stellte.¹⁸⁷²

1870 Während bei Metz die Vorstellung des Gerichts im Westchor in der Liturgie der Totenmesse aufgeht (siehe Kap. XX. 1 (*Totenmesse und Gericht*)) und die Stifterfiguren *vor ihren Richtern stehen* (vgl. Metz 1947, S. 21), erinnern die Stifterfiguren nach Auffassung von Hinz in anderer Weise an das Thema des Gerichts, einerseits in Ablehnung des irdischen wie des Heiligengerichtes, andererseits durch ihre Beziehung zum Jüngsten Gericht, die durch die Verheißung der Gnade am Westlettneringang (*die spendende Mitte*) vermittelt sei (s.u.).

1871 Hinz 1951, S. 25.

1872 „Nun wissen wir weiter, daß der Zweikampf als Gottesgericht, so sehr er im Rechtsleben des frühen Mittelalters gerade zu Lebzeiten der Stifter, also zweihundert Jahre zuvor, eine Rolle spielte, doch seit dem 4. Laterankonzil von 1215 verboten war. Damit galten im 13. Jahrhundert, also zur Zeit der Entstehung der Stifterfiguren, die dabei Beteiligten als mit Blutschuld Beladene. Hinzu kam, daß die Waldenser überhaupt jedwedes Töten, auch wenn es auf Grund eines Gerichtsurteils geschah, sehr nachdrücklich als Sünde ablehnten. Diese Tatsachen geben dem Thema des Gerichtes, um das es hier geht, einen ganz dunklen Unterton. Das Recht dieses menschlichen Gerichtes ist damit in Frage gestellt. Es ist überschattet von dem düsteren Makel der Blutschuld, die somit nicht bloß den Verurteilten belastet, sondern auch über den anderen liegt.“ (Hinz 1951, S. 26.)

Indem Hinz - wie Schmarsow und Metz - die Figur des Wilhelm zunächst als *Unparteiischen* deutet, so sei er doch ebenso wie Sizzo mitverstrickt in die Schuldhaftigkeit dieses menschlichen Gerichts:

„Was immer von dem Erleben und Erleiden jenes Zeitalters an geistigen Schwingungen in diese Figur [*Wilhelm*] eingeströmt ist und sich in ihr zusammenschließt, wirkt nun mit an der Bedeutung, die ihr durch ihren Standort im Scheitel des Chorhauptes zugeordnet ist. Wilhelm steht hier neben Sizzo, dem Richter. Die Verbindung zu ihm wird nicht bloß eine räumliche sein. Der in den Mantel verhüllte, ‚ausgeschaltete‘ rechte Arm Wilhelms

„Das Thema der menschlichen Schuld, das in den Lettnerreliefs im Verrat des Judas, im Jähzorn und in der Verleugnung des Petrus, in der Blutschuld des Hohenpriesters, des Pilatus und der anderen Menschen der biblischen Geschichte durchgeführt wird,“ werde aus eigenem Erleben des Bildhauers im Chorpolygon dargestellt, wobei dieser die wirklichkeitsnahe Darstellung durch keinen *Nimbus irgendeiner Heiligkeit* beschönige oder verbräme „sondern das Thema der Schuld „ganz offen und ganz sinnfällig zum Ausdruck“ bringe.¹⁸⁷³

Die Darstellung der Gerichtsthematik im Naumburger Westchor und am Westlettner erschien in Hinz' Deutung als eine doppelte Ablehnung, einerseits der menschlichen Gerichtsbarkeit, andererseits der gerichtlichen Instanz der Heiligen, die als Mittler zum höchsten Gericht nach katholischer Vorstellung fungierten und von den Gläubigen um Vermittlung angerufen wurden.¹⁸⁷⁴ Mit der Darstellung im Westchor würden *beide* Formen der Gerichtsbarkeit durch den waldensischen Bildhauer abgelehnt. Mit der Ablehnung der Heiligenverehrung - die sich bereits aus der Aufstellung der Stifterfiguren selbst ergebe - sah Hinz auch die Vorstellung eines Heiligengerichts verworfen. Die Verwerfung der irdischen Gerichtsbarkeit aber ergebe sich aus der Darstellung des mit Blutschuld beladenen Gottesgerichts im Chorpolygon und aus weiteren Beispielen der Passionsszenen des Westlettners.¹⁸⁷⁵

Gerichtliche Gesamthematik von Westchor und Westlettner

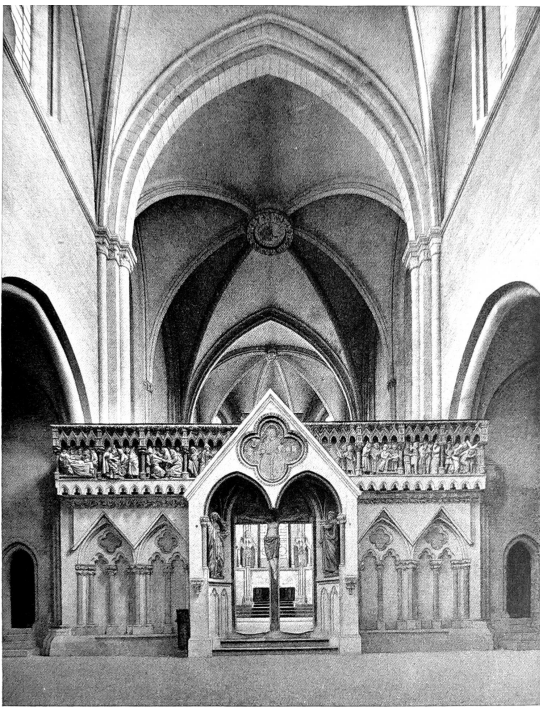
Hinz' generelle These lautete, dass die Gerichtsthematik in Naumburg nicht in kirchlichem, sondern in antikirchlichem Sinn gedeutet werden müsse. Das Bild

bezeichnet ihn, wie Metz wohl mit Recht bemerkt, als ‚Unparteischen‘. Das Thema des Gerichts also bezieht auch ihn mit ein. Das Recht dieses Gerichtes aber ist, wie bereits ausgeführt wurde, in Frage gestellt und überschattet von dem Makel der Blutschuld. Auch von dem Verhängnis schwerer Schuldverstrickung wird die Gestalt Wilhelms in Haltung und Ausdruck bestimmt sein.“ (Hinz 1951, S. 29.)

1873 Hinz 1951, S. 28.

1874 Nach Metz (1940, S. 165) beziehen sich die Stifterfiguren auf ein solches Heiligen- (und Apostel-)Gericht in den Glasfenstern: „Noch eine weitere, für den Chorschmuck grundlegende Idee scheint uns in den Fenstern, besonders in den Apostelbildern, hervorzutreten. (...). Als Sieger und Herrscher sind die Apostel auch Richter. (...). Über die Apostel hinaus erstreckt sich die Gerichtsgewalt auf alle Heiligen, denn alle herrschen mit Christus (...).“

1875 So sieht Hinz in der kritischen Darstellung des Petrus - bei der Gefangennahme Christi im Schwerthieb gegen Malchus - einen weiteren Beleg der Zurückweisung jeder Heiligenglorifizierung durch den Bildhauer, welche ein Kennzeichen seiner waldensischen Gesinnung sei (Hinz 1951, S. 54), und in der Gestalt des Pilatus, der in der Passionsszene des Westlettners wie ein deutscher Graf des 13. Jahrhunderts zu Gericht sitze, sieht Hinz wiederum eine implizite Kritik des Naumburger Meisters am Gerichtswesen seiner Zeit. (Hinz 1951, S. 54f.)



Der Lettner als Durchgang zum Chor. Statt der Triumphkreuzgruppe, die sonst hoch oben im Triumphbogen hing, steht hier das Kreuz an der Stelle eines Latenaltars

Abb. 280. Westlettner
(Aus: Hinz 1951, S. 106)

Christi im Vierpass über dem Gekreuzigten am Westlettneringang war nach Hinz - worin er mit Metz noch übereinstimmte - in eine theologische Gesamtthematik eingebunden, welche das Bildprogramm von Westlettner und Westchor umgreife. Diese Gesamtthematik lasse sich im kirchlichen Raum in einer tatsächlichen Gesamtschau erfassen. Sie sei für den Betrachter erfahrbar, wenn er sich vom Mittelgang des Langhauses aus dem Portal des Westlettners nähere. Der Betrachter sehe dann beim Blick durch die Tür in den Westchor im Hintergrund des Chorraumes die Figuren Sizzos und Wilhelms als Vertreter eines irdischen Gerichts. Im Vordergrund aber am Westlettnergiebel erscheine im Vierpass die Gestalt des Weltenrichters, welche das überirdische Gericht verkörpere und sinnfällig über dem irdischen Gericht im Hintergrund stehe: die Richterschaft Christi richte auch über das schuldhafte menschliche Gericht.¹⁸⁷⁶

Das Bild vom Weltenrichter und vom Jüngsten Gericht aber sei in Naumburg - und darin liege das revolutionär Neue, Waldensische der theologischen Auffassung dieser Darstellung - mit dem Bild des Gekreuzigten am Westlettneringang verbunden und in einen protestantischen Sinnzusammenhang gebracht.

Hinz stellte sich vor, dass der Bildhauer auch für die Gestaltung des Westlettners vom Bischof einen zunächst traditionellen Auftrag zu einem Triumphkreuz erhielt, den der Bildhauer aber gleichfalls - wie im Chorinnern - in waldensischem Geist radikal umgeformt habe. Eine Metapher der Kunstgeschichtsschreibung aufgreifend begriff Hinz die *Herabholung* des Kreuzes Christi von der Höhe des Triumphbalkens als eine Tat des waldensischen Bildhauers, welcher den Gekreuzigten mitten unter die Menschen gestellt habe. Christus am Kreuz bilde die Mitte von Westlettner und Westchor, die *spendende Mitte* des gesamten Bildprogramms.¹⁸⁷⁷

¹⁸⁷⁶ Hinz 1951, S. 58.

Zum Bild des Weltenrichters Christus gehören nach Hinz auch die Beisitzer der Apostel in den Glasfenstern - nicht jedoch die Heiligen. - Vgl. dagegen die Auffassung der Rolle der Heiligen bei Metz (1940, S. 165; zitiert in Fußnote 1874).

¹⁸⁷⁷ „Was er aber nahe, greifbar nahe unter die Menschen gestellt hat wie nichts

Von Christus als der *spendenden Mitte* erhielt nach Hinz die Figur der Gerburg im Stifterchor ihre bestimmte Bedeutung. Indem diese Figur sich zum Eingang des Westlettners und damit zu Christus am Kreuz hinwende, gebe sie ein Beispiel für alle anderen Stifterfiguren, die noch im Anblick des schuldhaften Geschehens im Chorpolygon befangen oder selbst noch in Schuld verstrickt seien, sich gleichfalls dem Kruzifix am



Der Westletztner des Naumburger Meißners. Die Mauer ist mit dem Kruzifixus in der Mitte durchstoßen, die trennenden Horizontalen sind durchschnitten, der Letztner ist zur Tür geworden

Abb. 281. Westletztner
(Aus: Hinz 1951, S. 105)

Eingang und damit der Gnade zuzuwenden. Gerburg erschien in Hinz' Deutung als Führerin der Stifterfiguren zur *spendenden Mitte*.¹⁸⁷⁸

Wenn Hinz alle Stifterfiguren von einem gemeinsamen Merkmal der Schuldbeladenheit geprägt ansah (in welcher Ausgangsüberlegung er noch mit Metz übereinstimmte), so standen die Figuren doch noch nicht vor ihrem Richter - das Gericht war in Hinz' Interpretation die letzte Instanz, welche durch den Weltenrichter und das Apostelkollegium sich erst ankündigte -, sondern sie standen in der Verheißung der Gnade des Gekreuzigten am Westletztner, der *spendenden Mitte*.

sonst in seinem gesamten Naumburger Werk, das ist die Kreuzgruppe in der Mitte des Lettners. „Schaff mir nun auch einen Lettner vor dem Chor! Und auch ein Triumphkreuz will ich haben, wie es andernorts hoch im Chorbogen hängt! Mit solchen oder ähnlichen Worten mag der Auftrag des Bischofs Dietrich auf den Meister zugekommen sein. Und er nimmt ihn auf. Aber auch hier läßt ihn jenes ‚heiligste Anliegen‘ der Waldenser nicht los. Mag er zunächst auch auf Widerstand gestoßen sein, er setzt im Rahmen des ihm gewordenen Auftrages sein Anliegen durch. Er wandelt das Ganze von innen her. Er schafft nicht ein ‚Triumph‘-Kreuz, er stellt den wirklich Gekreuzigten auf dieser Erde den Menschen vor Augen (...). Ja, mit dem Kreuz durchstößt er den Lettner, wandelt auch seinen Sinn und macht aus ihm eine Tür. (...). Hier ist *die spendende Mitte* zwischen den Reliefs am Lettner und den Stifterfiguren im Chor. Von diesem Christus-Kreuz erhält alles seinen tiefinnersten Sinnzusammenhang: die Schwere des Daseins, an der die einzelnen Gestalten der Stifter tragen, die menschliche Schuld, das Gericht, die Sühne und Begnadigung.“ (Hinz 1951, S. 32; Herv., G.S.)

1878 Hinz 1951, S. 38.

Christus am Kreuz - dies war nach Hinz der ganze Sinn der Darstellung - sei der einzige Mittler und Versöhner zwischen Gott und den Menschen.¹⁸⁷⁹

Kampf gegen die Priesterherrschaft

Durch den gekreuzigten Christus am Eingang (*die spendende Mitte*) habe der Westlettner den Charakter einer Schranke verloren. Der Blick des Kirchenbesuchers werde „unwillkürlich immer wieder auf die Mitte hin gelenkt, die zum Durchgehen und Eintreten auffordert“, so dass der ganze Westlettner wie eine Tür erscheine. Dadurch werde „der Charakter des Lettners als einer vermauernden und abschließenden Querschranke verneint und aufgehoben.“¹⁸⁸⁰

Die Umwandlung des Westlettners in ein Portal sei wiederum Ausdruck der waldensischen Gesinnung des Naumburger Bildhauers, der eine exklusive Priesterschranke in ihr Gegenteil verkehrt und *den Kampf gegen die Priesterherrschaft in der Kirche aufgenommen* habe: „Hier ist er in großartiger Weise symbolhaft Gestalt geworden. Hier ist wieder etwas von dem Geist spürbar, aus dem später Luther das Werk der Reformation vollbrachte, das man auch als einen Kampf gegen den Lettner, nämlich gegen die Priesterherrschaft in der Kirche ansehen kann.“¹⁸⁸¹

In Hinz' theologischer Deutung ersetzte die Gestalt Christi am Westlettner Eingang das Messopfer des Priesters, indem der Bildhauer „ein Bild des Gekreuzigten (schafft), das er nicht in entrückter Ferne aufstellt, sondern den Menschen ganz nahe bringt.“ Der Gekreuzigte des Naumburger Westlettners stehe dort, „wo sonst ein Laienaltar für das Meßopfer zu stehen pflegte.“ Der Gekreuzigte selbst habe das Messopfer des Priesters ersetzt. Das Lettnerkreuz an der Stelle des Laienaltars verkünde den Gläubigen: „das Opfer, das Christus am Kreuz gebracht hat, ist (...) für alle, die es im Glauben erfassen“.¹⁸⁸²

1879 „Sie stehen da, jeder für sich mit seiner Schuld und seinem Schicksal, letztlich ein jeder einsam, ungesichert, in eigener Verantwortung. Da tritt kein anderer für sie ein, weder in dem Schicksal, das jeder selber zu tragen hat, noch in der Schuldverstrickung, über der ein doppeltes Gericht sich ankündigt, da tritt kein anderer für sie ein, da ist kein Mittler, als allein der Eine, der am Kreuz die spendende Mitte des Ganzen ist.“ (Hinz 1951, S. 39.)

1880 Hinz 1951, S. 42.

Gleichzeitig beschreibt Hinz das Portal am Westlettner als „einer *offenen Kapelle ähnlich*, mit zwei Kreuzgewölben und dementsprechend mit zwei Spitzbögen zum Kirchenschiff hin weit geöffnet. Dieser kraftvoll in die Wandkomposition hineingeschobene Mittelbau ordnet sich nicht in die Höhe und Fläche der Lettnerwand ein, er läßt sie hinter sich, er überragt sie.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

1881 Ebd.

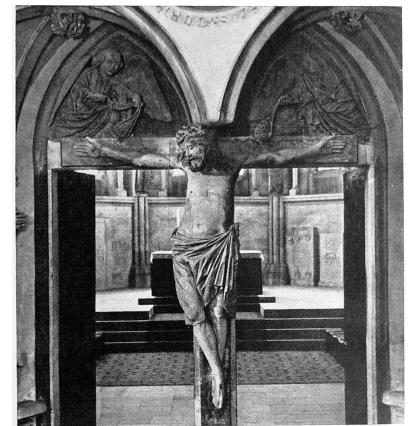
1882 Hinz 1951, S. 59.

Das Opfer Christi werde so gleichsam gegen das Opfer des Priesters gewendet: „Keines

Im Sinne einer Theologie, die in Christus am Kreuz den einzigen Vermittler zwischen Gott und den Menschen sieht, interpretierte Hinz auch die Marienfigur am Westlettnereingang. Er verstand sie vor dem Hintergrund einer Zeit, in welcher „brünstige Marienverehrung üppig emporwuchs.“ Gerade damals sei das *Ave Maria* als allgemeines Kirchengebet eingeführt und der Mariendienst aufs Höchste gefeiert worden, „nachdem Theologien wie Bernhard von Clairvaux trotz aller Christusmystik geradezu gelehrt hatten, nicht zu Christus, sondern zu Maria zu beten“. Diese Auffassung sei von den Waldensern aufs Entschiedenste abgelehnt worden. In der Marienfigur, die von sich weg auf Christus hindeute, würde der Bildhauer dieser Ablehnung Ausdruck verleihen.¹⁸⁸³

Einen letzten ikonographischen Hinweis auf das Waldensertum des Naumburger Meisters erkannte Hinz (wie Lippelt) im dreiarmigen Kreuz des Westlettnereingangs, welches der Bildhauer jedoch nicht offen zeige. Hierin liege ein „heimliches Bekenntnis zu waldensischem Brauch“. ¹⁸⁸⁴ Diese von der Kirche verworfene Kreuzesform erkenne man erst, wenn man unter dem Gewölbe der Giebelvorhalle stehe.¹⁸⁸⁵

Wie andere Forscher beobachtete auch Hinz, dass die Balken des Naumburger Westlettnerkreuzes zugleich die Balken der Tür in der Mitte des Lettners darstellen, durch die der Kirchenbesucher den Chor betritt, wenn er unter den ausgestreckten Armen des Gekreuzigten hindurch geht. „Der Gekreuzigte ist zur Tür geworden! Mit ihm ist die Mitte des Lettners durchstoßen, und der Lettner selber ist nun nicht mehr eine verbarrikadierende Mauer zwischen Chor und Kirchenschiff.“¹⁸⁸⁶



Christus die Tür
Mit dem Kreuz, das hier an der Stelle eines Heiligtums steht, kommt das Westlettnereingang des Naumburger Meisters als Verankerung der Vollständigkeit des Christusopfers zum Ausdruck. Von dieser (preludierenden) Mitte her erhält das Gesamtwerk seinen tiefinnersten Sinnzusammenhang.

Abb. 282. ‚Christus die Tür‘
[Kreuz retuschiert]
(Aus: Hinz 1951, S. 134)

Opferaltars bedarf es mehr und keiner Wiederholung jenes Opfers durch Menschen.“ (Ebd.)

1883 Hinz 1951, S. 60f.

1884 Hinz 1951, S. 63.

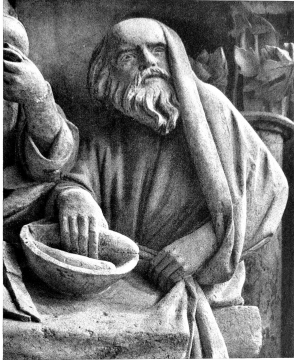
Vgl. Lippelt (1938, S. 246): „Besonders wird diese heimliche ‘Ketzerie’ noch dadurch erhärtet, daß der Bildhauer die Dreiarmigkeit seines Kreuzes zu verstecken sucht, indem er eine Gewölberippe über das Kreuz weg bis hinter den Kopf des Gekreuzigten herabzieht, so daß es für den harmlosen Beschauer so aussehen könnte, als ob’ der obere Arm des Kreuzes hinter der Rippe verborgen sei. In Wirklichkeit aber fehlt er!“ - Siehe auch Kap. XVII. (*Das Ketzerkreuz des Naumburger Westlettners*).

1885 Hinz 1951, S. 63 - „Vom Kirchenschiff aus gesehen wirkt es so, als ob es ein vierarmiges Kreuz wäre, dessen oberer Arm nur verdeckt erscheint.“ (Ebd.)

1886 Hinz 1958, S. 64.

Ein Selbstbildnis des Naumburger Meisters

Die Skulptur von Westchor und Westlettner erschien in Hinz' Darstellung als große Konfession eines *Naumburger Meisters*, welcher den bischöflichen Auftrag in waldensischem Geist umgeformt habe.¹⁸⁸⁷ Dieser Bildhauer habe



Der Jakobus aus der Theonischelene ist vermutlich ein Selbstbildnis des Naumburger Meisters aus dessen letztem Leben. Als er in Wittenburg verstarb, war er noch lebend, aber noch jünger, nicht nur aus dem Gesicht, sondern auch aus dem Mantel.

Abb. 283. Jakobus des Abendmahls
(Aus: Hinz 1951, S. 113)

vielleicht - wie die kunsthistorische Forschung verschiedentlich vermutet habe - in Jakobus, dem rechten Jünger des Abendmahls, auch ein Selbstbildnis hinterlassen. Es wäre dann - so Hinz - „ein Selbstbekenntnis des Mannes aus einer Zeit, in der die Arbeit im Westchor im wesentlichen bereits beendet gewesen sein wird“.¹⁸⁸⁸ „Und so wäre es denn in der Tat denkbar, daß hier in dieser Gestalt des Jakobus, der neben den anderen Jüngern wesentlich älter und gereifter erscheint, der inzwischen alternde Meister sich selbst dargestellt haben mag. Er hat sein Haupt mit dem Manteltuch halb bedeckt. Das ist sehr auffallend und erinnert stark an die Art, in der Steinmetze bisweilen sich selber mit einem gegen den

Steinstaub schützenden Tuch auf dem Kopf an einer Konsole oder sonst an einer ähnlichen Stelle darzustellen pflegten.“ „Auf jeden Fall ist dieses charaktervolle Gesicht des Naumburger Jakobus mit der hohen Stirn, den sprechenden Augen und dem beredten Mund besonders bedeutsam.“¹⁸⁸⁹ „Sollte es sich bei ihm also“, schloss Hinz, „um ein Selbstbildnis des Naumburger Meisters handeln, so wäre das zugleich ein nachdrückliches und ganz persönliches Bekenntnis zu dem Evangelium der ‚Armen von Lyon‘. Gerade dieser Jakobus ist ja der, der nach den Fischen des waldensischen Abendmahls greift. Er tut es, indem er mit einem dankbaren Blick gen Himmel schaut. So blickten die Waldenser, im Gegensatz zu der sonstigen kirchlichen Sitte, beim Tischgebet auf. Das Tuch, das den Jakobus zur Hälfte verdeckt, ist dann für die Persönlichkeit wie für das Glaubensbekenntnis des Naumburger Meisters Verhüllung und Enthüllung zugleich.“¹⁸⁹⁰

1887 Hinz 1951, S. 21.

Der Naumburger Bildhauer habe versucht, „soweit das im Rahmen der ihm in Naumburg gestellten Aufgabe nur irgend möglich war“, seiner eigenen, „inneren Verpflichtung nachzukommen.“ (Ebd.)

1888 Hinz 1951, S. 48. - Dafür spreche „schon die bautechnische Erwägung, daß sonst, wenn der Lettner zuerst errichtet worden wäre, das Hineinschaffen der Steine in den Chor zu schwierig, wenn nicht gar unmöglich gewesen sein müßte.“ -

1889 Hinz 1951, S. 49.

„Man wird hierbei zum Vergleich etwa an den bärtigen alten Steinmetz-Werkmeister mit dem schützenden Tuch über dem Schädel denken, den wir aus etwas früherer Zeit an einem Kapitell im Chorumgang des Magdeburger Domes finden.“ (Ebd.)

1890 Ebd.