

Meisterwerke der deutschen Bildnerei des Mittelalters

August
Schmarsow



Fine Arts Library
given through the
generosity of

Mrs. Kuno Francke

DIE
BILDWERKE
DES
NAUMBURGER DOMES



VON
AUGUST SCHMARSOW

MAGDEBURG
VERLAG VON E. v. FLOTTWELL
1892

FA 2325. 93, 5 F (Text)



FAS/FA

orig. of Mrs. Kunze's ke

Naumburg an der Saale besitzt in seinem Dom eine Reihe von Bildwerken des Mittelalters, deren hoher, fast einziger Wert immer lebhaftere Anerkennung findet, je freier sich Kunstfreunde und Kunstforscher auch den Leistungen jener Zeit zuwenden, der noch kein günstiges Vorurteil klassischer Bildung entgegenkam. Ein Italiener freilich hatte schon am Anfang unseres Jahrhunderts den offenen Blick für ihre Schönheit: Joh. Dom. Fiorillo in Göttingen pries sie 1815 als „Meisterstücke, an denen man sich nicht satt sehen kann.“ Aber deutsche Archäologen fanden auch Büschings bescheideneres Lob¹⁾ zu laut, und erst jetzt am Ende des Jahrhunderts steigt es zu dem Anspruch: „diese herrlichsten Werke, welche die sächsische Bildhauerschule hervorgebracht, seien zugleich wol die ausgezeichnetsten Schöpfungen der bildenden Kunst des Mittelalters überhaupt.“

Hier sollen sie für sich selber reden, auch zu allen Denen, die nicht gerade in der Lage sind, sie an Ort und Stelle aufzusuchen. Und für Diese besonders wird ein begleitendes Wort willkommen sein.



Der Naumburger Dom gehört zu jenen Bauwerken, in denen sich der Uebergang vom romanischen zum gotischen Stile gleichsam in natürlicher Entwicklung darstellt. Er ist eins der grossartigsten Beispiele dieser Art in Deutschland. Der einheitliche Charakter des Ganzen erweckt immer wieder die Ueberzeugung, der Bau müsse von vornherein „nach einem wolgeordneten Plane wie in einem Gusse ausgeführt sein“, und überwiegt so sehr, dass die scharfsichtigen Versuche, aus seinem jetzigen Zustande noch die Geschichte seiner allmählichen Entstehung herauszulesen, auf hartnäckigen Widerspruch stiessen. Genaue

¹⁾ Büsching, J. G. G. *Reise durch einige Münster und Kirchen des nördlichen Deutschlands im Spätjahr 1817.* Leipzig 1819.

Kenner des Gebäudes und seiner urkundlichen Ueberlieferung konnten bei diesen Glauben an sozusagen organisches Wachstum verharren, weil die Nachrichten aus den Quellen entweder zu spärlich flossen, oder doch einem derartigen Gesamteindruck gegenüber nicht vollauf zu Worte kamen.¹⁾

So wenig bei unserer Betrachtung des bildnerischen Schmuckes aus der Glanzzeit des Domes die Aufhellung seiner Baugeschichte zur Aufgabe gehört, so bringt doch ein flüchtiger Rückblick uns am ehesten auch zu den Bildwerken auf den richtigen Standpunkt; und eröffnet den lebendigen Zusammenhang mit dem Anschauungskreis, in dem sie entstanden. Jemehr wir dabei zeitlich ihnen selbst nahe rücken, desto bestimmter muss allerdings unsere eigene Ansicht über den Fortgang des Dombaues und das Verhältnis seiner Teile hervortreten.

Vorgeschichte des Domes

Kaiser Konrads II. Wunsch und Wille, das in Zeit so vielfach gefährdete Bistum gegen den Andrang der slavischen Völkerschaften gesichert zu sehen und in diesen Gauen einen geistlichen Mittelpunkt deutscher Gesittung zu erhalten, hatte im Jahre 1028 Papst Johann XX. veranlasst, die Verlegung des Bischofstules von Zeit nach Naumburg zu genehmigen. Hier boten die beiden kinderlosen Söhne Markgraf Ekkehard I. von Meissen Hermann und Ekkehard II., die Konrad zur Kaiserkrönung nach Rom begleitet hatten, an dem neu befestigten Orte, wo zehn Jahre früher eine Propstei errichtet war, inmitten ihrer reichen Besitzungen dem Stift eine gedeihliche Zukunft. Unter Erzbischof Hunfried von Magdeburg wurde die Uebersiedelung vollzogen, und Bischof Hildeward von Zeit ist als erster Bischof von Naumburg anzusehen, obgleich er schon 1030 starb.²⁾

Unter seinem Nachfolger Kadaloh erwuchs in unmittelbarer Nähe eines älteren Kirchleins der Neubau einer Bischofskirche, deren Weihe zwischen 1040 und 1050, im Beisein auch des nächsten gewiss nicht erreuten Nachbars, Bischofs Hunold von Merseburg, geschah, der am 29. Juni 1042 seinen eigenen Dom in neuer Gestalt mit stattlichen Türmen geweiht hat. Bei den gründlichen erst neuerdings beendigten Herstellungsarbeiten des jetzigen Domes ist man auf Fundamente dieses ersten Baues gestossen.³⁾ Darnach hätte die flachgedeckte Basilika fünfundzwanzig Meter Länge, vierzehn Meter Breite im Lichten gehabt, Kreuzarme im Osten mit Türmen und halbrunder Apsis, während im Westen, wo die Fundamente ohne Spur von Abzweigungen grade abschliessen, weder für eine Turmvorlage noch für einen zweiten Chor bestimmter Anhalt, vorhanden ist. Aus dem gegenwärtigen Bestande darf aber keineswegs ohne Weiteres auf eine ursprünglich doppelchörige Basilika zurückgeschlossen werden; denn zwischen dem alten, gegen die Mitte des elften Jahrhunderts geweihten Bau und der Entstehung des jetzigen Westchores liegt eine Geschichte, die ganz anders gedeutet werden kann, denn als Festhalten an einem überkommenen Grundplan.

¹⁾ Der Dom zu Naumburg, beschrieben und nach Anleitung urkundlicher Quellen archäologisch erläutert von C. P. Lepsius . . . herausgegeben von L. Puttrich, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen Leipzig 1841.

²⁾ Necrol. Fuld, bei Böhmer Fontes 3, 159. Ausführlich über die Verlegung Bretslau, Jahrb. Konrads II., 1. 260.

³⁾ Programm des Domgymnasiums zu Naumburg 1877. Schulnachrichten.

Der älteste Teil des jetzt bestehenden Domes, das Mittelstück der Krypta unter dem Ostchor, kann der Durchbildung seiner Bauglieder gemäss erst ein volles Jahrhundert später als jene erste Gründung entstanden sein.¹⁾ Die zweimal drei reichgeschmückten Säulen, deren Kapitelle unter flach gehaltenem Blattwerk noch die altertümlich strenge Form des Würfelknaufs bewahren, tragen doch in den Eckblattbasen und der sonstigen Bearbeitung unzweifelhafte Kennzeichen der fortgeschrittenen Kunstweise im zweiten Viertel des zwölften Jahrhunderts. Dieser Unterbau liegt zwischen den beiden Osttürmen, die das Altarhaus einschlossen, und im Verein mit der gleichmässigen Stärke der Umfassungsmauern des Langhauses, die durch Lisenen gegliedert waren, auf eine flachgedeckte Basilika auch dieser zweiten Bauperiode hinweisen.

Schon die beiden Erweiterungen jenes ältesten Teiles der Krypta führen uns mitten hinein in die höchste Entwicklung des romanischen Stiles. Die halbrunde Apsis, die sich gegen Osten an den Mittelbau anschliesst, und die rechteckige Vorhalle dieser Unterkirche, die sich westlich unter der Vierung der Basilika vorstreckt, finden ihresgleichen nur in Werken des dreizehnten Jahrhunderts. Darüber erhob sich dann der zugehörige, wenigstens im Innern ebenso halbrund geschlossene Ostchor (über dessen Kopfbende hinaus in den ersten Jahrzehnten des XIV. Jahrhunderts der gotische Polygonschluss — merkwürdiger Weise ein halbes Zwölfeck — angefügt ward) und gegen das Langhaus zu der spätromanische Lettner mit seiner Emporbühne, deren drei von Zwergsäulenbündeln getragene Rundbogenwölbungen in der Mitte den Altar des heiligen Kreuzes und zu dessen Seiten die beiden Eingänge zum Chorraum überschatten. Dieser kühnlich auf freistehenden Stützen, ohne jegliche Widerlager vorgewölbte Lettnerbau wurde erst errichtet, nachdem alle übrigen Teile bis zum Westende des Schiffes fertig waren; denn die senkrechte Fuge am Hauptpfeiler bezeugt, dass dieser einmal frei gestanden hat.

Beim Bau der drei Doppeljoche ist überall der Spitzbogen, obwohl im Anschluss an das Bestehende in schwerfälliger und gedrückter Form, verwendet. Die Kunst des romanisch geschulten Steinmetzen dagegen stellt in allen Einzelheiten die sauberste Gleichmässigkeit zur Schau. Die gewissenhafte Wiederholung des nämlichen Prachtstückes in allen zugehörigen Teilen eines Abschnittes, die mustergiltige, wenn auch etwas zahme Formvollendung der ganzen Ornamentik zeugen von der letzten Reife dieses Stiles. In den Seitenschiffen sind eng gepaarte, im Obergaden weiter gestellte Rundbogenfenster angebracht, und schon das Höhenverhältnis der Schiffe, die auffallende Niedrigkeit der Absciten weisen auf Beibehaltung alter Abmessungen hin.

Die beiden, den westlichen Abschluss des Langhauses bildenden Türme stehen mit ihrem quadratischen Grundbau auffallend weit seitwärts, so dass sie mehr als zur Hälfte ihres Umfanges, bis zur Fluchtlinie der östlichen Kreuzarme hervorragend, wie ein westliches Querhaus zu bilden selbten. Zwischen ihnen bleibt ein Raum, der über die Breite des Mittelschiffes hinausgreifend nur als Vorhalle gedacht sein kann, so dass wir an dieser Stelle, wie bei den sächsischen Kirchen sonst, in einem Vorbau, über dessen Flanken sich die beiden Türme erheben sollten, auch den Haupteingang des Ganzen zu suchen hätten.

Nur die Annahme einer solchen hier beabsichtigten Eingangshalle erklärt das Vorhandensein der beiden rechteckigen Zwischenräume, die sich zwischen dem jetzigen Westchor und den beiden Türmen befinden,²⁾ es sei denn das Vorbild dieses Neubaus schon

¹⁾ Otte, *Gesch. der romanischen Baukunst in Deutschland*, S. 572 ff. vgl. Kugler, *Schnasse* u. s. w.

²⁾ Vgl. Otte a. a. O.

in einem doppelhörigen Dome südlich von Thüringen zu erkennen. Der jetzige Westchor hat dann in frühgotischem Systeme ungefähr die Breite des Mittelschiffs erhalten ¹⁾ und steht mit den Türmen nicht in dem Zusammenhang, den man bei gleichzeitiger Ausführung dieser Bauteile in dem massiveren Aufbau des spätromanischen Stiles voraussetzen müsste. Ein Westchor hat also vorher entweder überhaupt nie bestanden, oder man war über seine ehemalige Stelle in der alten Basilika des XI. Jahrhunderts nun hinausgerückt und hatte ihn aufgegeben, sei es zu Gunsten des allgemein in sächsischen Gegenden herrschenden Schemas mit getürmtem Fronthaus, sei es zu Gunsten der Nachahmung eines ganz bestimmten doppelhörigen Bauwerks ausserhalb dieses Umkreises. Jedenfalls bedeutet der Beschluss, einen Westchor vor dem Hauptschiff zu errichten, einen entscheidenden Schritt in der Baugeschichte des Domes.

Erst der Verzicht auf Eingangshalle und Hauptportal zwischen den westlichen Türmen erheischte den Ersatz an anderer Stelle; er wurde in dem jetzigen Haupteingang am südlichen Kreuzarm geschaffen, allen Anzeichen nach mit dem Kreuzgang zusammen, an dessen Südostecke die Vorhalle anschliesst. Nun aber steht fest, dass gerade hier in der südöstlichen Ecke des Kreuzflügels, also drinnen im Dome unmittelbar neben dem Portal, der Bischof Engelhard (1207—1242) einen Altar der Eilftausend Jungfrauen errichtet hatte; denn hier fand sich, als man 1687 die jetzt noch durch Eisengitter eingefriedigte Grabstelle anlegte, beim Abbruch des Altars unter der Steinplatte ein grünes Töpfchen mit verschiedenen Reliquien zuoberst mit einem Wachssiegel des Bischofs Engelhard geschlossen.²⁾

Wir kämen mit Hilfe urkundlicher Beläge aus den Jahren 1213 und 1223 zu dem Ergebnis, die wesentliche Umgestaltung des Hauptbaues aus einer flachgedeckten in eine durchgehends gewölbte Basilika als Lebenswerk des Bischofs Engelhard anzusehen, dessen lange Regierungszeit hindurch, auch sonst für das Naumburger Stift eine Periode mächtigen Aufschwungs bedeutet. Seinem Baueifer und seiner günstigen Finanzlage wäre es zuzuschreiben, dass seinem Nachfolger Dietrich II. nur der Wunsch übrig blieb, das Ganze zum Abschluss zu bringen, „consummationem totius operis imponere“, wie er selbst in einem Erlass von 1249 sich ausdrückt, — d. h. das Ganze doch wol in dem Sinne eines Gesamtplanes abzuschliessen, den Bischof Engelhard bereits festgestellt hatte, so dass ihn der Nachfolger als bekannt voraussetzt.

Im Frühjahr 1218 vom Kreuzzuge ins heilige Land zurückgekehrt, erscheint Bischof Engelhard in mannichfalter Beziehung zu Kaiser Friedrich II., an dessen Hofflager er bis nach Capua und Ferentinum vordringt, sowie zu dessen Sohn und Stellvertreter in Deutschland, König Heinrich. Von diesem wirkt er sich zu Gelahusen unterm 9. Juni 1231 die verschärfte Bestimmung aus, es solle ihn Niemand mehr Bischof von Zeit nennen dürfen, und wer dies ferner zu Verkleinerung oder Verletzung des Naumburgers wage, solle mit hundert Mark Goldes dafür büssen. Das ist gewiss nur ein Ausdruck seines Stolzes auf den eigenen Bischofssitz, dessen Dom er in eifriger Tätigkeit zu einem der glänzendsten zu erheben getrachtet. Nicht lange hernach, im Jahre 1237 finden wir Bischof Engelhard bei der Einweihung des Domes zu Bamberg, und damit eine Verbindung bestätigt, die man schon lange aus der Aehnlichkeit dieser imposanten Kathedrale mit der Naumburger vermutet hat.

¹⁾ Er ist nur um 1 Meter breiter als das Schiff, hat 11 M. lichter Weite.

²⁾ v. Quast, *Kunstblatt* 1855. S. 203. Erst Dietrich II bekam von den dankbaren Portensern den ganzen Leichnam einer der 11,000 Jungfrauen für den Dom geschenkt. Vgl. C. P. Lepsius, *Gesch. d. Bischöfe des Hochstifts Naumburg I.* (1846) S. 93.

Die Ausgestaltung des Bamberger Domes, dessen östliche Teile vom Georgenchor bis zum westlichen Querhaus hin in der Weihe vom 6. Mai 1237 ihren vorläufigen Abschluss fanden, während die Vollendung des Westchores um 1274 gesetzt wird, geht also der gleichartigen Umgestaltung des Naumburger Domes parallel. Wir dürften uns deshalb nicht wundern, wenn „die Naumburger Hütte sich im Architektonischen durchaus und fortdauernd, vom Grundriss und dem System des Schiffes bis herab zu den Türmen von Bamberg abhängig zeigte.“¹⁾ Die auffallendsten Stücke dieser Ähnlichkeit, die luftigen Türme im Westen, die von Bamberg wieder weiter nach Laon zurückweisen, können freilich unter Bischof Engelhard noch nicht in Betracht kommen, desto entschiedener aber spricht die Ausstattung des Ostchores und der in unmittelbarer Nähe befindliche Haupteingang. Die doppelchörige Anlage zu Bamberg mit dem Querhaus im Westen, deren Entwurf den befreundeten Kirchenfürsten gewiss bei der Weihe gezeigt ward, darf als bestimmend für Engelhards Plan betrachtet werden, wenn in Naumburg auch das Querhaus im Osten vorhanden war und demgemäß kleine Abweichungen vom Bamberger Vorbild sich von selbst ergaben. Wie in Bamberg der Westchor zwischen den Türmen gebaut ward, so dürfen wir uns, in den Formen und Abmessungen des romanischen Uebergangs, auch den Plan Bischof Engelhards für Naumburg vorstellen, und so erst gewinnen die Worte seines Nachfolgers: „*consummationem totius operis imponere*“ ihren historischen Sinn.

Nahel schon diesem Ziele, gab Bischof Engelhard die Hoffnung auf, den Abschluss des ganzen Baues selbst hinauszuführen, in dessen Westapsis er vielleicht seine eigene Ruhestätte zu bereiten dachte. Er gieng noch persönlich nach Rom, um bei Papst Innocenz die Enthebung von seinem Hirtenamt zu erlangen, das seinen Jahren zu schwer ward. Er brachte die Gewährung seiner Bitte heim, starb aber kurz nach seiner Rückkehr, und ist am 4. April 1242 begraben.

Noch ehe der Stul von Naumburg wieder vollgültig besetzt war, fand am Peter-Pauls Tage 1242 die feierliche Einsegnung der Kirche statt, die Engelhard wahrscheinlich als Abschluss seiner Amtstätigkeit vorbereitet hatte, und zwar geschah es jetzt nach seinem Tode durch den Weihbischof, gewiss auch, um die Einführung des neuen Kirchenfürsten in seine Kathedrale zu ermöglichen. Wie die Ueberlieferung den Chronisten nacherzählt,²⁾ fand diese Weihe am 29. Juni 1242 im Beisein des Erzbischofs von Magdeburg, der Bischöfe von Merseburg, Brandenburg, Havelberg und Meissen und zweier Herzöge (?) von Sachsen statt. „Der Weihbischof kam mit der Klerisei und dem ganzen Volke vor die grosse Kirchthür, fiel auf die Knie und betete vor der verschlossenen Thüre“ . . . das ist offenbar das reichgeschmückte Hauptportal am südlichen Kreuzarm, das somit unter Engelhard entstanden war.

Das Hauptportal

Bestimmter als irgend ein anderer Teil bekundet es die Wendung zum gotischen Stile, die abweichend von Bamberg, in dieser Gegend stattfand, und sein Stilcharakter ist für uns ein wichtiger Beweis, wie weit diese Wandlung des Geschmackes bis dahin gediehen war.

Die Verhältnisse sind durchaus die stämmigen, etwas gedrückten des Kreuzganges; eine Steigerung wird nur durch Vervielfältigung der Glieder versucht, aber jeder überflüssige

¹⁾ G. Dehio, *Jahrbuch d. k. preuss. Kunstmuseen*, 1890. S. 199. Vgl. auch Memminger, im *Progr. d. Domschule*, 1877.

²⁾ v. Quast, im *Kunstblatt* 1855, S. 203.

Schmuck vermieden. Ziemlich stark vertieft gliedern sich die schrägen Wandungen durch fünf Säulen und ebensoviel Ecken in zehnfacher Abstufung von beiden Seiten gegen die Türe zu, deren Mafse sich kaum zu grossartigerer Oeffnung erweitern. Die Säulen sind durchaus schlicht, wie die entsprechenden Archivolten darüber, und dem Wechsel von Licht und Schatten, durch tiefe Unterhölung verstärkt, bleibt fast die ganze Wirkung überlassen. Zierliches Blattwerk, sorgsam abgezirkelt und gleichförmig wiederholt, schmückt die Kapitelle der Säulen und Pfeiler. Nur die Reihe zur Linken hat ausser dem vegetabilischen Gerank wenigstens eine Auszeichnung der Säulen, indem ein Vogel auf dem Ringe stehend, den er auch mit dem Schnabel berührt, seine Schwingen aufwärts entfaltet. Gleichmassig wiederkehrend, ist das Tier schematisch gestaltet und sein Flügelpaar in altertümlicher Strenge nach Art der Metallornamentik durchgeführt. Darin stimmt es völlig mit dem Relief im Tympanon überein, dessen Spitzbogenrahmung durch den Bruch im Scheitel kaum noch über die altgewohnte Halbkreisform hinausgeht. (Tafel XIX.) Darin steht der segnende Christus, ein Diptychon in der Linken vor sich haltend, in mandelförmiger Glorie, und zwei laufende Engel fassen ihren Rand um ihn emporzutragen. Die Darstellung überrascht durch ihren Archaismus, genau so wie das ganz verwandte Beispiel am Dom zu Lubeck, ohne Zweifel, weil der Steinmetz sich gewissenhaft einer älteren Vorlage anschloss, die ursprünglich in Metallblech, also von Goldschmiedshand gearbeitet war. Die Gestalt des Erlösers, gerade nach vorn gewendet, ist in geschlossenem Umriss zusammengehalten, dass sich die Gliedmaßen kaum gesondert ausrunden, und die fliessende Gewandung bleibt klassisch einfach, aber völlig öde. Die Engel dagegen, in Profilstellung, werfen die Beine in übertriebener Heftigkeit, aber ebenso starrer Symmetrie, spannen ihr doppeltes Flügelpaar, dem Gesetz ornamentaler Flächenfüllung gemäss plattgedrückt, zur Hälfte aufwärts über ihre Köpfe, während von den Knien her zackige Gewandzipfel entsprechend ausflattern. Das perruckenartige Haar und die Wiedergabe augeninteter Besatzstreifen auf den Flügeln vollenden den Goldschmiedscharakter dieser hieratischen Kopie, bei der von bildhauerischem Gefühl auch nicht die geringste Spur hervorbricht. Allerdings wird die ursprüngliche Bemalung hier, wie an den architektonischen Formen zur Hebung beigetragen haben; aber das Bildwerk bleibt neben der virtuoson Sauberkeit des Kapitellschmuckes ein überraschender Beweis für den Tiefstand der eigentlichen Skulptur. Bei aller Rücksicht auf die Vorschrift der Kirche, vielleicht ausdrücklichem Auftrag eine gegebene Vorlage nur in Stein zu übertragen, spricht doch der Gegensatz zu den späteren Meisterwerken des Domes zu laut, um uns unbedenklich mit Schnaase die Entstehung dieses Portales „nur wenige Jahre, vielleicht ein Decennium, vor der Begründung des westlichen Chores“ — d. h. um 1240 ansetzen zu lassen. „Als letzte Arbeit, die den mehrere Jahrzehnte vorher begonnenen Bau des Langhauses beendet habe“, darf sonst wol die innere Ausstattung der beiden Kapellen gelten, die im viereckigen Unterbau der Westtürme eingerichtet wurden, und erst damals ihre Einwölbung auf einer Mittelsäule erhielten. Hier steht in der nördlichen Sakristei noch heute neben der Altarnische auf einer Wandkonsole unter frühgotischem Baldachin die Statue der heiligen Elisabeth von Thüringen, durch Unterschrift in Majuskeln dieser Zeit benannt, — ein Werk also, das nicht vor dem Jahre 1235 entstanden sein kann, in dem die 1231 gestorbene Fürstin heiliggesprochen wurde.¹⁾ Die Art ihrer Darstellung aber beweist, dass es auch nicht längere Zeit nachher geschaffen sein kann. Sie ist noch nicht als Woltäterin der Armen, Brod spendend,

¹⁾ Ob diese Aufstellung der Figur mit ihrer Entstehung ganz gleichzeitig sei, ist allerdings — auch von Ergänzung der Konsole abgesehen — sehr fraglich.

mit einem Bettler neben sich geschildert, sondern einfach durch ein Buch im Arm und eine Krone auf dem Haupt gekennzeichnet. Ursprünglich ganz und gar bemalt, verrät dies befangene Beispiel der Freiskulptur noch deutlich genug die Verwandtschaft mit dem Tympanonrelief am Hauptportale, sowohl im breiten Kopftypus, in der bäurischen Derbheit und ungeschickten Haltung der Hände, wie in der fließenden, aber ziemlich nichtssagenden Gewandung. Doch ist auch der Fortschritt entschieden und unverkennbar. Das Antlitz, vom kurzen Schleier eingerahmt, ist leer; der Mantel wird mitten über der Brust durch eine Agraffe zusammengehalten und bedeckt beide Arme; die linke Hand stützt das Buch, das gerade vor den Leib gestellt ist, mit den Vorderfingern, die sorgsam ein Stück Manteltuches untergelegt haben, um es nicht nackt zu berühren, und von diesem Bausch fällt der Saum in Zickzackfalte bis zur Schleppe nieder, als erster Anfang malerischer Draperie; die rechte Hand liegt starr in selber Hölle, als wollte sie zugreifen, wenn das schwere Buch zu fallen droht. Doch lösen sich die Gliedmaßen schon besser vom Rumpfe ab, und der Körper steht sicher und ruhig da. Die ganze Erscheinung hat Aehnlichkeit mit den Stuckfiguren der Stifterinnen Hildeswid und Walburgis in der Klosterkirche zu Heiningen, deren Gewandung allerdings, weniger klassisch, in der Faltengebung wahrer erscheint.¹⁾ Der Versuch statuarischer Gestaltung einer fürstlichen Frau, deren Andenken in den thüringischen Landen noch mit Lebensfrische fühlbar sein musste, ist als künstlerische Leistung noch zu unbedeutend, um in unserer Auswahl eine Stelle zu finden, hat aber für unsere Betrachtung der Stifterstatuen im Westchor natürlich besondere Wichtigkeit, weil er, hinweisend auf die höchste Lösung der nämlichen Aufgabe, doch als sicher datierbares Beispiel den weiten Abstand vor Augen führt, den ein einziges Menschenalter bedeutet.²⁾

Der Westchor

Nach Engelhards Tode wählte das Domkapitel einen gelehrten Mann, der damals nicht in Naumburg lebte, sondern als Magister artium an der berühmten Hochschule zu Paris seinen Studien oblag. Das ist gewiss ein Zeichen der Zeit und deutet vielleicht auf einen Zusammenhang zwischen der Person dieses in Frankreich weilenden Stifthserrn und dem Wandel der Geschmacksrichtung, die sich damals in der Bautätigkeit zu Naumburg geltend machte. Wie im Erzstift Magdeburg die französischen Reisen Albrechts II entscheidend wirkten und im Dombau früher als sonst die Einführung des gotischen Bausystems veranlassten, wie im nahen Halberstadt dem Kanonikus Joh. Semeca ein ähnliches Eingreifen nachgerühmt wird, so wäre wol auch hier in Naumburg dem Magister Peter eine gleiche Rolle zuzutrauen. Als Bischof freilich sollte er sie nicht zu Ende spielen.

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

¹⁾ S. die *mitteld. Kunst*, *Niedersachsen* S. 249 f.

²⁾ Eine Photographie der Statue, wie sie in dem dunklen Raum bei natürlichem Licht gekommen, ist bei E. v. Floitwell in Magdeburg zu haben.

burg, und bald musste Magister Petrus, der von Paris herbeigekommen war, trotz aller Redekunst vor dem einflussreichen Gegner zurückstehen. Aus Furcht gar vor den Hieben der Markgräfinchen entwich er, wie Paul Lange, der Chronist von Bosau erzählt, und fand in Kloster Corvey eine Zuflucht.

So konnte die Einführung Dietrichs als Bischof erst 1244 erfolgen;¹⁾ als aber sein Ansehen hinreichend gefestigt war, übernahm auch er das Erbe seines Vorgängers, den Dombau, dessen Vollendung ihm sicher die Herzen der Geistlichkeit gewann. Im Jahre 1249 erliess er, in Gemeinschaft mit seinem Domkapitel, einen offenen Brief mit der Aufforderung an alle Gläubigen seiner Diözese, ihn bei seinem Vorhaben durch Beiträge zu unterstützen.

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

Gewiss geschah es auch zur Förderung des Dombaues, dass er im Jahre 1254 beim Papste Innocenz einen vierzigtagigen Ablass für den Besuch des Münsters am Festtage Peter Pauls erwirkte. Ebenso sorgt er noch in den letzten Jahren seiner Regierung für den besten Haustein, der aus leidlicher Entfernung zu beschaffen war, indem er Ulrich von Balgstädt 1270 zu der Zusicherung bestimmt, dass aus dessen Steinbrüchen auf dem Röddel der Bedarf der Dommühle „ad opus et structuram fabricae ecclesiae Nucnburgensis“ für alle Zeit entnommen werden dürfe. Dietrichs Baueifer erstreckte sich gleichzeitig auf die Hauptkirche zu Pforta, deren Chor er am 21. März 1251 begründet und 1268 vollendet hat. Als er aber im Jahre 1272 starb, hinterliess er das Stift von Schulden bedrückt, die er ihm allerdings — wie sein Nachfolger Meinher bezeugt — nur im Interesse der Domkirche aufgebürdet hatte, gewiss durch den Aufwand zu Gunsten des Baues und seiner schmuckreichen Vollendung, soweit ihm diese zu erreichen gelang.

Denn auch er hat es nicht erlebt, die Westtürme sich emporgipfeln zu sehen, wie am Dom von Bamberg, dessen Vorbild man gerade darin treulich bewahrt. Wol aber gebührt ihm allen Nachrichten und allen Erwägungen zufolge die vollständige Erbauung des Westchores zwischen diesen Türmen. Dass sein Vorgänger schon einen derartigen Abschluss beabsichtigt habe, ist allerdings sehr wahrscheinlich, ebenso gewiss aber, dass die Ausführung im romanischen Uebergangsstile wie in Bamberg geschehen sein würde. Hier in Naumburg wird mit klarster Entschiedenheit zur Frühgotik übergegangen, und wir haben darin entweder den persönlichen Einfluss eines französisch gebildeten Prälaten oder eines französisch geschulten Architekten zu suchen; denn eine allgemeine Wandlung des Geschmacks in diesen Gegenden auf die wenigen Jahre der Zwischenpause zu schieben, gelte nicht wol an. Eine Abweichung von den gegebenen Mafsen zwischen den Anfängen der Türme, deren viereckiger Unterbau vorhanden war, und von dem spätromanischen Stile, wie sie hier vorliegt, ist nur als bewusste Entscheidung zu erklären. Gegen die neuerdings aufgetauchte Meinung, Bischof Engelhard könne auch der Erbauer des Westchores, wie er dasteht,

¹⁾ Post longam cum Magistro Petro contentionem fratris sui Marchionis Misn. procuratore a paucis electis magis intrusus quam canonicè successit, (Pauli Langii Chron. bei Mencken, Script. Rer. Germ. II).

gewesen sein,¹⁾ spricht endlich der Inhalt des offenen Briefes von Bischof Dietrich aus dem Jahre 1249. Die Reihe der Stifter, die darin aufgeführt wird, müsste notwendig mit den Ständbildern im Chore übereinstimmen, die bei seiner Erbauung darin aufgestellt worden sind und mit den Werkstücken selbst zusammenhängen.

Dazu kommt in zweiter Linie wenigstens der Umstand, dass in den gotischen Glasfenstern dieses Raumes, von denen die Beschreibungen seit Grotzsch (*Descriptio Salae fluvii*, Lipsiae 1584) und Zaders handschriftliche Chronik Auskunft geben, neben älteren Bischöfen auch Engelhard mit Namensunterschrift dargestellt war, nicht aber sein Nachfolger Dietrich selber, — eine Verherrlichung der eigenen Person, wie sie damals noch nicht vorgekommen wäre.²⁾

Die Hauptsache bleibt die Architektur dieses Westchores selbst, der in den Urkunden der nächsten Folgezeit stets zum Unterschied vom östlichen als „der neue Chor“ bezeichnet wird.³⁾ Sein Grundriss zerfällt in zwei Abteilungen: das unmittelbar an das Mittelschiff der Kirche anstossende, nur einen Meter breitere und durch die Lettnerwand von ihm getrennte Quadrat, das mit einem sechsteiligen Kreuzgewölbe gedeckt ist, und dessen zweite Hälfte erst über die Fluchtlinie der beiden Westtürme hinausragt, und dann das anstossende Polygonstück, das fünf Seiten eines Achtecks entfaltet, wobei die Axe normal zur Achteckseite steht. Dieses Chorraum ist als eigentliches Altarhaus um fünf Stufen über den Vorraum erhöht und durch stärkere Pfeiler, aus denen fünf Zweidrittelsäulen als Träger der Haupt- und Kreuzgurte zwischen Kehlungen hervortreten, von dem quadratischen Teil geschieden.

Beide Seitenwände dieses Vorraumes sind unten über einem Sockel mit reicher Blendarkatur gegliedert, die bis zur Höhe der Fensterbrüstungen aufsteigt und auf baldachinartiger massiver Vorkragung, welche die Gestülwand bekriemt, einen schmalen Laufgang trägt. Dieser öffnet zwischen schlanken Säulchen seine ziemlich eng gestellte Arkadenreihe, mit Spitzgiebel über jedem Bogen, und zieht sich auch im Altarhaus zwischen den Fenstern herum. In der ersten Hälfte des quadratischen Chorraums, die zwischen den Türmen liegt, fehlte diese Zwerggalerie ursprünglich; denn hier, wo jene rechteckigen Zwischenräume vorhanden sind, durch die man aus den Seitenschiffen zu den Wendeltreppen gelangt, die ins Obergeschloss der Türme führen, nahm die Stelle der jetzigen Orgelbühnen je ein hoher Spitzbogen ein, der zwischen den nächsten Wandpfeilern bis zur Höhe der Gewölbkappe emporsteigt, sich hüben und drüben auftrat. So endigte auf beiden Seiten auch an der Gränze dieser weiten Öffnungen die Reihe der Statuen, und die beiden Figuren der Säng-

¹⁾ Im *Programm der Domgymnasiums zu Naumburg* v. S. 1877 verfiel der Bauwerkmeister Memminger diese Ansicht, bei einer sorgfältigen Sammlung und Vergleichung der Steinmetzzeichen, die nach Lepsius „am äussern Mauerwerk, wie im Innern beider Chöre, jedoch nur am Schluss derselben vorkommen“, habe sich ihm die merkwürdige Tatsache ergeben, dass sowohl am Chor der Kirche zu Floris (den urkundlich Dietrich II von 1251 bis 1268 erbaut), als auch am Ostchor des Naumburger Domes ganz dieselben Steinmetzzeichen sich finden, während der Westchor ganz andre hat. Dabei wäre vor Allem genaueste Angabe über die Stellen, wo sie sich finden erforderlich gewesen; denn um das gotische Chorraum im Osten des Domes, das dem XIV. Jahrhundert angehört, kann es sich doch nicht handeln. Ebenso ist im Westchor die Restauration von 1517 zu berücksichtigen, deren Jahreszahl sich über dem Mittelfenster des Innern eingegraben findet.

²⁾ Memmingers „Nachweis“, dass hier auf den 5 Fenstern die ersten 5 Bischöfe dargestellt gewesen sein müssten, also nicht Engelhard, wie man nur fälschlich aus dem Namen „Eberhard“ herausgelesen habe, ist eine willkürliche Konstruktion. Und der Name dieses Bischofs († 1078) lautete auf seinem Grabstein vielmehr „Heberhardus“. (Vgl. Lepsius, *Gesch. der Bischöfe des Hochstifts Naumburg*. I. 1846.)

³⁾ Das letzte Kreuzgewölbe des Mittelschiffes scheint bei Erbauung des Westchores erneuert oder verstärkt zu sein, denn es hat frühgotischen Zierrat am Schlußstein und Rippen, deren die übrigen Joche entbehren.

und Propheten, David und Salomo, die man bei der neuesten Herstellung hinzugefügt hat, gehen uns nichts an, es sei denn als abschreckende Beispiele von der Leerheit moderner Nachahmungen oder als unberechtigte Eindringlinge, denen man die Rolle möglichst nichtsagender Lückenbüsser zugemutet.

Die Blendarkatur mit ihren frühgotischen Kleeblattbögen, hinter dem Chorgestul von 1517, wird in ähnlicher Weise auch an der Innenwand des Lettners hingeführt. Zu beiden Seiten des zweiteiligen Eingangs, der mit einem Paar gleichseitiger Spitzbogen überwölbt ist, treten mit mehr als vollem Halbkreise zwei Wendelstiegen hervor. Durch rundbogige Türöffnungen dicht am Lettnertor zugänglich, bildet ihr durchsichtiges, aus dem Zwölfeck konstruiertes Gehäuse nach dem Chor zu eine doppelte, der Spindel folgende Zwerggalerie, deren Säulen im unteren Geschoss geradlinig verbunden, den Stufen folgend abgetreppet, im oberen Geschoss mit kurzer werdenden Schäften durch schmale Spitzbogen zusammengefasst werden, über denen ein sechsseitiges Gesims das luftige Turmchen gerade abschliesst. Sie erinnern durchaus an ähnliche Schneckenstiegen in französischen Kathedralen, wie in Notre Dame von Paris und im Glockenturm von Rheims.

In diesen Säulen, Spitzbogen und Giebeldachungen herrscht in mannichfaltiger Grösse doch durchhin der nämliche Charakter, genau dieselbe Grundform. Durchweg bestehen die Säulenfüsse in einem sehr platten in der Mitte eingedrückten Pfähle, einer umgekehrten Schale vergleichbar, und einem scharfen Ringe darüber, durch tiefen Einschnitt getrennt. Das Kapitell ähnelt in seiner Form einer schlanken Vase, auf die kleine Büschel oder Zweige verschiedenartigen Laubwerks aufgelegt sind, dessen tief unterschrittene Ränder frei aus dem in Schatten vertieften Grunde hervortreten. Die schmalen, fast lancettförmigen Bögen sind mit Kreissegmenten ausgelegt, deren Nasen sich zusammenneigen, so dass die auch in spätromanischer Zeit schon vielbeliebte Dreigliederung entsteht, als hätten wir eine Uebersetzung des Chor-Innern von Gelnhäusen in Spitzbogen vor uns. Dieselbe vornehme Einfachheit und Strenge der Frühgotik zeichnet die zweiteiligen Fenster aus, deren Rundstäbe, mit Kapitellen bekrönt, nur schlichtes Mafswerk mit sterngefülltem Kreis über dem innern Bogenpaar tragen.

Die nämlichen Formen, wie im Westchor finden sich nun aber genau auch im ersten achteckigen Obergeschoss des nördlichen Turmes wieder, der allein über den ältern vier-eckigen Unterbau emporgedieh.¹⁾ Die Ausstattung mit offenen polygonen Ecktürmen und dem breiten Kleeblattbogen, der als Wandzierat über dem Fenster sich zwischen diesen Türmclungen ausspannt, — alle Einzelheiten beweisen den engsten Zusammenhang mit der einheitlichen Ausstattung des Chorraumes selbst, so dass wir annehmen dürfen, bis hierher seien Bischof Dietrich und sein Baumeister in der Durchführung des Vorhabens gelangt. Nach dem Abschluss des Mittelschiffes durch das westliche Chorghaupt schreiben wir ihnen auch die Bekrönung des Ganzen mit den Westtürmen zu, die nur nicht vollendet ward. Der Tod des Kirchenfürsten unterbrach seinen Baubetrieb. Sein Nachfolger sah die Finanzen des Stiftes durch die fortwährenden Ausgaben unter Engelhard und Dietrich so zerrüttet, dass er Halt gebot. Und die kaiserlose Zeit, wo das Stift von Raubrittern zu leiden hatte, wandte den Sinn Jahrzehnte lang auf andere Dinge.



¹⁾ Am Kalfesims, das sich aussen unter der Fensterbrüstung des Chores hinzieht, findet sich genau dieselbe Verzierung, die als Krönung des Unterbaues und des darauf gebauten ersten Geschosses am Turme wiederkehrt, — ein Umstand, der jedenfalls beweist, dass Chor und Turmgeschoss unter Leitung des nämlichen Werkmeisters im Zusammenhang ausgeführt worden sind.

DIE STANDBILDER IM WESTCHOR

Die lebendigsten Zeugen für den Anspruch des Bischofs Dietrich II (1244—1272) als Erbauer des Westchores und Vollender seines Schmuckes gerühmt zu werden, sind die Stifterstatuen, welche gleichzeitig darin aufgestellt wurden. Denn Bischof Dietrich, der in seinem Erlass vom Jahre 1249 mit Anerkennung der ersten Begründer seiner Kirche gedenkt und eine Reihe von ihnen namentlich aufzählt, stand zu den dargestellten Personen in einem verwandtschaftlichen Verhältnis, dass er sie als Ahnen seines eigenen Stammes betrachten konnte. Er war, wie gesagt, ein Bruder Markgraf Heinrichs des Erlauchten von Meissen, ein Sohn Dietrichs des Bedrängten, gehörte also dem Hause der Wettiner an, und die Mehrzahl der Stifter und Stifterinnen, die er als vornehmste Wolltäter seiner Kirche feiern durfte, waren seine eigenen Geschlechtsvorfahren, die Schutzpatrone seines Amtes und Ansehens, denen er selbst seine Erhebung lieber als seinem grossen Bruder zuschrieb.

Vorbemerkungen

Elf Namen nennt sein Aufruf an die Gläubigen seines Bistums, dem Beispiel dieser Frommen zu folgen, sechs Männer und fünf Frauen. Und in dem Chorbau, den er dann errichtete, fanden sich dem einheitlichen Plane entsprechend, dem man sicher von Anfang bis zu Ende in der Durchführung treu blieb, acht bis zwölf Plätze, die für Statuen verwertbar waren: vier an den Pfeilern des Choraufbaues zwischen seinen fünf Fenstern und vier an den Eckpfeilern des anstossenden Rechtecks, bis an die grossen Bogenöffnungen der vordern Hälfte des Chorquadrats, zwischen deren Eckpfeilern nach der Kirche zu sich die Lettnerwand erhebt. Dem Grundriss nach könnte man beabsichtigt haben, auch diese äussersten Gränzpfeiler des Chores gegen das Mittelschiff zu in die Anordnung der Statuen einzubeziehen, auch hier Konsolen und Baldachine anzubringen, bis man sich klar ward, dass dadurch der intimere Charakter der geschlossenen Versammlung aufgegeben und der Bedeutung der Lettnerwand widersprochen würde. Dagegen muss es von vornherein feststanden haben, die stärkeren Hauptpfeiler, welche den quadratischen Chorraum vom polygonen Altarhaus scheiden, für je zwei Figuren zu benutzen, und an ihnen die beiden vornehmsten Stifter, die ersten Begründer des Bischofssitzes in Naumburg, ein Brüderpaar, mit ihren Gemalinnen aufzustellen.

So ergaben sich in dem Innenraum zehn Plätze, die mit der Hauptgliederung der ganzen Architektur aufs Engste zusammenhängen und gleichsam die Träger der Wölbung selbst personifizieren. Und erst, wenn man über die Zeichzahl hinausgehen wollte und doch die äussersten Eckpfeiler über der Lettnerwand nicht beanspruchen, mochte zu dem Auskunftsmittel gegriffen werden, das wir tatsächlich benutzt sehen: in der Arkadenreihe der triforienähn-

lichen Galerie an den beiden Seiten des Chorraumes, also in der Mitte zwischen zwei fest gegebenen Plätzen noch je eine Konsole einzuordnen. Dies konnte, auch ohne notwendigen Zusammenhang mit dem Organismus des Baues, doch zum Vorteil des dekorativen Zusammenhalts geschehen und verstärkte das Gefühl geschlossener Reihung.

Während der bischöfliche Erlass nur elf Namen von Stiftern und Stifterinnen aufzählt, sind in dem Chore jetzt die soeben angegebenen Plätze alle zwölf besetzt. Lange Zeit allerdings ist die eingeschaltete Konsole inmitten der Arkadenreihe links vom Eintretenden leer gewesen ¹⁾, und frühere Forscher haben aus der El fzahl des Briefes von 1249 den Schluss gezogen, diese zwölfte Stelle sei auch niemals ausgefüllt gewesen. Sie haben die eine Figur, die, kopflos und sonst verstümmelt, in den Nebenräumen aufgefunden, jetzt ergänzt als zwölfte dasteht, für unzulässig erklärt, und wollen sie höchstens als ein mislungenes oder verunglücktes, zur Zeit der Entstehung der Uebrigen bereits verworfenes Werk gelten lassen. ²⁾ Der künstlerische Charakter und der Wert der Arbeit hat dabei wenig Beachtung gefunden. Aber auch ganz abgesehen von diesem entscheidenden Gesichtspunkt, auf den wir später zurückkommen, ist die Begründung der Ansicht auf die El fzahl der Stifternamen in jenem Erlass des Bischofs nicht haltbar. Denn diese Aufzählung vor dem Beginn des Neubaus kann nur als eine gelegentliche und vorläufige angesehen werden, welche weder die Zahl der Stifter und Stifterinnen erschöpfen will, noch für die Ausführung der Statuen bindende Kraft haben soll.

Ausser den elf Namen, die der Aufruf des Bischofs Dietrich anführt, finden sich in den alten Mortuologien noch drei andere Personen, Timo von Kisteritz, Graf Dietmar und Gräfin Adelheid gleichwertig mit jenen als Gründer bezeichnet, deren Todes- oder Gedenktage gefeiert werden, — also im Ganzen vierzehn Namen.

Während andererseits der Brief des Bischofs sechs männliche und fünf weibliche Namen enthält, stehen im Chore acht männliche Gestalten (oder, wenn die angezweifelte ausser Betracht bleibt, doch sieben) und von weiblichen noch vier. Es ist also jedenfalls im Verlauf der Arbeit eine Aenderung der ursprünglich genannten Reile erfolgt, vorausgesetzt, dass der Stifterzahl in jenem Schriftstück von 1249 überhaupt schon die Bedeutung eines Entwurfes für die Aufstellung von Statuen beizumessen wäre.

Ausserdem endlich waren die männlichen Statuen auf dem Rand ihrer Schilde mit Namen und Rang gekennzeichnet, und diese Inschriften sind, wenn auch zum Teil erneuert, doch mit nur zwei Ausnahmen noch lesbar und zuverlässig, da sie durch jenen Erlass oder durch die Mortuologien bestätigt werden.

Folgen wir zuerst jener bischöflichen Urkunde, so treffen wir aus der genannten Stifterzahl durch die Inschriften bezeichnet unter den Dargestellten im Westchor:

ECHARTVS . MARCHIO, am Hauptfeiler rechts vom Eintritt, zwischen Chor und Altarhaus, neben einer Frau.

SYZZO . COMES . DO. („Doringiae“ wie Lepsius will).

¹⁾ Schon Gregorius Grotirsch, *Libellus Continentis Salsae Fluvii descriptionem* . . . Lipsiae M. D. LXXXVIII berichtet „una enim hic statua deest“, also ist sie wol beim Brande 1532 verunglückt.

²⁾ C. P. Lepsius, *Ueber das Alterthum und die Stifter des Domes zu Naumburg und deren Statuen im westlichen Chore*. Naumburg 1832. 4^o. S. 20. Im Uebrigen muss sich unsere folgende Darstellung vielfach auf diese sorgfältige Monographie und ihre urkundlichen Mittheilungen berufen. Vgl. auch I. Patrich, *Denkmale der Baukunst des Mittelalters in der K. preuss. Provinz Sachsen*. I. Leipzig 1836—43. Der Dom zu Naumburg, und O. Posse, *die Markgrafen von Meissen und das Haus Wettin*, Leipzig 1881.

WILHELMVS . COMES . VNVS . FVNDATORVM. Die Inschrift ist andersläufig er-
neut. Hinter ihrem letzten Wort liest man deutlich das alte Ende des Namens LMUS.

Den ausserdem in der Urkunde vorkommenden Namen CONRADVS . COMES hatte
die neuerdings wieder aufgestellte Statue erhalten. Er ist in schwarzen Buchstaben ange-
gemalt, jedenfalls von moderner Hand, da der Schildrand nicht wie bei den übrigen vergoldet
ist, sondern weiss angestrichen.¹⁾ Wie weit Spuren einer Inschrift auf dem verstümmelten
Werke selbst erhalten waren, muss dahin gestellt bleiben, da es, wie Lepsius erzählt „erst
in neuerer Zeit von einem Kirchner hervorgesucht, mit einem Kopf und Händen von Gyps
versehen, angemalt und hierher gesetzt worden“, nämlich an die zweite Stelle linker Hand.
Jetzt ist sie von dieser Inschrift gereinigt.²⁾

Durch die alten Mortuologien des Domes werden noch zwei Inschriften bestätigt:

TIMO . DE . KISTERICZ . QVI . DEDIT . ECCLESIE . SEPTEM . VILLAS . und
DITMARVS . COMES . OCCISVS.

während die beiden übrig bleibenden Männerfiguren auch mit den beiden in allen Verzeich-
nissen ferner überlieferten Stifternamen belegt werden können; nämlich die am Hauptpfeiler
zwischen Chor und Altarhaus links, der Gestalt Ekkeharths gegenüber stehende mit dem
Namen seines Bruders HERMANNVS . MARCHIO, der hier nebst Gemalin, als Hauptgründer
des Naumburger Bistums dargestellt sein muss, und endlich mit THEODERICVS . COMES
die erste Figur rechts, die allein noch übrig bleibt.

Bei den Frauengestalten kommen uns keine Inschriften zu Hülfe, und von den vier
Dargestellten lassen sich nur zwei mit voller Sicherheit bestimmen, nämlich die beiden Gemal-
ninen des Brüderpaares, die Bischof Dietrichs Brief sogleich zu Anfang nennt. Neben
Hermannus marchio steht Regelyndis marchionissa; neben Eckehardus marchio
Vta marchionissa. Dagegen bleiben für die übrigen beiden weiblichen Gestalten, die
einzeln dastehen, aus dem Brief des Bischofs drei Namen zur Wahl: Gepa comitissa —
Bercha comitissa — Gerburch comitissa, und die Mortuologien liefern noch den
vierten Adelheidis comitissa. Also statt dreier oder vier weiterer Anwärterinnen haben
wir zwei noch ihre Statue erhalten, während die Zahl der Männer im Bischofserlass bei der
Errichtung der Standbilder um zwei aus den Mortuologien vermehrt ward.

Sämtliche zehn an den Pfeilern des Chorbaues aufgestellte Statuen sind mit den Werk-
stücken der Architektur selbst aus dem Ganzen heraus gemeisselt, und zwar ebenso wie die
Konsolen, auf denen sie stehen, und die Baldachine, die in Form von Kirchenkuppeln oder
Türmeln über ihnen hervorragen. Es kann also über ihre gleichzeitige Entstehung mit
dem ganzen Chorbau, dessen Ausführung sich von 1250 etwa nur bis gegen 1270 hingezogen
haben mag, gar kein Zweifel aufkommen. Nur die beiden, an zweiter Stelle zu beiden Seiten
des Chorraums, inmitten der Arkadenreihe angebrachten Figuren, die verschleierte Frau rechts
und der wiederhergestellte Graf Kunrad links, sind auf ihren Konsolen frei aufgerichtet, jedoch
mit der Mauer durch einen eisernen Stab, der durch den Leib der Statue geht, befestigt.³⁾

¹⁾ Der Zeichner Haach von Patrichs Tafel 17, hat s. Z. „— RADVS . MAG . COMES“ gelesen, wobei eine Verwechs-
lung mit dem berühmteren Conrad dem Grossen von Wettin untergelaufen wäre, etwa schon im XVI. Jh.

²⁾ Im Programm des Domschulgymnasiums von 1876 berichtet der Bauwerkmeister Memminger: „Eine von den
Figuren (Hermann) [soll heissen Konrad] steht nicht an dem für sie bestimmten Platze, sondern liegt
in der Vorhalle der Krypta, und wird bald ihren ursprünglichen Platz wieder einnehmen, wenn sie
erst von den argen Verstümmelungen des 17. Jahrhunderts geheilt sein wird.“

³⁾ So kam Patrich (S. 57), Lepsius u. A. auf die Vermutung, die Frauengestalt sei erst später, — „etwa nach
dem Brande von 1532“ — hinzugefügt, — eine Ansicht, mit der wir uns weiter unten abzufinden haben.

In der Höhe der Fensterbrüstungen und der umlaufenden Galerie aufgestellt, tragen allesamt unter der jetzigen Bemalung und Vergoldung, die noch vor dem Brande von 1532, dessen Spuren sichtbar geblieben, wahrscheinlich bei einer umfassenden Herstellung im Jahre 1517 erneuert worden, ihre ältere Vergoldung mit Inschriften in Majuskeln, welche, soweit sie noch erkennbar, ebenfalls auf die Zeit um 1260—70 weisen.¹⁾ Mit dieser Jahreszahl 1517, die man über dem Mittelfenster liest, stimmt es auch durchaus befriedigend überein, wenn zum Jahre 1512 der Mönch Paul Lange des zugehörigen Klosters Bosau in seiner Chronik berichtet: „als man sibet etlicher grafen sibem oder acht in Steyne mit yren Schilden gehawen auf gut altfrenckisch yn vnser liben frawen Capel, die eyn gross teyl des Stiftes eynnymt, welche grafen vnd herren alle mit sampt yren frawen werden stifter vnd volteter dieses stifts zur Numburg genannt; als man list an yren schilden, die doch ser verblichen seyn . . .“

Ward zur Ausführung dieser Standbilder auch das beste hier verfügbare Steinmaterial (nach Lepsius der Sandstein vom Röddel, nach Otte ein besonders bildsamer Muschelkalkstein) verwendet, so hatte der Bildhauer, um die Figuren aus den tektonischen Werkstücken, und zwar bei den Doppelstatuen zwei aus einem Block herauszuarbeiten, mit unlaugbaren Schwierigkeiten zu kämpfen und musste in der Behandlung an einigen Stellen von vornherein auf die ergänzende Beihilfe der Bemalung rechnen. Der polychrome Schmuck des ganzen Innenraumes, besonders der Säulen mit ihren reichgemesselten Kapitellen, die Nischen und Blendarkaturen, dann die farbigen Glasfenster, die notwendig die ursprüngliche Gesamtwirkung mitbestimmen, Alles forderte die gleiche Behandlung auch für das figurliche Bildwerk. Und dieser mittelalterlichen Bemalung der Gestalten gebührt noch immer fühlbar genug ein Anteil an dem Eindruck, den sie auf uns ausüben, obwol der künstlerische Charakter des Farbauftrags durch die Ergänzungen vom Jahre 1517 mehr oder minder Einbusse erlitten, bei einzelnen Werken sich fast völlig verändert hat. Jetzt aber fehlt vor allen Dingen der andere Faktor: die Polychromie der Architektur, die nach wiederholtem Reinigen, Tünchen und Putzen jetzt vollends der nüchternsten Farblosigkeit Platz gemacht hat, so dass der herrliche Innenraum wie ein unvollendet stehen gebliebenes Kunstwerk erscheint, das noch der rechten Meisterhand wartet, den Einklang lebendig hervorzuzubern. Denn auf die Harmonie der Gesamtwirkung, das merkt man wol, war auch die Bemalung der Statuen mit ihren weichen Tönen abgestimmt, und dieser höheren Rücksicht hat auch die Freude an wirklichkeitstreuer Wiedergabe der Trachten sich untergeordnet, die sonst in Stoffen mit andersfarbiger Innenseite, in Waffenschmuck und Kleinodien, in Gürteln und Ziersäumen Aufforderung genug zu mannichfaltiger Buntheit darboten.

Auch an der Kleidung erkennen wir eine homogene Gesellschaft, und die einheitliche Reihe dieser Kostümfiguren bewahrt die Geschlossenheit ihres zeitlichen Zusammenhangs. Die Männer erscheinen bartlos bis auf Einen, barhaupt oder mit barettähnlicher Kappe, mit starkem, frei herunterfallendem Haare, gelockt, gekräuselt, aber noch nicht schematisch zu rechtgestutzt. Sie tragen entweder den langen bis auf die Knöchel hinabreichenden Rock, der von einem Gürtel über den Hüften zusammengehalten reiche Falten wirft, oder den kürzeren Leibrock (Sukkenie) aus weicherem Gewebe, dessen Aermel gegen das Handgelenk enger werden. Ueber diesen wird die ärmellose Tunica (Schapperun) ohne Gürtel gerade niederhängend getragen, über beide aber wie über jenes fürstlichere Kleid der lange weit

¹⁾ Besonders wichtig ist auch die wohlerhaltene Inschrift um das Christusbild am Lettner.

Mantel um die Schultern geschlagen und über die Brust hin mit einem Bande verbunden. Einige dieser Mäntel zeigen auf beiden Seiten der Brust einen dreieckigen Ueberschlag; sie teilen also diese Eigentümlichkeit mit den Mänteln der Frauen.¹⁾ — Diese tragen darunter ein gürtelloses, von den Schultern bis um die Hüften schlichtes, dann in vollerm Faltenstrom zur Erde fließendes Kleid. Kinn und Wangen umschliesst ein knapp anliegendes Tuch, das „Gebende“; den Kopf bedeckt bis an die Stirn eine steife Rundkappe mit plattem Boden, um deren gradaufsteigenden Rand sich unten ein goldener Zackenreif, mit Edelsteinen und Perlen besetzt, herumzieht: — „Ihr Haupt eine Krone trug, Ob dem Gebende“ wie es im Tristan von Isolde heisst. Nur Eine ist stattdessen mit dem Weihel verschleiert, ohne damit auf das Kleinod an der Brust zu verzichten, das noch kein Wimpel verdeckt; sie wird demnach als Witwe oder als Nonne anzusprechen sein, giebt aber an Adel der Herkunft den Andern nichts nach.

Es ist eine vornehme Versammlung aus fürstlichem Stamm, wie sie bei feierlicher Gelegenheit sich eingefunden. Der Künstler aber hat es verstanden die an sich etwas einförmige Aufgabe ruhig dastehender Gewandfiguren durch den Wechsel der einfachen Motive, die er auswählt und vereinigt, mannichfaltig auszubeuten und auch so das Gefühl individuellen Gebahrens inmitten eines gleich gesitteten Kreises hervorzubringen.



DIE STATUEN DER STIFTER

Bei der Betrachtung der Statuenreihe selbst empfiehlt es sich, sie in drei Gruppen zu je vier Gestalten zu sondern. Das erleichtert nicht allein die Uebersicht, sondern entspricht auch ihrer Aufstellung, wie dem Grade ihrer Zusammengehörigkeit im engeren Sinne. Die architektonischen Gesetze der Raumbildung wirken hier weiter auf die künstlerischen Absichten der Anordnung innerhalb dieses Raumes. Der Bildhauer reicht dem Baumeister in brüderlichem Einverständnis die Hand und bewahrt doch die volle Freiheit seines selbständigen Schaffens, ja er sichert sich erst so den festen Zusammenhalt unter seinen eigenen Gebilden, den er unter gleichgearteten Wesen kaum allein hätte erreichen können. Die Gemeinschaft ist so innig, dass man gefragt hat, ob nicht beide Künstler nur eine Person gewesen.

Den vier Pfeilern des Polygonschlusses in ihrer radialen Stellung zum Mittelpunkt der Wölbung gesellt, stehen die vier Gestalten zwischen den Fenstern in doppelpaariger Abhängigkeit vom Altar in der Mitte. An den Hauptpfeilern zwischen Altarhaus und Chor entsprechen die beiden Paare links und rechts einander dem Geschlechte nach in diagonaler Symmetrie, indem auf beiden Seiten der Mann zur Rechten seiner Gattin herzutritt. Da-

¹⁾ Es ist also nicht richtig, wenn Weiss, *Kostümkunde* II, S. 366 meint, dieser dreieckig endigende Ueberschlagkragen, der seit der Mitte des 13. Jahrhunderts vorkommt, sei nur dem weiblichen Kostüm eigen gewesen. Er findet sich besonders deutlich beim Markgraf Hermann und Graf Konrad, kommt aber auch auf dem Grabmal des jungen Hahn am Dom zu Merseburg vor.

gegen waltet vor der Schwelle des Allerheiligsten die nämliche Anordnung zwischen je zwei Angehörigen der beiden Geschlechter in umgekehrtem Sinne, und in anderem Abstand.

Wir folgen dem Grundgesetz der Architektur, wie der historischen Bedeutung, wenn wir die mittlere Gruppe an den Granzpfeilern zwischen den beiden Bestandteilen der Chorkapelle zuerst ins Auge fassen, dann die innere Gruppe des Altarhauses, und zuletzt die äussere Gruppe des Vorraumes folgen lassen. Zu dem gleichen Wege nötigt auch die Rücksicht auf die verwandtschaftlichen Beziehungen der Personen und auf die Bestimmung der Namen bei den letzten Vier, wo die inschriftliche Bezeichnung nicht erhalten ist.

Die Mittelgruppe

Schon die Aufstellung an dem wichtigsten Pfeilerpaar des Chorbaues, dem Altär zunächst, muss dazu veranlassen, in den vier Standbildern die vornehmsten Stifter des Domes zu erkennen. Der Name ECHARTVS . MARCHIO auf dem Schilde des Einen reicht aus, die vier Personen mit Hilfe der geschichtlichen Ueberlieferung zu bestimmen.

Der erste Platz unter den Gründern des Naumburger Stiftes gebührt den beiden Söhnen des Markgrafen Ekkehard I von Meissen, der unter Otto III die Grenzen des Reiches so tapfer gegen die slavischen Nachbarn beschirmt, dann aber als Mitbewerber Heinrichs II die Hand nach der Krone ausgestreckt hatte, und 1002 zu Pölde ermordet war. Sein ältester Sohn Hermann heiratete, wahrscheinlich ein Jahr darauf, die zweite Tochter Herzog Boleslavs von Polen, der 1018 sogar noch sein Schwager ward.¹⁾ Regelindis marchionissa nennen sie die Mortuologien und der Brief des Bischofs Dietrich, wo sie als Stifterin gefeiert wird.²⁾ — Der zweite Sohn, der den Namen des Vaters trug, Ekkehard II war mit Uta, einer Schwester Esicos von Ballenstadt vermahlt, und kam durch die Heirat dieses Schwagers mit Mathilde, einer Halbschwester der Kaiserin Gisela, in verwandtschaftliche Beziehung zum salischen Herrscherhaus. Bei Kaiser Konrads und Giselas Sohn Heinrich III erwarb er sich den Ehrennamen „des Getreuesten seiner Getreuen“, dem er keine Bitte versage, und hat ihm wirklich in Zeiten der Not als Ratgeber und in schweren Kriegen gegen Böhmen und Ungarn als Befehlshaber ruhmvoll genug zur Seite gestanden. Aber auch ihn drückte eige dunkle Tat, zu der ihn sein Ehrgeiz hingerissen: er liess im Jahre 1034 den Gatten seiner jüngsten Schwester, Dietrich „e tribu Buzici“, den Stammvater des Wettinischen Hauses meuchlerisch umbringen, als er zum Lohn für tapfere Kämpfe die Markgrafenwürde der Lausitz erhielt, auf die wol Ekkehard selbst sich näheres Anrecht beimaß.

Die Ehen beider Brüder waren kinderlos geblieben; ein dritter ihres Stammes, Guntar, dem geistlichen Stande angehörig, starb als Erzbischof von Salzburg 1025. So kamen die beiden reichbegüterten Fürstenpaare auf den Gedanken, zu Naumburg, inmitten ihrer Erb-

¹⁾ Er erhielt, durch den Friedensschluss zu Bautzen, die Hand Odas, Tochter Ekkehards I. Vgl. Roepell, *Gesch. Polens* I, S. 163, und O. Posse, *die Markgrafen von Meissen und das Haus Wettin bis zu Konrad dem Grossen*, Leipzig 1881, S. 82.

²⁾ Damit ist wol die Annahme ausgeschlossen, dass Hermann sich 1007 mit Godis der Witwe Lothars von Walbeck wieder vermählt habe (Posse, a. a. O. S. 58): Regelindis muss bei der Stiftung der bischöflichen Kirche in Naumburg gelebt haben. Hermann starb zwischen 24. Okt. 1031 und 17. Dec. 1033.

guter, geistliche Stiftungen zu errichten, und betrieben angelegentlich die Uebertragung des Bischofssitzes von Zeit hierher in das neu erwachsende, mit Markt und Mauern ausgestattete Städtchen,¹⁾ dem besonders Ekkehard noch manche Förderung vermittelte,²⁾ während er seine Schwester, der nach schwäbischem Rechte wol kein Erbsanspruch zustand, mit ihren zahlreichen Kindern übergieng und König Heinrich zum Erben bestellte.

Hermann und Reglindis

Markgraf Hermann³⁾ erscheint hier als nicht eben grosse Gestalt von untersetztem Bau, doch durchaus jugendlich. Das liegt zum Teil an der Haltung. Er steht mit der linken Schulter nah am Pfeiler, legt die Hand dieses Armes, dessen Elbogen vom Mantel bedeckt ist, auf den Rand seines neben ihm, mit der Dreieckspitze auf den Boden gesetzten Schildes und berührt mit den vordersten Fingern das Schwert, dessen Griff nur hinter dem oberen Schildrand, wie die Scheidenspitze unten, hervorsieht. In schlichten ruhigen Falten hängt die ärmellose Tunica, auf der Brust mit Knöpfen statt des Kleinods geschlossen, bis über die Knöchel der glatt beschulnten Füsse nieder, während die Rechte den seitlichen Rand des Mantels fasst und, mit leiser Biegung des Armes im Begriff dies Mantelende quer herüber zu schlagen, doch die Bewegung hemmt, weil irgend eine Ablenkung die Gedanken gefangen nimmt.⁴⁾ Die Wendung des Hauptes und der Ausdruck seiner Züge erklären dies Benehmen, das sonst wol mehr als bescheiden, fast verlegen erschiene. Der Kopf mit dem vorne kurz auf die Stirn fallenden, seitlich voll herabwallenden Lockenhaar, ist sanft gegen die linke Schulter geneigt; die geschlossenen Lippen schieben sich leise vor, die Augenbrauen ziehen sich zusammen, und der aufgeschlagene Blick richtet sich fast einwärts gekehrt zur Höhe. So gewinnen die jugendlichen Züge des bartlosen Angesichts im Verein mit der Neigung des Kopfes den unverkennbaren Ausdruck der Rührung und geben erst der ganzen jugendhaften Gestalt ihren eigentlichen Sinn: lautere hingebende Frömmigkeit.

Neben diesem Bilde deutscher Gemütsiefe kann auch die Bedeutung des Ausdrucks im Antlitz der zugehörigen weiblichen Figur keinem Zweifel unterliegen. Reglindis⁵⁾ scheint vergnüglich zu lachen, ja zu grinsen, und hat so zu dem alten Kustermärchen von der lachenden Braut Veranlassung gegeben. Aber diese moderne Auslegung der hier auftretenden

¹⁾ Vielleicht geschah dies schon vorbereitend bei ihrer Anwesenheit in Rom zur Kaiserkrönung Konrads II. im Jahr 1027. Die Urkunde Cod. dipl. Sax. reg. I, t. 110 vom 31. März 1031 spricht natürlich in bläulicher Verdrehung nur vom Kaiser: „Impetravit (Conradus) quippe pio consilio suo et sanorum, maxime Hunfredi Magheburgensis archiepiscopi et Hilwardi, qui tunc mediocritatis Civensis ecclesie presidebat, quod duo principes videlicet Herimannus marchio et frater ejus Eckelhardus, hereditatem suam deo et beatis apostolis Petro et Paulo per manum imperatoris contulerunt.“ Sicher spielte auch der Streit der Brüder mit dem Bistum Merseburg seit 1018 dabei eine Rolle, besonders nachdem sie vergebens die Naumburger Propstei dem Bischof Bruno angeboten.

²⁾ Ekkehard starb plötzlich Ende Januar 1046. Sein Tode-tag wird im Naumburger Martyrologium angegeben „Mechardus Marchio ob. d. Timothei 9 Cal. Febr. sepultus in monasterio“, im Necrologium eines Bambergischen Missale auf VIII. Kal. Febr. vgl. Hirsch, Jahrb. Heine, II, B, I, S. 556. König Heinrich III war zum Begräbnis in Naumburg. Kaiser Konrad folgte also wol dem Rat und Wunsch der Brüder. Anders urteilt Bresslau, *Jahrbücher Konrads II.* I, S. 261.

³⁾ Tafel I.

⁴⁾ Beide Statuen waren, wie Lepsius 1822 berichtet, beschädigt, vorzüglich die münchische, an welcher der rechte Fuss und ein Teil des von der Rechten gehaltenen Mantels fehlte.

⁵⁾ Tafel II.

Physiognomie darf uns nicht darüber täuschen, dass eher das Gegenteil gemeint ist. Nicht um einen Anflug von Frivolität im Gotteshause handelt es sich, — ebensowenig wie bei archaischen Götterbildern der griechischen Kunst, — sondern um den Ausdruck inniger Teilnahme, verbunden mit freundlicher, gutherziger Sinnesart. Es ist ein rundes, vollwangiges Frauenantlitz von ziemlich derber Bildung, zu dem man unwillkürlich die Farbenfrische einer ländlichen Schönen hinzudenkt. Mehr von der Seite gesehen offenbart es die meisterliche Bestimmtheit der Arbeit ebenso wie die Liebenswürdigkeit dieser gesunden Natur. Die Winkel des nicht eben kleinen Mundes sind in die Hölle gezogen und graben sich tief in die umgebenden Fettpolster ein; die Nasenflügel sind gebläht und straff gespannt; die Augen werden von den fleischigen, in die Breite gehenden Lidern eingeklemmt und blicken — scheinbar im glücklichsten Humor — heraus ¹⁾

Das nämliche Miensenspiel finden wir bei den klugen Jungfrauen an der Brautpforte des Magdeburger Domes, ²⁾ besonders an der zweiten vom Eingang her, d. h. an Bildwerken einer noch nah verwandten Schule, die doch bereits in der Gestaltung selbst entschieden gotischen Stil offenbaren und schon dem 14. Jahrhundert, wenn auch noch dem ersten Decennium angehören. Und wie viel tut hier gerade die Wiederkehr des nämlichen Typus: „die breiten vollen Gesichter und fast gewöhnlichen Formen, die an slavische Modelle erinnern.“ Wie bei der Tochter Boleslavs von Polen in Naumburg erkennt man ihn an zwei wichtigen Belegstücken, wo die Absicht des Künstlers in Betreff der augenblicklichen Stimmung garnicht zweifelhaft sein kann: an zwei Verkündigungensengeln, deren Einer im Chorumgang des Magdeburger Domes untergebracht ist, während der Andre am Georgenchor des Domes zu Bamberg wenigstens seine Stelle vor Maria belauptet, — d. h. an zwei Orten, die wir als äusserste Gränzpunkte der grossen weitverzweigten Bilderschule betrachten, in der sich unsere Forschung bewegt.

Auch der Kopf dieser polnischen Fürstentochter, mit den breiten Backenknochen zwischen dem Gebende und dem kronenartigen Aufputz, sitzt auf starkem Halse, gegen den die Schultern schmal erscheinen. Kleid und Mantel sind einfach wie die Haltung. Der rechte Arm, halb vom Mantel bedeckt, ist vor die Brust gehoben, und die Finger der Hand fassen in das Querband des Mantels und ziehen es herab, — ein ganz herkömmliches, an zahlreichen Standbildern und Grabfiguren dieser Zeit wiederholtes Motiv, — während die Linke, etwas tiefer darunter, über den Leib gelcgt, die beiden Tuchmassen zusammengreift, so dass von diesem Mittelpunkt die Falten des Stoffes strahlenförmig abwärts gehen und mit ihren Säumen schlängelnde Randleinien bilden. So hebt sich unter dem reichen Fall des Gewandes nur das rechte, leise nachgezogene Bein in deutlichem Umriss unter der Hülle heraus, und giebt der ganzen Gestalt in ihrer leichten Wendung gegen die Mitte des Raumes zu eine Schlankheit und Anmut, die man, bei so behaglicher Gutmütigkeit in den Zügen, kaum erwartet.

Auch bei dem günstigsten, natürlich für den Standpunkt im Chorraume vor den Stufen des Altarhauses berechneten Anblick, behalt dieses Paar zur Linken den vorwiegenden Charakter des schlichten, fast anspruchslosen Wesens, wenn das Auge gleichzeitig hinüberschweift zu dem brüderlichen Paar an der rechten Seite.

¹⁾ Diese Wirkung kommt übrigens etwas auf Rechnung der Glanzstellen und Schmutzstellen im heutigen Zustand der Farbenreste; daher auch die unruhige Wirkung des Gewandes rechts in unser phot. Aufnahme.

²⁾ Photogr. von E. v. Flotwell, *Mitteldert. Bau- und Kunst-Denkmal in Magdeburg.*

Ekkehard und Uta

Wussten wir nicht, dass in der Gemalin Ekkehard's des Jungern, Uta ¹⁾ eine Schwester Esicos von Ballenstädt, des Stammvaters der Askanier zu erkennen sei, ²⁾ wir würden diese durchaus königliche Erscheinung weit höher ansprechen. Hier ist dem Künstler ein deutsches Frauenbild gelungen, das Hoheit und Liebreiz in wunderbarem Maße vereinigt. Auch ist durchaus auf den Anblick vom Eingang her berechnet, also rechts vom Beschauer, während alle bisherigen Abbildungen sie, der bequemeren Beleuchtung halber, grade von den Fenstern des Chorhauptes aus aufgenommen zeigen, wo durch den schweren Mantel mit seinem hoch emporgehobenen Kragen der Eindruck der Starrheit überwiegt, und das reiche Leben, das nach der Hauptseite entfaltet wird, völlig verdeckt bleibt. Als wehe die kalte Zugluft durch die offenen Chorfenster ungehindert herein und treffe empfindlich an Hals und Wange, so zieht sich die Fürstin mit der Rechten den Mantelkragen über Ohr und Kinn; — oder rinnt gar, wie die Sage will, eine Träne verstolen auf das Tuch? — Jedenfalls erhöht die Wirkung von Schatten und Licht, die durch dies Vorhalten des Stoffes entsteht, den eigentümlichen Reiz ihres ovalen, feingeschnittenen Angesichts. Zu der kunstreichen Krone, deren Lilienzacken über den Rand der Mütze emporragen, und der sittigen Binde scheint ein Paar üppiger Zöpfe des goldigen leichtgekrauselten Haares und ein Paar tielblauer Augen zu gehören, und so das nämliche Ideal einer deutschen Edelfrau hervorzutreten, das derber freilich und ungeschickter an den Chorschranken zu Halberstadt und Hildesheim als Muttergottes versucht ward. Hier wäre es in seiner ganzen Reinheit vollendet, und Fiorillo hat Recht vom „schönsten Madonnengesicht“ zu reden. ³⁾

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

Und Markgraf Ekkehard ⁴⁾ zu ihrer Seite, ernst und kräftig, ist eine starkknochige, breitschultrige Mannesgestalt mit mächtigem Schädel und grossgeschnittenen Zügen. Der unbeugsame Wille seines selbstbewussten Geschlechts, die angeborene Majestät scheinen hier zu wohnen, und in diesem jüngeren Sohne erkennen wir den wahren Erben seines Vaters. Aber, als hätte der Künstler nicht nur das männliche Seitenstück der königlichen Uta, sondern mannichfaltigere Wirkung der Gegensätze angestrebt: er giebt den Sohn eines

¹⁾ Tafel III.

²⁾ Vgl. O. v. Heinemann, *Albrecht der Bär*, Darmstadt 1864, S. 15 u. 303. Ihre Schwester Hazecha war Aebtissin von Gemünde, als Nachfolgerin der am 3. Nov. 1043 gestorbenen Adelheid. Auch ihr Bruder Esico v. Ballenstädt gehörte zu den Weltktern des Naumburger Stiftes. Vgl. Bresslau, *Jahrb. Konrad's II.*, Bd. 2, S. 83, 3.

³⁾ *Gesch. der deutschen Kunst in Deutschland I.* (Hannover 1815, S. 77.)

⁴⁾ Tafel IV.

völlig andern Stammes, man möchte sagen andrer Rasse. Erscheint uns Uta vielmehr als die herrliche Schwester des deutschen Hermann drüben, so könnte Markgraf Ekkehard eher als Bruder der Reglindis gelten. Er ist ein Typus, den man zunächst in den Niederlanden suchen möchte, dem man jedoch im Hallischen und Magdeburgischen noch vielfach begegnet. Die breit gerundete, aber nicht hohe Stirn wird von dunklen, krausem Haar umrahmt, das in kurzen Locken aus der Kappe quillt, links und rechts über den Ohren etwas absteht und, durch das untern Kinn verschlungene Band der Mutze gehalten, in buschiger Fülle auf dem Nacken liegt. Zwischen starken Backenknochen und breiten Kinnlädern spannen sich die glatten Wangen, unter deren Fülle nur das Grubchen im Kinn einen festen Punkt bezeichnet. Sogar ein Ansatz zum Doppelkinn ist vorhanden; aber scharfgeschnittene Lippen, Nase und Augenbrauen sprechen wie der Blick von der durchgreifenden Energie dieses doch gutmütigen jovialen Mannes, der den Fünfzigern nahe, uns in manchen Zügen die holländischen Bildnisse des 17. Jahrhunderts ins Gedächtnis ruft, dass wir auch in ihm einen Ratsherrn von Amsterdäm oder den diplomatischen Vertreter des freien Bürgerstaats begrossen könnten.

Die Schlankheit des Leibes ist abhanden gekommen, doch hält er ihn straff gegürtet und steht gerade aufgerichtet da. Und so ist die ganze Haltung würdig, auf sich selber beruhend: die linke Faust umspannt den Griff des Schwertes, das, vor ihm auf den Boden gestellt, den am Standbein lehenden Schild zu sichern dient, während die Rechte, quer übergreifend, den Schildriemen zum Gelenk des linken Armes hinaufschiebt. Die linke Schulter und der Oberarm sind vom Mantel bedeckt, der auf der Rechten grade von der Achsel herabfällt und so den gebogenen Arm völlig frei und das leicht bewegte Bein unter dem Leibrock deutlich genug hervortreten lässt. Die zierliche Sorgfalt, mit der die Finger den Rienen fassen und die achtlose Art, in der sich die Bewegung vollzieht, ohne auch nur einen Augenblick die Aufmerksamkeit von dem Vorgang abzulenken, auf den sie hier im Kirchenraum gerichtet ist, geben der imposanten Erscheinung des Fürsten zugleich den Beigeschmack höfischer Sitte, deren sprechende Gebärde der Künstler mit überraschender Lebendigkeit darstellt.

Die innere Reihe

Zwischen den fünf Fenstern des Chorhauptes stehen wieder vier Gestalten, die der architektonischen Gliederung gemäss, wie der Raumwirkung nach zusammengehören. Die beiden vorderen weiter von einander entfernten wenden sich nach rechts, die beiden andern, nur durch die Breite des Mittelfensters getrennten blicken gleichmässig nach links. Dieser äusserliche Parallelismus erscheint befremdlich, wenn man die Statuenreihe allein betrachtet, und man würde gewiss geneigt sein, sie mit leichter Mühe so zu ordnen, dass sie alle sich einem gemeinsamen Mittelpunkt zuwenden, oder doch paarweis zu einander kehren. An Ort und Stelle belehrt man sich bald eines Bessern. In dem Sinne, den unser Bedürfnis nach Symmetrie verlangt, wirkt bereits mit aller Klarheit und Stärke die Architektur in allen ihren Gliedern. Der bildende Künstler bringt Abwechslung in die gesetzmässige Wiederkehr, die bei menschlichen Gestalten starr erschienen wäre, indem er die willkürliche Bewegung der lebenden Wesen ihr gerade entgegenstellt. Bei dem Widerspruch aber bleibt er nicht stehen. Er zeigt die Männer bald mit Kopfbedeckung, bald barhaupt; und verbinden wir sie dem-

gemäss, der unwillkürlichen Beobachtung des Auges folgend, durch Diagonalen, so steht das eine Paar einander zugewendet, das andre schroff von einander abgekehrt. Ja, noch Eins: die beiden vorderen, obwohl im Ganzen gleich gerichtet, erschließen im innern Gegensatz, während die beiden andern sich teilnehmend dem Einen zukehren, der sich wieder durch auffallende Eigentümlichkeit von allen Uebrigen unterscheidet. Die drei Andern haben, wie alle Männer in der Kirche sonst, den Kampfschild neben sich auf den Boden gestellt, dieser Vierte allein hat ihn zur Wehr auf den Arm gehoben. Und das Schwert, das losgebunden in der Hut der linken Hand zu ruhen hätte, hängt hier am Gurte umgeschlallt, und die Rechte fasst schon den Griff, dass es im nächsten Moment aus der Scheide fahre, oder hält sich bereit es blitzschnell zum Streite zu zucken. So wird der Letzte drüben, der noch friedlich barhaupt dasteht, zum Gegner, der herausgefordert, unwillig zögernd, sich abkehrt. Und sehen wir von den andern Beiden den Ersten das Schwert in der Scheide und mit herumgeschlungenem Bandelier erheben, den Andern aber teilnahmvoll und bekümmert, doch wie gebundenen Armes dem Verlaufe zuschauen, so verstärkt sich der Eindruck der Zusammengehörigkeit, und die mannichfachen Beziehungen spielen hinüber und herüber, als ständen wir vor einem einheitlichen Auftritt.

Dietmar

Die Inschrift auf dem Rand des Schildes DITMARVS COMES OCCISVS giebt die Aufklärung.¹⁾ Graf Dietmar, den die Statue zur äussersten Linken darstellen soll, ist darnach ein Bruder des Herzogs Bernhard II v. Sachsen, aus dem Hause der Billunge, dessen Schwester Swanhildis mit Markgraf Ekkehard I von Meissen vermählt, die Mutter Hermanns und Ekkehard's II war, der beiden Hauptstifter des Bistums, die hier neben ihm stehen. Auch ihn bezeichnen die Mortuologien als Fundator; „III. Kal. Jul. obiit“ sagt das Eine, „sepultus ante Altare St. Johannis Evangelistae“ das Andre, und die Inschrift: „occisus!“ Dieser Dietmar fiel im Zweikampf in der Pfalz zu Pöhlde, wo auch Ekkehard I ermordet war, durch die Hand seines eigenen Vasallen Arnold, der ihn des Hochverrats beschuldigt hatte. Als Kaiser Heinrich III zu Michaelis 1048 nach Sachsen kam, klagte Arnold, Graf Dietmar habe einen Anschlag gegen das Leben des Herrschers vorbereitet; der Kaiser befahl, dass er die Wahrheit seiner Aussage durch ein Gottesgericht beweise, und Graf Dietmar, der sich reinigen wollte, unterlag.²⁾

Der Künstler zeigt ihn wie Einen, der kämpfend ins Schattereich gegangen, im Begriff sein Leben und seine Ehre zu verteidigen. Dieser letzte entscheidende Wendepunkt seines Schicksals tritt zu lebhaft vor die Phantasie dieses Zeitgenossen eines kriegslustigen Geschlechts, als dass er einer ruhigeren Gesamtauffassung der Persönlichkeit hätte weichen können. Er wagt es, den gefallenen Woltäter der Kirche auch im Gotteshause selbst als Streiter darzustellen, wie er in die Schranken tritt, das Gottesurteil herauszufordern. Nicht in voller Rüstung, sondern im langen weichen Gewande, in dem ein Graf am Hoflager des Kaisers verkehrt, stellt er da; nur der Mantel ist zusammengenommen, unter dem rechten Arm durch

¹⁾ Vgl. Taf. V.

²⁾ Er wurde so schwer verwundet, dass er wenige Tage nach dem Zweikampf, der am 30. Sept. 1048 stattfand, starb. Nach dem Necrol. S. Michaelis Lüneburg, ed. Wedekind p. 74. Ist der 3. Oktober sein Todestag, die Angabe der Naumburger Mortuologien also ein Versehen. Vgl. *Annales Altah. a. 1048*, Lambert Hersfeld u. Adm. Brem. Näheres bei Steindorff, *Jahrbücher des Deutschen Reichs unter Heinrich III.* Bd. 2, S. 16 u. 40.

über die Brust hinaufgezogen und mit seinem Ende um die Schultern geschlagen. So bleibt der Arm mit dem Schwerte frei, und die Linke schirmt sich mit dem Schilde, dessen Rand bis zur Mundhöhe hinan reicht. Eine Mütze mit hohem Pelzrand bedeckt das Haupt. Der momentanen Haltung entsprechend blicken die Augen in gespannter Erwartung hinaus. Das Motiv war es, das des Künstlers Hauptinteresse bestimmte, und gewährt auch heute dem überraschten Beschauer Anregung genug. Aber die Ausprägung eines individuellen Charakters ist dahinter zurückgeblieben, und die Arbeit im Einzelnen minder sorgfältig durchgeführt. Von dem Schwerte hat unter der Krümmung des Schildes nur wenig mehr, als sichtbar wird, Platz, und der Kopf, dessen Bemalung überdies störend entstellt ist, verrät die etwas schwerfällige Hand eines Gehülfen.

Dagegen sind grade die Köpfe der beiden nächsten Gestalten, in denen wir den Kampfrichter und einen unparteiischen Zeugen des Gottesgerichts erkennen könnten, zwei Meisterstücke ausdrucksvollster Meisselarbeit.¹⁾ Natürlich beanspruchen sie als selbständige Standbilder historischer Persönlichkeiten hier im Kreise der Stifter ihre unabhängige Bedeutung; aber die Wahl der Motive und der transitorische Ausdruck der Gesichter geben ihnen doch unverkennbar eine nähere Beziehung zu den Personen der engeren Bühne hinter dem Altar, als handle es sich in der Tat um einen plötzlichen unerwarteten Auftritt im Heiligtum.

Sizzo von Kefersburg

Der nächste Nachbar²⁾ des Kampfbereiten dreht mit entschiedener Wendung das Haupt zu diesem herum. Er ist der Einzige der ganzen Reihe, der einen Vollbart trägt und dessen wallender Haarwuchs, mit der ruhigen Haltung eines wohlgeordneten Festschmucks in Widerspruch, vom Künstler absichtlich verwendet wird, um den verstörten Eindruck heftiger Erregung zu verstärken. Wie Zornmut flammt es in dieser Maline, zuckt es bis zum Schmerz gesteigert in den durchfurchten Zügen. Unter den Runzeln der Stirn bäumen sich die Augenbrauen als scharfe Bogenränder beiderseits gegen die Mitte auf und drängen die Hautfalten über der Nase zusammengeballt wie einen Wulst heraus. Beschattet von diesen Vorsprüngen verfinstern sich die Augen, die drunter hervorblickend wol eher Zornesblitze sprühen als sanftes Weh der Seele verkünden. Von hochgezogenen Nasenflügeln laufen Einschnitte schräg hinunter über die mageren Wangen, die von starken Backenknochen und Bart eckig umgränzt sind. Der Mund ist eben geöffnet; die Lippen, wie einwärts fliehend, lassen die Zähne sichtbar werden, als würde die Luft durch ihr Gchege hörbar eingezogen, um gewaltsam den Laut zu erdrücken, der die Brust beklemmt.³⁾

Und doch, man sieht, es ist keine wilde Leidenschaft, die diese Züge dauernd entstellt. So könnte man sich die edelsten Kreuzfahrer von Begeisterung erfüllt im heiligen Streite vorstellen. Er ist vielmehr in tiefster Entrüstung ergrimmt, ein Eiferer selbst für Recht und Treue, und bewahrt doch seine Haltung, mit dem bandumwundenen Schwert in der Scheide und dem Schild am Boden. Für solch ein sittliches Pathos aber ist in dem friedlichen Chor der Kathedrale doch kein Raum, im Kreise der frommen Stifter keine Veran-

¹⁾ Vgl. Taf. XIII a) u. b). Wir geben diese Köpfe absichtlich in einer Grösse, die für den Gesamteindruck zwei Einzelheiten erkennen lässt, zur Beustellung der Arbeit.

²⁾ Taf. VI. Leider hat die Bemalung der Statue besonders gelitten, so dass sie fast verwittert aussieht.

³⁾ Grgg. Grotzsch beschreibt ihn: „truceulenta facie et hianibus ac hirsutis labiis strictoque gladio multum obvertens Dltmaro. Gerit in caerulea clypei area leonem aureum erectum.“

lassung sichtbar. Die Art, wie er das Schwert hält, dessen Griff nicht mit nerviger Faust umschlossen, sondern locker, fast ceremoniell nur mit den Fingern berührt wird, um es wie ein Scepter aufgerichtet, mit der Spitze nach oben, gegen den Oberarm oder die Schulter zu lehnen; die gleichmässige Stellung, in der auch die Linke, sich stützend, über den Schildrand greift: Alles deutet darauf, dass er standhaft gefasst die Aufwallung seines mutigen Herzens bezwingt, und der Blick, den er zum Nachbar hinüberstend, könnte für diesen ebensoviel Mitgefühl oder Unwillen bedeuten wie vorwurfsvolles Zornen über Frevelmut. In eigentümlicher Weise ist dieser abhängige Ausdruck des Kopfes und die symbolische Gebärde des Momentes mit statuarischer Selbständigkeit verbunden.

Der Mann aber, den wir in diesem innerlich erregten Standbild zu erkennen haben, ist nach der Aufschrift Graf Sizzo, den der stehende Löwe, als Wappen auf dem Schilde, und das Zeugnis des Chronisten Paul Lange von Bosau als Grafen von Käfersberg oder Kevernburg bezeichnen. Er wird auch in der Ueberlieferung des Schwarzburgischen Hauses, zu dem die bereits im 14. Jahrhundert zerstörte Burg dieses Namens bei Arnstadt gehörte, als Woltäter der Naumburger Kirche genannt. Ob dieser Graf im Barte in irgend einer Weise mit der Familie des Bischofs Dietrich zusammenhängt, ist nicht ermittelt, doch scheint der Platz am Mittelfenster des Chorschlusses, wie die Anbringung seines Wappens auf dem Schilde, das hier allein vorkommt, ihm besondere Bedeutung beizulegen. 1)

Wilhelm von Kamburg

Ausser Zweifel steht die Verwandtschaft mit dem Wettiner Hause bei seinem gleichberechtigten Nachbarn auf der andern Seite des Mittelfensters. Wie Sizzo ein Bruder Bischof Hildewards gewesen sein soll, so war dieser hier wirklich der Bruder des Bischofs Günther, der 1079—1089 auf dem Naumburger Stul sass: Graf Wilhelm von Kamburg, 2) ein Sohn Geros und Enkel jenes Dietrich II, der mit Mathilde, der Schwester Hermanns und Ekkehard's vermählt war. „Wilhelmus comes“ ist im bischöflichen Erlass von 1249 begleitet von „Gepa comitissa“, seiner Gemalin, die neben ihm am Altar S. Crucis, also vor dem Ostchor begraben liegt. Hier steht sein Standbild allein, aber in engster Beziehung zu den Genossen der Reihe im Chorhaupt. Und wieder fragen wir kaum nach dem Namen, nach dem Ahnherrn, der etwa gemeint ist, sondern lassen uns vollauf genügen an dem Kunstwerk, das unabhängig und eindringlich genug für sich selber spricht.

Völlig in Waffenruhe, scheint er, nur als stiller Zuschauer, wie verloren in den Anblick eines Vorgangs. Schild und Schwert stehen grade vor ihm, mit ihren Spitzen auf dem Boden, zu beiden Seiten des linken Fusses, der zwischen ihnen vorgeschoben sie fast berührt. Die linke Hand, auf dem Schildrand lehnd, drückt mit dem Daumen auch das drangestellte Schwert, aber mit spielernder Leichtigkeit, wie unbewusst, das Gleichgewicht zu halten. Das rechte Bein tritt seitwärts zurück; der rechte Arm ist quer über die Brust gelegt, so dass die Hand am linken Schlüsselbeine ruht, und völlig in den Mantel eingehüllt. Ueber dem feingewebten Leibrock, dessen breiter Besatzstreifen unten bis an die Knöchel reicht, birgt das Manteltuch fast den ganzen Oberkörper in seine dunkelroten Falten. Nur zwischen

1) Vgl. Schöttgen, *Die Saxeone Kiefernburgie, in episc. min. VII*, 196. Hahn, *Collect. monum. T. I p.* 80 u. *Thuringia Sacra p.* 471. Hellbach, *Grundriss des Fürstl. Hauses Schwarzburg-Rudolstadt* 1820, S. 7. Lepsius a. a. O. u. Knochenhauer, *Zur Gesch. Thüringens*, S. 140.

2) Tafel VII.

Arm und Schwertgriff sehen wir den verzierten Gürtel mit einem Teil des Gewandes hervorblenden, das er über den Hüften zusammenhält. Sonst legt sich der Mantel über Schulter und Ellbogen dieser Seite und ist auf der andern ebenso mit seiner ganzen Länge herübergenommen, so dass sein Ende wieder über die linke Schulter auf den Nacken fällt. Es ist wol unzweifelhaft, dass diese Art, den ritterlichen Arm zu binden, eine ganz bestimmte, den Zeitgenossen wolbekannte Bedeutung hat. Dem Künstler gab sie Gelegenheit, sich als Meister in plastischer Klarheit und malerischem Schwung zugleich zu bewähren; denn der faltenreiche Stoff zieht sich als lebendige Draperie über die absichtlich ausser Tätigkeit gestellte Seite des Körpers, und schmiegt sich doch weich an Arm und Hand, dass die runde Form sich fest umschrieben heraushebt. Beide Arme in ihrer gleichlaufenden Haltung und die kunstvoll abgestufte Gewandung bereiten wirksam vor auf das seitwärts darüber geneigte Haupt. Als sanfte Kurve steigt die Linie der Bewegung von der Spitze des rechten Fusses zum linken Ellbogen und zurück bis zum Scheitel empor, und getragen von dem biegsamen Gewächs hebt sich der Kopf mit dem sprechenden Antlitz, wie ein schwerer voller Blumenkelch gegen die Sonne.

Die Züge des bartlosen jungen Mannes sind nicht eben schön zu nennen; das abstehende Gelock des dunkeln Haares, von dem ein kurzgehaltener Büschel sich glatter auf die Stirnhöhe legt, und die dunkelrote Mütze, die weich und nachlässig darüber sitzt, rahmen ein breitgedrucktes, oben und unten abgeplattetes Oval ein. Die Stirn ist hoch, aber flach und viereckig gebaut, die Nase an den Flügeln, wie der Oberkiefer darunter, etwas eingesunken, der Mund breit mit starker Unterlippe, etwas schräg gezogen, und das Kinn platt. Die sanften Reh-Augen sind, der Wendung des Kopfes entsprechend, zur Seite gerichtet und blicken in wehmütiger Teilnahme nach dem Gegenstand der Aufmerksamkeit zu seiner Rechten, der sich nur drüben jenseits des Fensters, im Chore hier befinden kann. Grade die Wahl dieses besondern Typus, der einem hergebrachten Schönheitsideal so fern bleibt, ja durch ganz zufällig individuelle Züge des Modells überraschend intimes Leben gewinnt, gerade diese ganz persönliche Erscheinung erhöht den künstlerischen Wert und die gesunde Wahrheit des Bildes. Der elegische Ausdruck würde ohne diese kräftige Grundlage sentimental werden. Hier quillt die augenblickliche Stimmung, die so sichtbar in allen Zügen der Gestalt und des Angesichts sich ausdrückt, wie selbstverständlich aus der Naturanlage dieser Persönlichkeit. Und sie besitzt doch sonst noch Kern und Fülle genug, dass wir die deutsche Gemüts-tiefe auch mit dem Anklang wendischen Weichmuts, wie sie hier auftritt, als vollberechtigt hinnehmen. Allerdings werden wir bei solcher Ueberzeugung weniger geneigt sein, den Grafen Wilhelm von Kamburg in ihm zu suchen, als einen sehnsüchtigen Vertreter des Minnesangs, dessen schwärmerisches Charakterbild wir unter noch so edlen Namensgern darin genießen.

Es ist ein Meisterwerk mittelalterlicher Skulptur allerersten Ranges, neben dem die bescheidenern Vorzüge der Nachbarn gar zu leicht verblässen. Sehen wir von dem herzewinnenden Dichter ab, so bleiben sie noch tüchtige ausdrucksvolle Gestalten.

Timo von Kistritz

Der vierte Stifter am letzten Pfeiler des Polygons zur Rechten ¹⁾ ist mit beiden Händen beschäftigt, sein Wehr und Waffen zu halten. Mit der Linken fasst er den Schild, mit der Rechten das Schwert, über dessen Griff der breite Ledergürt, den Knauf bedeckend, sich

¹⁾ Tafel VIII.

herüberlegt. Beide Hände sind, wie die spielende Graf Wilhelms, vortreflich gearbeitet. Auch er trägt den weichen, feingewebten Leibrock, dessen Aermel oben weit, am Unterarm enger werden. Und das verschiedenartige Verhalten des hier der brüsten Brust sich anschmiegenden, dort in kleine Fältchen gerillten, dort an Zwischenräumen sich blähenden Gewebes ist mit aller Sorgfalt beobachtet, während der Mantel, unter dem rechten Arm durchgezogen und über die Linke herüber geworfen mit seinen schrägen Faltenlagen energisch zusammenfasst.

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

Sein Name freilich ist ritterlich: Timo von Kistritz. So hatte er sich jedenfalls in der Schenkungsurkunde bezeichnet, durch die er diese Ortschaft bei Osterfeld und sechs andere dem Hochstift Naumburg vermachte, und so nennen ihn auch die *Mortuologien* des Domes; später heisst er in Urkunden Comes de Brena und schliesslich Comes de Wettin, der erste, der diese Bezeichnung führt. Auch er war ein Sohn Dietrichs II und der Mathilde, also Neffe der beiden Markgrafen Hermann und Ekkehard und Oheim seines Nachbarn Wilhelm von Kainburg. Es ist der erste Schirmvogt von Naumburg aus Wettinischem Hause. Von ihm erzählen die *Annalen von Altenzelle* mit Berufung auf eine *Merseburger Bischofschronik*, dass er in seiner Jugend einen Spielkameraden, der ihn durch eine Ohrfeige gereizt, beim Wettrennen erschlagen habe, sich dann aber in Kriegsdiensten unter Kaiser Heinrich so hervorgetan, dass dieser ihm die Markgrafschaft Meissen übertrug.¹⁾ Natürlich steht er in seiner verdrossenen Abwendung nicht tatsächlich in Bezug zu seinem herausfordernden Gegenüber, Graf Dietmar dem Gefallenen; aber die Erzählungen der Chronik über den Jälzorn des Timo von Kistritz scheinen hier fast ebenso die Phantasie des Bildners bestimmt zu haben, wie bei der Statue des Streiters zuäusserst links. Und unwillkürlich schliesst sich zwischen diesen Beiden für das Auge die ganze Reihe von vier Statuen im Chorraum zu einer einheitlichen Scene zusammen.

Die vorderen Paare

Absichtlich auseinander gehalten, die Stimmung erst zu sammeln oder nach der Steigerung wieder ausklingen zu lassen, erscheinen die vier Gestalten im Vorraum. Wenigstens der einen Hälfte dieses Chorquadrates, die an das Altarhaus anstösst, geben sie noch den

¹⁾ Mencken, *Script. Rer. German.* II, 380 f. Nach dem Tode Ekkehards II scheint diesem Timo von Kistritz, gerade weil er nicht Markgraf war, die Voigtei von Naumburg durch Bischof Eberhard übertragen zu sein und so dies Amt an die Wettiner gekommen. Vgl. Lepsius, *Gesch. der Bischöfe des Hochstifts Naumburg* I, 334.

Charakter des geweihten Innenraums. Nur an den Wänden dieses zweiten, vom Lettner durch die hohen Bogennischen, in denen jetzt die Orgeln stehen, damals noch sichtbarer getrennten Rechtecks zieht sich die Zwerggalerie über den Baldachinsimsen des Stulwerks hin, und hat oben und drüben je zwei Standbilder als Mittelpunkt und als Abschluss erhalten. Zwei Paare von Stiftern und Stifterinnen stehen einander gegenüber, doch nicht in so nahe Zusammenstellung wie an den Hauptfeilern als Ehepaare bezeichnet, und ohne innerliche Beziehung aufeinander wie jene zwischen den Fenstern.

Dem eintretenden Beschauer blickt die Frauengestalt zur Linken entgegen; der Mann zur Rechten wendet sich gegen den Altar hin. Und die beiden Andern, der Mann zur Linken und die Frau zur Rechten, stehen gerade gegen die Mittelaxe gerichtet, durchaus unabhängig, wie mit sich selbst allein. Gehörten sie im Leben je verwandtschaftlich zusammen, so ist die Gemeinschaft hier in der Kirche gefessentlich gelockert. Der räumliche Eindruck lässt sie gesondert erscheinen trotz einmütigem Beisammensein an heiliger Stätte.

Konrad

Die beiden Männer sind mit Namen sicher zu bestimmen; sie mögen vorangehen. Auf der linken Seite des Betrachters, dem Altar näher steht die einst verstümmelte Figur, die in neuer Inschrift als „Graf Konrad“ getauft worden. Der offene Brief Bischof Dietrichs II nennt mitten in der Reihe „Kunradus comes“, meint aber nicht Konrad den Grossen von Wettin († 1157), mit dessen Grab die Reihe auf dem Petersberg bei Halle beginnt, sondern einen früheren Träger dieses Namens, nämlich einen Neffen des neben ihm stehenden Markgrafen Hermann, einen Sohn der Mathilde und Dietrichs e tribu Buzici also einen jüngern Bruder des Timo von Kistrütz und der hier nicht auftretenden Friedrich Dedo und Gero.¹⁾ Der Name Konrad, den auch die Mortuologien als „Fundator“ nennen, wird also richtig sein. Der Bildsäule ist auch so freilich nicht viel Besonderheit abzugewinnen.²⁾

Der Kopf ist modern, mit glotzenden Augen, unpassendem Käppchen und starren Zügen, sonst nicht übel ergänzt; ein neuerdings angehängtes Mantelende, den Schild beschattend, ist fast schlimmer. Sonst hat der Künstler gerade diese Figur, dem Standort entsprechend, am meisten statuarisch unabhängig gemacht, in ganzer Breite von vorn gesehen hingestellt, und allgemein gehalten, ohne charakteristisches Motiv. Die eine Hand ruht an Schild und Schwert, die andre greift zur Mantelschnur über die Brust hinauf, wiederholt also — wenigstens wie sie jetzt hergestellt worden — die Bewegung, die wir bei Regelindis fanden. Die erfinderische Abwechslung in allen übrigen Statuen des Chores erweckt Zweifel an der Berechtigung dieses Heißversuches.³⁾ — Der Mantel ist seitwärts in seiner ganzen Breite zwischen Elbogen und Kniekehle herübergenommen und, quer in Falten gelagert, hinter dem Schwertgriff über die linke Hand gelegt, während die Masse des ziemlich kurzen

¹⁾ Konrad war mit Othilde von Kallenburg vermählt. Der älteste Bruder Friedrich starb 1084 als Bischof v. Münster, der zweite Dedo wurde also Markgraf der Lausitz († 1075), Timo und Gero nennen sich Grafen von Bress.

²⁾ Tafel IX.

³⁾ Die sonst wenig besagende Abbildung bei Püttrich enthält drei bemerkenswerte Abweichungen vom jetzigen Zustand: der rechte Arm erhebt sich nicht bis an das Querband des Mantels auf der Brust, sondern liegt auf dem Gefält des Mantels quer vor dem Leib; dieser Mantel ist dicht unter der linken Hand am Schildrand abgebrochen; der Kopf hat keine Kappe.

Leibbrocks in tiefgefurchten senkrechten Falten grade herunter geht, nur durch das leicht gehobene rechte Knie etwas abgelenkt. Die Durchführung der Skulptur steht vollkommen auf der Höhe der andern Figuren, allerdings dem Dietmar und dem sogleich zu nennenden letzten Genossen näher als dem Besten, giebt indess bei dem Mangel persönlicher Besonderheit oder gar romantischer Teilnahme für den Dargestellten, die reinste Gelegenheit zu prüfen, über welche Summe statuarischer Mittel die Kunst dieser Bildhauer verfügte. Sie erinnert gewiss die Meisten an antike Gewandfiguren.

Dietrich

Wenn Graf Konrad sich in fester Geradheit aufgestellt hat, so scheint der Waffenbruder drüben, der die Reihe rechts eröffnet, soeben erst an seinen Platz getreten.¹⁾ Er hat noch keine bequeme Stellung eingenommen, wie man in der Kirche zu verweilen pflegt. Sein Schild hängt noch am Arme. Er wird ihn sicherlich zu Boden niederlassen wie die Uebrigen; denn der breite Gurt des Schwertes ist gelöst und gleitet neben der Scheide hinunter, während die rechte Faust den Knauf umspannt. Aber auch hier ein Zeichen der Hast: die Hand ist völlig vom Mantel eingehüllt, der über den Unterarm geschlagen mit beiden Zipfeln neben dem Schwerte herabhängt. So benimmt sich ein Nachzügler, der eben noch herzugeilt, sich mit Wehr und Waffen nicht sogleich zu fassen weiss. Der Künstler hat ein neues lebendiges Bewegungsmotiv für den gleichförmigen Vorwurf gefunden. Der Verfolg ist klar: ward erst der Schild auf die Spitze gestellt, ist auch die Hand dahinter im Stande, das Schwert, das von der andern daran gelehnt wird, zu sichern, und das Mantelende kann frei herüber geworfen werden, wie es ihm beliebt. Bei dem Ankömmling macht auch die Kleidung einen reisigen, minder feierlichen Eindruck. Der ärmellose Ueberwurf ist ziemlich kurz gehalten und am Halse nicht mit einem Kleinod verziert, sondern durch einen Einschnitt geöffnet, der sich in zwei dreieckigen Klappen mit Knöpfen an der Spitze auseinanderlegt.²⁾ Und dem Gebahren sonst entspricht der Ausdruck des Kopfes, der sich etwas verwirren Blickes doch sichtlich ergriffen nach dem Altar wendet. Das Antlitz ist voll und trägt in den schlaffen, glattgeschorenen Wangen und dem Unterkinn die Spuren etwas vorgerückter Jahre, so dass das volle Gelock des Haares jetzt beinahe das Aussehen einer Allongensperrücke erhält, die den vornehm geschnittenen Zugen des alten Herrn wol „zu Gesicht steht“. Ein weiter Ritt oder hastiger Gang hat ihn nur etwas erschöpft; die Lippen sind geöffnet und leise verzogen, als wäre er ausser Atem. Aber der unverkennbare Ausdruck gerührter Teilnahme gewinnt die Oberhand, je länger er so, durch einen Anblick im Heiligum gefesselt, in unbequemer Haltung verharrt.

Die Figur hat beim Brande von 1532 zumeist gelitten; ein Teil des Schildes war abgesprungen, das Wappenfeld wie der Name auf dem Schilde sind abgewaschen, das Gesicht war eine Zeitlang überweist. Nach dem Stiftungsbriefe von 1249 bleibt indess nur ein Name für ihn übrig „Theodericus Comes“, und da dieser Dietrich der letzte in der Reihe der dort aufgezählten Gründer ist, so wird wol nicht an den bereits mehrfach erwähnten Schwager der Markgrafen Hermann und Ekkehard, den Vater Kunrads, Timos und Geros zu

¹⁾ Tafel X.

²⁾ Ganz ähnlich bei Clemens II in der nächtlichen Vision am Grabmal im Westchor zu Bamberg, dessen Platte übrigens nicht so schmucklos war, wie sie ist (vgl. Bode, *Deutsche Plastik* S. 68); die Portälfigur des Bischof Suidger — Papst Clemens II ist am Pfeiler des Georgenchores eingemauert.

denken sein, sondern an den Sohn des letztgenannten und der Berta (Witwe Poppos v. Wippra), Dietrich III, also einen Bruder Wilhelms von Kamburg und des Bischofs Gunther von Naumburg, die alle drei mit ihrem Vater Gero im Jahre 1080 der Naumburger Kirche einige Erbgüter der verstorbenen Berta vermachten.)

Adelheit

Trotz der lebhaften Wendung dieser ersten Figur gegen das Innere des Chores bleibt die nächste Nachbarin von deren Gegenwart völlig unberührt. Freilich ist ihre linke Seite, die der Eintretende zuerst erblickt, überwiegend reicher belebt als die andre, der Körper jedoch in ganzer Breite nach vorn gekehrt, der Mitte des Raumes zu, und die eifrige Beschäftigung beschränkt sich so ausschliessend auf sich selbst, dass grade diese Frauengestalt nachst Konrad drüben zu den unabhängigen Standbildern der Reihe gehört.

Es ist eine echte Klosterfrau,¹⁾ die in ihrer Andachtsübung ganz aufgeht. Sie halt mit beiden Händen das aufgeschlagene Gebetbuch vor sich hin, aber beide Hände sind geschickt in doppelter Tätigkeit. Die rechte fasst mit den Vorderfingern die Blätter auf dem Deckel des Einbands zusammen, hebt jedoch zugleich den Rand des Mantels, der das linke Bein bedeckt, in faltigem Querbauisch nah an den Leib heran; die linke stützt mit den untern Fingern die Vorderseite des Buchdeckels und drückt mit dem mittleren die Blätter darauf nieder, während Zeigefinger und Daumen eine Seite umzuschlagen oder aufzuhalten bemüht sind. — Diese Geschäftigkeit der Hände setzt sich durch das vorgeschobene Gefalt des Mantels fort bis zur Höhe des Knies, das sich fühlbar heraushebt, und klingt noch leise nach in dem schräg zurückgeschobenen Fusse, dessen Rand nur den Boden beruhend den singenden Tonfall der Leserin mit heimlichem Takte begleiten mag.

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

Das Antlitz aber, das unter der Hülle hervorschaut, ist das einer Nonne: in Entsagung gealtert vor der Zeit, reizlos, nicht ohne Härte; die kleinen halbgeschlossenen Augen blicken leer, die murrend geöffneten Lippen beten pflichtgetreu die gewohnten Formeln, doch ein Anteil des Herzens wird kaum empfunden. In solcher Darstellung einer frommen, dem Leben abgestorbenen Himmelsbraut bewährt sich eben die Beobachtung des Künstlers: er giebt uns ein Charakterbild aus jener mittelalterlichen Welt, dessen Wahrheit uns noch heute ergreift. Wie Roswita von Gandersheim, die dramatische Dichterin, in die Kreise der Ottonen, wie Herrad von Landsperg, die Verfasserin des Hortus deliciarum, in die Tage Barbarossas, so gehört auch diese Klosterfrau als leibhaftige Erscheinung in die Glanzzeit der statuarischen Kunst des 13. Jahrhunderts. Sonst ist die künstlerische Leistung in dieser Gewandfigur erst neuerdings mit beredten Worten geschildert. „Die ruhige rechte Seite — schreibt Bode — ist zu der leicht bewegten linken dadurch in einen ebenso feinen als glücklichen Gegensatz

¹⁾ Die Urkunden sind bei Lepsius, *Gesch. d. Bischöfe des Hochstifts Naumburg I.* No. 30 u. 31 u. *Col. dipl. Sax. reg. I.* t. 1. 164 abgedruckt, aber von zweifelhafter Echtheit.

²⁾ Tafel XI.

gesetzt, dass der aufgeraffte Mantel die Formen, auf denen er in kräftigen, sehr individuellen Querfalten aufruft, wenigstens erraten lässt.“ . . . „Die sprechende Bewegung und treffliche Modellierung der Hände bezeugen eine Feinheit naturalistischer Beobachtung und ein Verständnis, zugleich aber auch eine Summe von Geschmack, wie sie vereint in der deutschen Plastik der spätern Zeit kaum noch einmal zum Ausdruck gekommen sind.“

Eine „junge fürstliche Witwe“ glauben wir allerdings, schon des einfachen Linnenhäubchens wegen, nicht darin sehen zu dürfen; denn diese würde den bekrönten Kopfschmuck tragen, wie alle Fürstinnen hier. Es ist vielmehr eine Tochter aus fürstlichem Hause, die den Schleier genommen, — wenn sie auch, der Sitte der Zeit und der Vorsorge jener Stiftungen entsprechend nicht einfache Nonne geblieben, sondern bald zu standesgemässer Pfründe und geistlichem Amte gelangt sein wird. Sehen wir uns deshalb in der Reihe der Stifterinnen nach einem Namen für sie um, so bietet sich nur der Eine „Adelheid, Aebtissin von Gernrode“ an, die unter der Bezeichnung „Memoria Adelheidis fundatrix“ in den Mortuologien von Naumburg gemeint sein könnte. Diese Aebtissin des altherwürdigen Klosters, das Markgraf Gero unter Otto dem Grossen am Gehänge des Harzes gestiftet, soll eine Nichte der Markgrafen Ekkehard und Hermann, eine Tochter Dietrichs II und der Mathilde gewesen sein,*) stünde hier also ihrem eigenen Bruder Konrad gegenüber und ihrem Neffen zur Seite.

Gerbürg

Dagegen wird die fürstliche Frau, die als erste der Reihe zur Linken dem Grafen Dietrich gegenüber steht,*) von der Ueberlieferung gewöhnlich für dessen Gattin ausgegeben. Wie weit das richtig sein könnte, ist kaum zu ermitteln. Dann wäre allerdings wahrscheinlich, dass wir sie „Gerbürch“ zu nennen hätten. Der offene Brief des Bischofs von 1249 nennt nämlich hinter „Theodericus comes“ am Schluss „Gerburch comitissa“, und ebenso erwähnen die Mortuologien die Namen Beider unmittelbar nacheinander; sie liegen beide „ante Altare S. Crucis“ bestattet. Wir hätten statt des ersten Stifterpaares, das die Tradition in ihnen gesucht hat, vielmehr das letzte vor uns.

Sonst bliebe für diese Frau nur der Name „Bertha comitissa“, der Gemalin Graf Geros von Wettin, also der Mutter Dietrichs III und Willhelms von Kamburg übrig; denn die Gemalin des Letzteren, Gepa oder Geva, kommt wol nicht in Frage, da Wilhelm drinnen im Chorhaupt allein seinen Platz gefunden.

Wie dem auch sei; es ist eine ernste Gebieterin, eine fürstliche Matrone, die vor uns steht. Nicht jugendlich und minniglich, würden wir sagen, aber hoch gewachsen und schlank genug; nicht von reizend schönen Zügen, sondern energischen, fest geschlossenen Charakters, liebt sie ihr Auge, das den Kummer kennt, doch gross und voll gegen den Kirchenraum. Dem eintretenden Besucher, der sie zuerst erschaut, scheint sie wie die Herrin des Hauses mit Bewusstsein an der Schwelle zu stehen, im huldvollen Grusse zugleich Elirfurcht heischend,

*) Nach Lepsius, a. a. O. S. 30, der allerdings die Mutter versehentlich Schwanhilde nennt. O. Posse, Die Markgrafen von Meissen führt sie nicht mit auf. Eine Aebtissin Adelheid von Gernrode, die nicht mit der Quedlinburgischen verwechselt werden darf, starb am 3. Nov. 1043, und die Schwägerin Ekkehard's II, Namens Harecha ward ihre Nachfolgerin. Eine Tochter Geros von Brena, Thietburg, war dann wieder Propstin von Gernrode.

*) Tafel XII.

und jenseits dieser Gränze schliesst sich der geweihte Raum. — Die Bewegung, die sie mit vollendeter Sicherheit ausführt, verstärkt diesen Eindruck. In der Linken, die der Mantel völlig bedeckt, hält sie ein schwures Gebetbuch, geschlossen wie sie es auf dem Gang zur Kirche getragen. Das weite gürtellose Kleid umfließt in schlichten Falten ihren Leib und lässt in der Drehung des rechten Beines, dessen Knie und Schenkel sich drunter abzeichnet, den Augenblick erkennen, wo sie soeben ihren Platz eingenommen hat und im Begriff ist sich ruhig hinzustellen. Nun greift die Rechte an den Mantelsaum, um das Tuch zu fester Haltung um die Hüften zu nehmen. (Der ganze rechte Arm nebst einem Teil des Mantels war übrigens weggebrochen und ist jüngst erneuert; daher zeigen die ergänzenden Zeichnungen bei Lepsius und bei Puttrich eine abweichende Stellung der Hand.) Und eben dieses Motiv, — wie sich der schützende Mantel als Vorhang ausspannt und die lebendig bewegte Gestalt den Augen des Volkes draussen entzieht, — wirkt, wie drüben der vorgehaltene Schild des letzten Ankömmlings, unwillkürlich gleich einer Schranke vor dem Innenraum und der fürstlichen Versammlung um den Hochaltar.

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



Ergebnisse

So heisst es wol nicht mehr, als den Absichten des Künstlers gerecht werden, wenn wir die Anordnung der Statuen im gegebenen Raume, die Verteilung der Motive und Charaktere nach ihrem Standort als Ergebnis wolweislicher Erwägung anerkennen. Im Vorraum nach dem lebensvollen Eingang und Abschluss erst ruhige Sammlung, bis wir die Stufen des Chorraums erreichen; dann treten die Fürstenpaare in innigster Gemeinschaft an den Altar, wie im Vollbesitz des Glückes, das dem Menschen gegeben ward; drinnen auf der Bühne endlich dramatische Bewegung, gesteigerter Ausdruck persönlichsten Empfindens und besondern Schicksals, wie im Kampfe des Lebens draussen, dessen Widersprüche sich doch am festen Mittelpunkte hier zusammenfinden. Es gehört die volle Herrschaft über alle Mittel der statuarischen Kunst dazu, eine derartige Oekonomie zu erdenken und durchzuführen.

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

Das erleichterte dem Künstler jedenfalls, in seinen Gestalten ein starkes Lebensgefühl mit ganz persönlichem Benehmen, mit überraschenden Zügen der Wirklichkeit auszuprägen und doch die erhöhte Tonart fest zu halten. Wer nur etwas sich hineingesehen, glaubt die Gewissheit zu fühlen, dass der Meister uns die wahren Abbilder von Zeitgenossen gegeben; aber sie erscheinen im Feierkleid, wie es beim Gottesdienst in der Kirche sich ziemt. Nicht gleichgültig aufgerückt, wie die Almenbilder von Generation zu Generation, nicht durch das Alter nur oder das Schicksal zusammengewürfelt ist diese Versammlung, das merkt wol jeder. Eine Stimmung beseelt diese Gruppen, in mancherlei Graden, doch als gemeinsam in allen fühlbar, und kaum genügt der „vorausgesetzte Hergang der Gründung“ des Domes, die wehmütige Ergriffenheit, zu denen sich der Ausdruck hier und da, bei Männern wie bei Frauen steigert, als notwendig zu begründen. Denn es ist so, wie Springer treffend hervorhebt: „die Männer erscheinen auch tieferen Empfindungen zugänglich, aber ohne jeden schmach tenden, weiblichen Zug; die Frauen sind milde und zart, aber nicht schwächlich und hilfsbedürftig. Bei aller warmen Lebensfülle und Natürlichkeit umweht die Gestalten doch ein Zug der Kraft und vornehm gehobenen Wesens, welchen wir in den Werken des späteren Zeitalters schmerzlich vermessen“. Eben deshalb suchen wir nach einer begrifflichen Ursache dieser besonders, sichtlich aussergewöhnlichen Stimmung, die sie im Augenblick erfüllt. *) Sie stehen da, um den Hochaltar gereiht, an dem vor ihren Augen das Messopfer verrichtet wird. Der symbolische Vorgang ruft den Opfertod des Erlösers vor ihre Seelen, der am Eingang draussen leibhaftig vor Augen tritt, und gerührten Herzens lauschen sie den Worten des Priesters oder den Klängen der Musik, die seine Zeichen begleiten.

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

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

In der Durchführung eines bestimmten Ausdrucks, gegen den auch eine Ausnahme wie Dietmar nicht aufkommen kann, liegt die Einheit des ganzen Cyklus überzeugend ausgesprochen. Und wenn die technische Herstellung der Statuen aus den Werkstücken der Gewölbträger selbst nicht schon die gleichzeitige Entstehung mit dem Bause des Chores bewiesen, so müßte die Einheitlichkeit des Gedankens und der Tonart jede Vermutung fernhalten, als wären etwa einige dieser Gestalten, und zwar die ausdrucksvollsten im Chorschluss jüngerer

*) Vgl. die Köpfe auf Tafel XIII.

Datums als die andern, und könnten um Jahrzehnte später als diese, — „bereits an der Gränze der neuen Zeit“, d. h. erst am Ausgange des XIII. Jahrhunderts entstanden sein. Die Vorahnung gesteigerten Empfindens oder „gotischer Art und Unart“, in dem schwermutigen Blick oder der lachelnden Miene, in dem Faltengehänge und Saumgeschlängel, die hier und da auftauchen, darf uns doch nicht täuschen über den kerngesunden Charakter, der allem Ausdruck voll und ungebrochen zu Grunde liegt. Sie darf dies ebenso wenig, wie die Einzelformen der Baldachine und der umgebenden Architektur sonst das Urtheil beirren sollten. Kleine Abweichungen von der Normalmitte, Gradunterschiede, wie sie hier nach oben wie nach unten vorkommen, ergeben sich bei einer jahrelangen, die nämlichen Kräfte in Anspruch nehmenden Arbeit ganz von selbst. Und nach einem solchen Einblick in den organischen Zusammenhang kann die Betrachtung der übrigen dazu gehörigen Bildwerke die zeitlich wie künstlerisch eng geschlossene Einheit dieser Schöpfung nur bestätigen.



DER LETTNER

Der westliche Chor wird zu einem bevorzugten Innenraum, indem der Zwischenbau eines Lettners ihn gegen die übrige Kirche, abschliesst. Dieser Lettner lehnt sich zu beiden Seiten an die letzten Mauerpfeiler des Mittelschiffes an, auf denen auch die westlichsten Scheidbogen des Langhauses ruhen. Seine Aussenwand ist als reichgeschmückte Fassade gestaltet, über die man hinausblickt in die Wölbung der gotischen Kapelle. Sie gliedert sich ihrer ganzen Breite nach in drei gleiche Abschnitte: die Portalvorlage und die beiden Wandungen, aus denen dieser Mittelbau mit aufragendem Giebel heraustritt. Die Seiten steigen bis zur Höhe des Torbogens als eigentliche Wand empor und tragen über dem Kranzgesims die etwas vorspringende Brüstung der Lesebühne, an der sich über jedem der drei Abschnitte des Unterbaues durch Säulchen die Dreiteilung wiederholt.¹⁾

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

Der Eingang in der Mitte, zu dem drei Stufen hinauführen, ist durch einen Vorbau mit Spitzgiebel zu einem eigenen Portal entwickelt. Dessen rechtwinklig vortretende Seitenwände sind innen gegen die Tür zu ausgeschragt, in halber Höhe durch ein Gesims abge-

¹⁾ Tafel XIV.

teilt, unter dem ein Paar kleblattbogiger Blenden die Mauer gliedert, darüber mit Säulchen ausgesetzt, welche die Rippen der beiden Kreuzgewölbe tragen, die schräggestellt hinter der Stirn des Giebels eingespannt sind. Sie entsprechen dem weiteren Spitzbogenpaar, das vorn in den Giebel einschneidend, in der Mitte ohne Schlussglied zusammenstößt, und dem engeren Paar der Tür, die durch einen Mittelpfosten in zwei schmale Hälften geteilt wird. Im Giebfelde draussen ist wieder eine Vierpassblende ausgeschnitten, in der ein Wandgemälde die Absicht farbiger Behandlung der ganzen Lettnerfront von vornherein bekundet. Es stellt den auferstandenen Erlöser tronend dar, mit beiden Händen, an denen die Wundmale sichtbar werden, hinweisend auf die Wahrzeichen seines Erlösungswerkes, die zu beiden Seiten des Stules von Engeln gehalten werden. Die Halbfigur des Einen erscheint mit dem Kreuz, an dem die Dornenkrone hängt, und dem Kelch, in dem die Nägel stehen; die zur Linken mit der Lanze und dem Essigschwamm auf dem Ysopstab. Diese „Waffen Christi“ sind wie der Tronstul, die Nimben und der Gewandbesatz in vergoldetem Stuckrelief ausgeführt, ebenso wie die Umschrift des Rahmens:

✚ ARBITER . HIC . SEDIS . ANONOS . DISTINOVIT . AB . GDIS (haedis).

✚ DURÄ . SIT . AN . GRATA . TENET . HIC . SENTENTIA . LATA.

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

Die alten Beschreibungen der Domkirche berichten, dass auf der Spitze dieses Giebels ein Marienbild angebracht war, das sich später auf dem letzten Altar im südlichen Seitenschiff befand. Diese ganz vergoldete, auf dem Halbmond stehende Madonna ist ein Werk spätgotischen Stiles, das natürlich erst auf dem Giebel aufgestellt wurde, als der Stifterchor zur „Capella B. Mariae Virginis“ umgewandelt worden, wie dann die Urkunden ihn nennen.

Nach der älteren Auffassung, aus der die ursprüngliche Bilderreihe mit dem tronenden Erlöser an der Giebelstirn hervorgegangen war, hatte diese Ueberhöhung durch die Gottesmagd keinen Sinn, zumal da drunten am Portal die Mater dolorosa neben dem Kreuze steht. Der Gottessohn in seiner Herrlichkeit bezeichnet den Höhepunkt, und ist hierher gerückt, da er an seiner altgeheiligten Stelle in der Apsiswölbung des romanischen Chores keinen Platz mehr fand, weil hier das Rippengewölbe fast unmittelbar über hohen Fenstern sich ausspannt. Mit seiner Versetzung aus dem Innern des Chores an den Giebel des Lettners hängt auch der Hinweis auf die Leidenswerkzeuge zusammen, und damit stossen wir zugleich auf eine andre Abweichung vom sonstigen Herkommen, die hier am frühgotischen Westchor von Naumburg zuerst begegnet und auch so das Ende der romanischen Kunstperiode bezeichnet.

¹⁾ Patrich, S. 59.

Die Mittelschiffe der sächsischen Basiliken waren mit ihren schlichten Obermauern vorwiegend der Wandmalerei überlassen. Nur im unmittelbaren Anschluss an die Arkadenreihe und ihre reichskulpierten Kapitelle nimmt die Plastik auch wol die Zwickel zwischen den Bögen für sich in Anspruch. Im südlichen Seitenschiff von S. Michael zu Hildesheim hat sich ein Versuch dieser Art in acht langgestreckten Frauen mit Schriftbändern erhalten, die in flachem Stuckrelief aufgelegt, die Seligpreisungen bedeuten. Weit vorgeschrittener erscheinen die Engel mit ausgebreiteten Flügeln in den Bogenzwickeln des Mittelschiffs zu Hecklingen, schon durch den dekorativen Zusammenhang mit der Architektur. Die reizendsten Beispiele dieser Art sind aber die kleinen sitzenden Engel der offenen Zwerggalerie am Chorus Angelorum, wieder in S. Michael zu Hildesheim, deren Entstehung übrigens wegen der Figur des heiligen Bernward an den Schranken nicht vor dessen Heiligsprechung im Jahre 1104 angesetzt werden darf.

Die Chorschranken, welche die Erweiterung des Presbyteriums unter der Vierung hin von den Flügeln des Querhauses trennen, bieten vor Allem der bildnerischen Ausstattung willkommene Gelegenheit, und die Vorderseite des Chores mit dem Kreuzaltar, dem grossen Triumphkreuz auf dem Apostelbalken darüber und endlich die Kanzel stellen der fortschreitenden Skulptur die bedeutsamsten Aufgaben, in denen sie immer selbständiger ihre Kraft zu bewähren vermochte. Mit der Entwicklung dieser innern Bestandteile hängt auch die Anordnung der Bildwerke zusammen, die wir im Auge haben.

Auf den Kämpfern des Gurtbogens, der den Chorraum von dem Hauptschiff der Kirche trennt, pflegte nach älterem Brauche der Apostelbalken zu ruhen mit dem mächtigen Kreuze darauf, das hier der Gemeinde weithin sichtbar als Triumphzeichen des Erlösers entgegenwinkt. Eins der wichtigsten und grossartigsten Beispiele ist im Dom zu Halberstadt, obgleich im gotischen Bau, doch an gleicher Stelle über dem Lettner erhalten. Der Gottessohn steht, mit beiden Füssen nebeneinander, auf einer gekrümmten Schlange, die Arme grade ausbreitend, das hehre Haupt nur leise seitwärts geneigt, als Held von heroischer Kraft am Kreuzesstamm. Maria mit zusammengelegten Händen richtet sich hoch auf, Johannes mit wehmütig in die Hand geschmiegtter Wangè tritt ein gekröntes Haupt unter seine Füsse, und zwei Cherubim, sechsfach geflügelt, auf goldenen Radscheiben getragen, vervollständigen die Gruppe, die mehr den Sieg über die Schäden dieser Welt als ein Erliegen im Tode verkündet. In der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, die nur den Crucifixus noch besitzt, wie einst in Freiberg (jetzt im Altertumsmuseum zu Dresden) erscheint der Triumphator bereits mit gekreuzten Füssen und erhobenem Kopf; aber in Wechselburg, wo Alles sonst beibehalten, nur in Schönheit und Milde verklart wird, ist doch schon der Gedanke erwacht, den Sterbenden zu zeigen, und die krampfigen Adern an Armen und Füssen sprechen deutlich genug. Ueberall hat diese Kreuzesgruppe auf dem Apostelbalken oder der Lettnerwand gewiss in Beziehung gestanden zu dem liturgischen Altar, S. Crucis, darunter.

Diese Voraussetzung war nun am Westchor des Domes zu Naumburg nicht vorhanden; denn der Kreuzaltar steht drüben unter dem Lettner des östlichen Chores. Ebenso fehlte die Krypta und damit die Erhöhung über den Boden des Langhauses, die sonst den ganzen Aufbau mit bestimmte. Dennoch wollte man den bildlichen Hinweis auf den Tod des Erlösers gerade an dieser Stelle dem Laienvolk vor Augen stellen. So wurde die Wirkung des Altars und des Triumphkreuzes gleichsam zusammengezogen in der Ausstattung des Lettnerportales, und die Aedicola unter dem Giebel in der Mitte gewinnt einen besonderen Sinn, gegenüber dem Kreuzaltar im Osten.

Die Portalgruppe

Der Mittelposten der Doppeltür mit dem darüber liegenden Sturz ist dazu benutzt, das grosse Krucifix daran aufzurichten, so dass die Arme Christi sich über beide Türöffnungen breiten: „Ich bin der Eingang und das Leben!“ — Die beiden Engel, die sonst an den Kreuzarmen schweben, sind hier in den Spitzbogenfeldern darüber angebracht und schwingen heraufsteigend das Weihrauchfass gegen das Haupt voll Blut und Wunden. In den Schrägen des Vorbaues haben, wie in kapellenartigem Tabernakel, in gleicher Höhe mit dem Gekreuzigten Maria und Johannes ihren Platz gefunden. Und aussen an den Stirnseiten der beiden Portalwände scheint noch ein andres Paar gestanden zu haben: die Konsolen dafür sind erhalten und in entsprechender Höhe neben dem Ring der angeschmiegtten Säulenkapitelle die Löcher für Eisenstangen zu sehen, mit denen die Statuen befestigt waren. Sollen wir eine Vermutung aussprechen, welche Personen hier dargestellt gewesen, so würden wir an ein verhältnismässig spätes Beispiel der aus Eichenholz geschnitzten Kreuzgruppen erinnern, das die Stiftskirche von Bücken im Lande Verden besitzt. Hier stehen, statt der Engel im Dom von Halberstadt, die beiden Lokalheiligen S. Nikolaus, Bischof von Myra, und S. Maternian, Erzbischof von Rheims, dessen Namen die Kirche trägt, als äusseres Paar neben Maria und Johannes. Demgemäss würden wir in Naumburg die Schutzpatrone S. Peter und S. Paul erwarten, an deren gemeinsamen Festtag der Dom geweiht ward, und wenigstens der Eine der Apostelfürsten tritt auch oben in den Passionsszenen auffallend genug gerade da hervor, wo wir ihm unten neben Maria seine Stelle anweisen möchten.

Die erhaltenen Figuren schliessen sich durchaus den Stifterstatuen des Chores an, von denen die Aebtissin Adelheid und Graf Wilhelm von Kamburg vielleicht am fühlbarsten den Uebergang zu Maria und Johannes vermitteln. Es ist nur notwendig, sich den zwiefachen Unterschied in der Aufgabe gegenwärtig zu halten. Bei den Standbildern im Chore handelt es sich um bestimmte Persönlichkeiten, Landsleute, Stammesgenossen; es sind leibhaftige Ritter und Edelfrauen vom selben Fleisch und Blut gemeint, wie der Bischof und seine Geistlichen zu ihren Füßen, der Schirmvogt des Stiftes und seine Vasallen, die Menge der Gläubigen in der Kirche. Bei den biblischen Personen dagegen, dem gekreuzigten Gottessohn, dem Lieblingsjünger und der Mutter Maria sollen geheiligte Typen gegeben werden, die von der Lehre der Religion mit tausend Beziehungen umspinnen, von der Kunst in altgewohnter, nur leise und unvermerkt sich wandelnder Form überliefert worden. — Drinnen beim Hochamt im Chore vermag die fromme Ruhung des Gemüths sich nur in gehaltenem Mafse zu regen, da die symbolische Bedeutung des Messopfers sich nur in feierlicher Getragenheit des vorgeschriebenen Ritus vollzieht. Hier dagegen stehen die menschlich Nächsten im Anblick des wirklichen Opfers, als Zeugen seines furchtbaren Todes da, und der Schmerz, der ergreifend sich äussert, die Qual des Dulders am Kreuze selbst, wenden sich an die Seele des Beschauers, der durch sie in eigenster Person zum Zeugen der Erlösungstat gemacht und immer aufs Neue geworden wird.

Aus der Höhe des Triumphbogens sind sie in unmittelbare Nähe gerückt. Der Siegesruf „Es ist vollbracht“ wandelt sich unwillkürlich in den Klagelaut „Herr, warum hast Du mich verlassen“. Und die altertümliche Strenge des Stiles, die Gemessenheit der Bewegung, die Starrheit der Gebärde, in der die frühere Zeit das Bleibende zu versinnlichen suchte, weicht dem vollen menschlichen Empfinden, der freien künstlerischen Darstellung mit allen Mitteln, die ihr zu Gebote stehen, den Ablauf des Geschehens selber zu fassen. Die per-

sönliche Auffassung des Künstlers, die das Ueberkommene zu steigern trachtet, in anderer Mischung als neuen Eindruck darzubieten wagt, kommt hinzu. Aber es spielt auch das Bedürfniss seiner Zeitgenossen mit, auf das er rechnet, und der Anschauungskreis, aus dem er nicht heraustritt, weil diese Gränze auch unbewusst ihn selber bannt.

So ist hier ein weiter Schritt über die Wechselburger Gruppe hinausgetan, in der Richtung, die sich dort bereits erkennen lässt. Indess die Erfassung der Aufgabe geht noch nicht bis zur folgerichtigen Darstellung des einen Momentes in möglichster Wirklichkeit. Daran hindert die Verbindung der Gestalten mit dem Portal, das sie zusammenfassend doch auseinanderhält, daran hindert die statuarische Selbständigkeit, die jeder Einzelnen bewahrt bleibt. Einer solchen dramatischen Zuspitzung des Auftritts widerstrebt aber auch die Bedeutung der Gruppe an dieser Stelle, die Loslösung aus der historischen Reihe der Reliefs zu unabhängigem und dauernd gültigem Bestehen. Deshalb verteilt sich der Ausdruck zwischen Johannes und Maria, vereinigt sich in Christus der Sterbende mit dem Sieger. — Leider haben diese Gestalten, wie sogleich gesagt werden muss, durch Uebermalung im Geschmack des XVI. Jahrhunderts oder gar der Barockzeit sehr gelitten, und die an sich schon vom Bildhauer malerisch behandelte Gewandung hat durch aufgesetzte goldige Stoffmuster, die jetzt nur fleckig aussehen, die störende Zerfahrenheit bekommen, die der zusammenfassenden Rolle der ursprünglichen Bemalung geradezu entgegenwirkt.)

Marias¹⁾ Gestalt scheint in der weichen Fülle und kleinen Fädelung ihrer Kleider fast zu verschwinden, wenn auch das Knie des linken Beines deutlich genug ihre Stellung anzeigt. Ueber dem lang herabfließenden Gewande trägt sie den Mantel, über Kopf und Schultern geschlagen, fest zusammengefasst unter der rechten Hand, die sich flach mit ausgestreckten Fingern auf die Brust legt. Und die linke Seite des Schleiers öffnet sich nur, weil die Hand sich hebt, den Beschauer, dem sie ihr Antlitz zukehrt, auf den Gekreuzigten hinzuweisen. In ihren Zügen liegt allerdings der bittere Kummer ausgeprägt; auf das Weh im Herzen preßt sich die Hand, kein Jammerlaut ringt sich empor. In aufrechter Haltung findet die ernste Matrone Fassung genug, aus eigenem Antrieb die Rolle der Vermittlerin selbst zu übernehmen. Sie will die Verehrung der Gläubigen nicht für sich, wie später als Fürbitterin am Thron des Höchsten, sondern lenkt sie auf den Dulder, der im Tode hier die Sünden Aller trägt. In der tiefen Verhüllung liegt die grossartige einheitliche Wirkung der Figur beschlossen; denn nur das Antlitz, das der Schleier mit seinem Schatten umrahmt, und die Hände, die sprechend das Faltengehänge zurückschieben, wenden sich an uns, — bis das gefurchte Kleid des Grams die hehre Gestalt wieder völlig birgt.

Johannes²⁾ dagegen kehrt uns die haltlose Seite des Jüngers zu, der den Meister erliegen sieht. Vergebens reckt er sich rechts empor und rafft den Mantel zusammen, unter dessen übergeschlagenen Falten er die Hände ringt. Das geknickte Bein weiss nicht, wo die Sohle des nackten Fusses auftreten soll, und das Auge nicht, wie es den Anblick dieses Todes ertrage. Verzweifelter Schmerz beklemmt seine Brust, und ein Tränenausbruch zuckt bereits in Wangen und Brauen. Das lockige Haupt ist seitwärts herungeworfen und zeigt uns die entstellten Züge eines Gesichtes, das auch in Ruhe keineswegs einem klassischen Schönheitsideal entspräche. Desto mehr entspricht es dem Charakter oder richtiger, dem Gemütszustand, der hier gegeben werden soll. Sichtlich geht der Künstler darauf aus, den

¹⁾ Tafel XV—XVII.

²⁾ Tafel XV.

³⁾ Tafel XVI.

höchsten Grad zerknirschter Ergriffenheit darzustellen, sei es, weil nur dieser Eindruck macht bei der Herzen Hartigkeit in seiner Gemeinde, oder weil er durch das Vorbild die religiöse Empfindung auch der Empfänglichen zu dieser Stärke entfachen möchte. Deshalb sichert er die Wirksamkeit des Ausdrucks durch die Wahl eines volkstümlicheren Typus, durch die gewöhnlichen, etwas breiten, in der Betrubnis nicht veredelten Formen des heimatlichen Stammes, wo er gelebt und beobachtet hat. Wie in einem Passionspiel werden die Farben etwas grell aufgetragen; aber bei einem Meister, der daneben im Chore das in mancher Hinsicht so verwandte und doch so schwärmerisch verklärte Bild des Wilhelm von Kamburg hingestellt hatte, darf kaum von unbewusster Uebertreibung, von grimassenhafter Gebärde und von Auswüchsen der Wirklichkeitstreue die Rede sein.

Die Frage, was der Künstler eigentlich mit diesen Gestalten erreichen will, wie er seine Aufgabe fasst, kann vollends erst die Hauptfigur selbst beantworten.¹⁾ Freilich schwingen nun geschäftige Himmelsboten von beiden Seiten ihr Rauchfass zu Häupten des Dulders, — etwas heftig und ausgreifend gar, wie Chorknaben in der Sakristei, die Kohlenglut wieder anzufachen, — doch gewiss, das Rauchopfer der Kirche vor der Gottheit zu bedeuten. Sonst aber hat der Bildner zur Verherrlichung seines Gottessohnes nur menschliche Gaben aufgeboten. Vor allen Dingen ward eine so kraftvolle Leiblichkeit als Unterlage für den Ausdruck des Leidens notwendig erachtet, dass wir auch da nicht nur das unerschrockene Einverständnis mit den Grundbedingungen der statuarischen Kunst erblicken, sondern gewiss auch den Einklang mit der Lebensanschauung der Zeitgenossen durchfühlen, die den glänzenden Niedergang der Hohenstaufensonne mit angesehen. Weniger als je kann der Künstler hier, wo kein Fürstenkleid, kein Waffenschmuck der Phantasie zu Hülfe kommt, auf die Durchbildung des ganzen Körpers verzichten. Und er giebt ihm nicht die vornehmen schlanken Formen, wie in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, noch die edle, aber etwas zahme Schönheit der obersächsischen Werke, sondern derberen Bau, den auch der frühere Vorgänger im Halberstädter Dom bevorzugt, und einen Zug von Grossartigkeit, durch den seine in Stein ausgeführte Skulptur sich von vornherein von jenen Schnitzarbeiten aus Eichenholz unterscheidet. Auch seine Kenntnis des menschlichen Leibes ist noch mangelhaft genug, vermag kaum die Prüfung aus solcher Nähe zu bestehen. Besonders der Brustkasten ist dürrig und in der Breite sehr zu kurz gekommen gegen den aufgetriebenen Leib und die Weite des Beckens, die durch das Lententuch wol verhüllt, aber in der Wirkung fürs Auge auch wieder verstärkt wird. Die reichgefaltete Draperie hängt bis zu den Knien herab, legt sich fast anschliessend über den rechten Schenkel, während ein Knoten über der linken Hüfte die tiefdurchfurchte Stoffmasse zusammenfasst. Sie bewahrt den malerischen Sinn des Meisters und unterbricht wirksam den nackten Körper, dessen Behandlung durch die Einfachheit, die sich auf die Hauptsachen beschränkt, den Eindruck der Wahrheit, die hier gewollt wird, mildert und klärt. Zwischen muskulösen Armen hängt auf kurzem Halse der breite deutsche Kopf mit ebenso malerischem Haarschmuck nach der rechten Schulter hinüber, fast mehr durch die Last der schwerfälligen Dornenkrone bedrückt, als erschöpft im Kampfe mit dem Tode. Die vollen Strähne des gewellten Haares, die breit auf die Schultern strömen, und der kurzgehaltene Backenbart, der einem Kriegermann wol stände, vollenden den Eindruck der Kraft.

Und diese Leibesstärke wenigstens scheint fast ungebrochen auch nach den Anzeichen der Todesqual in seinen Zügen. Nach der klaffenden Seitenwunde kann kein Zweifel sein,

¹⁾ Tafel XVII.

dass der Künstler den toten Erlöser hat darstellen wollen, wie er am Holze hängt; aber die lastende Schwere eines willenlosen Leichnans ist vermieden, und das Antlitz, das freilich durch rohe Bemalung im Widerspruch mit der ursprünglichen entstellt ist, bewahrt soviel Spuren des Lebens, als wäre der letzte Seufzer noch nicht entflohen. Die untere Kinnlade freilich ist herabgesunken, der Mund geöffnet und die bleckenden Zähne sichtbar. Doch die Oberlippe wird etwas aufgezogen, die Nasenflügel sind vom Odem gebläht, während die Augenlider sich müde gegen die Schläfen strecken, nicht ohne merklichen Zusammenzug der Brauen. Dieser Kraftmensch, der das Schmähhelste duldet, macht keinen Anspruch auf erhabene Heiligkeit; aber desto erschütternder wirkt das Opfer des Lebens, das hier gebracht wird, auf alle, die so wie er als knorriger Eichbaum mit der Anwartschaft auf Dauer darinnen stehn, und denen die eigne Stärke das höchste Gut des Mannes dünkt.

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



Die Reliefs

Die volkstümliche Tonart, verständlich und wirksam, treffen auch die Reliefs, die oben an der Brüstung der Lettnerbühne hinführend die Leidensgeschichte Christi vom letzten Abendmahl bis zum Gang nach der Richtstätte erzählen. Die beiden letzten — Geißelung und Kreuztragung — sind leider im 16. Jahrhundert zerstört, vielleicht schon durch den Brand von 1532 mitgenommen, dann durch eine hölzerne die beiden Lettner verbindende Empore bedeckt und im Jahre 1734 erst, als dieser Einbau wieder entfernt wurde, durch hölzerne Ergänzungen hergestellt. Sie geben ein sonderbares Gemisch von Nachahmung der vermeintlich dörflichen Einfalt und theatralischer Manier, die den Wert der mittelalterlichen Leistungen erst recht fühlbar machen.

Derbe Sitte, rückhaltloses Gebahren herrscht allerdings in diesen Scenen, wie in der Zeit, die sie geschaffen. Schlichte Lebenswahrheit ist das Ziel des Künstlers auch in biblischem Kostüm und in wolerwogenen Kompositionen; aber welche Klarheit in der Anordnung der verschiedensten Auftritte, welche gleichmässige Wirkung des ganzen plastischen Schmuckes an seiner Stelle! ¹⁾

Das letzte Abendmahl Christi mit seinen Jüngern schildert uns der Künstler des 13. Jahrhunderts in dem Augenblick, wo der Meister den Verräter bezeichnet. Ausser Judas Ischariot sind nur vier der Getreuen gegenwärtig, offenbar weil in dem gegebenen Rahmen mehr Personen nicht Platz finden konnten, ohne die Klarheit zu gefährden. Jesus sitzt in der Mitte zwischen Johannes und einem andern Jünger, der eifrig dem Weinbecher zuspricht, auf der Bank hinter dem Tische; Petrus erkennen wir an der Schmalseite links, im Begriff einen Bissen in den Mund zu stecken, Andreas rechts in dem langbärtigen Kahlkopf, der sein Manteltuch über die Glatze geschlagen hat und herausschauend in die vor ihm stehende Schüssel langt. Auf dem Linnentuch, das mit farbigen Querstreifen durchwebt ist, liegt ein

¹⁾ Tafel XVIII.

Laib Brot mit dicken Scheiben und dem Messer dazu. Wie nur ein Krug, der im Kreise herumgeht, sind auch die beiden Schüsseln mit Fisch und Fleisch zum Zulangen für Alle da. Judas, allein an der Vorderseite auf niedrigerem Sitz zur Linken, also neben Petrus, taucht soeben die Finger in den Napf mit kleinen Stücken darin, während zu gleicher Zeit Christus von drüben her ihm einen Bissen in den Mund schiebt, indem er sorgfältig dabei mit der andern Hand den weiten Aermel zurückschlägt, damit er nicht in die Schüssel hänge. Es ist also auf die Frage des Johannes, auf die Petrus nicht eben mit Spannung der Antwort harrt, in doppelter Weise der Verräter bezeichnet, indem die verschiedenen Angaben des Matthäus- und des Johannes-Evangeliums zugleich benutzt werden.

Wie bei deutschen Festen bleibt hier Essen und Trinken die Hauptsache, und wie ein Zeichen der Gunst vollzieht sich unter dem alltäglichen Gebahren die Brandmarkung des Abtrünnigen in den Augen der nächsten Vertrauten, genau so wie furchtbare Dinge in ganz gewöhnlichen Formen sich ereignen und im Augenblick kaum zum Bewusstsein kommen. Hier gewinnt der Vorgang, der doppelt und dreifach verdeutlicht, für keinen Beschauer misszuverstehen war, fast den Anschein, als habe bei dem Künstler der unheimliche Gedanke überwogen: „und nach dem Bissen fuhr der Satan in ihn“, als werde durch die Macht des Meisters erst die Gabe zum Verhängnis des schwachen, gierigen Jüngers und zwingt ihn, zum Werkzeug des Schicksals sich herzugeben.

Mit vollendeter Sicherheit ist die Komposition dieser ersten Scene für den Platz berechnet, für den sie bestimmt war. Wie zum Eingang für das Auge öffnet sich die Reihe der Schmausenden am gedeckten Tische zur Rechten, wo sie durch den Arm des Verhüllten fest geschlossen wird, und gipfelt sich abgerundet zur Linken, wo das Ende der ganzen Reliefreihe liegt, während die Diagonalbewegung zwischen dem Mittelpunkt und dem Stein des Anstosses, von Christus zu Judas hinüber, scharf einschneidet, als entscheidender Akt in der gleichmässig verlaufenden Beschäftigung der kleinen Schaar.

Auch in der Auszahlung des Blutgeldes an Judas verschiebt sich der Schwerpunkt absichtlich nach links. Judas selbst, genau in der Mitte, beugt sich eifrig zum Empfang des Lohnes gegen den Hohenpriester vor, der links auf dem Hochsitz tront. Er setzt gar den linken Fuss auf den Rand des Podiums, und hält mit beiden Armen das Ende seines Manteltuches, in das die Silberlinge rollen. Der Hohenpriester hat das linke Bein gemächlich über das rechte Knie geschlagen, so dass der Fuss mit dem Lederschuh frei herabhängt. Zahlend lässt er die Münzen aus der linken Hand über die rechte gleiten und wendet das breite Antlitz mit glattgeschorenen Lippen aber spitzem Bart nach vorn; denn er horcht dem Geflüster des hinter seinem Stule stehenden Pharisäers. Dieser, im Eifer ebenfalls mit einem Fuss auf dem Sockel des Thrones, berührt mit leichtem Druck der Hand den Arm des Oberen, um seinem Zuspruch, dem Judas vergeblich lauscht, noch einen Beisatz zu geben. Drei andre Pharisäer, wie die eben genannten Juden an ihrem Spitzhut kenntlich, schliessen im Halbkreis zur Rechten die meisterhaft gebaute Hauptgruppe ein. Der Mittlere wieder, ein breiter Kalmückenschädel mit ganz gemeiner Physiognomie, horcht dem jüngeren Genossen, der in geschäftiger Heimlichkeit seinen Mantel zusammennimmt und unwillkürlich den linken Fuss erhebt, indem er sich ans Ohr des Nachbars hinüberbeugt. So stecken sie alle die Köpfe zusammen, und der Beschauer mag schon aus der Ferne einen heimtückischen Anschlag vermuten.

In voller Breite dagegen entfaltet sich die Gefangennahme durch die jüdischen Häscher. Aber auch hier geht der Zug der Bewegung fühlbar von rechts nach links, also

von der Mitte des ganzen Streifens aus. Denn rechts im Vordergrund schwingt Petrus mit beiden Fäusten das lange Schwert gegen den Knecht des Hohenpriesters und trennt ihm mit der Spitze das Ohr vom Kopf. Nicht sowol von der Wucht des Hiebcs als vom Schrecken übermannt sinkt Malchus in die Knie, grade vor Christus hin, an den er eben Hand anlegte, und erscheint nun wie ein Schutzfleher vor dem Herrn, der durch Berührung sofort die Wunde heilt. So wird zwischen Petrus und dem Opfer seines Jähzorns die Mittelszene sichtbar: der Judaskuss. Schmeichelnd drängt sich der erkaupte Jünger mit Hand und Lippen an den Meister, der milde und vornehm duldet was er kommen sah, — mag ihn auch die liebkende Hand des Abtrünnigen schmerzlicher verletzen als der rohe Griff des Bewaffneten, der im selben Augenblick auf ihn zufährt. Mit geschultertem Schwert steht dieser Scherge als Angreifer links, dem Verteidiger Petrus gegenüber, und packt mit lastiger Bewegung des linken Armes über Malchus hin den Rabbi, den sie suchen. Ein Gefährte leuchtet dabei mit einem Feuerbrand, während im Hintergrunde das angstvoll dreinschauende Antlitz des Johannes und der herrliche Zeuskopf des rechtshin fliehenden Andreas aus dem Dunkel auftauchen.

So schlingen sich die verschiedenen Momente der Handlung in einen einzigen Auftritt zusammen, indem nur die jähe Tat des Getreuen den Vorrang behauptet, — sei es, weil die Teilnahme des Künstlers für den kühnen Apostel überwog, sei es weil die Hervorhebung dieses Schutzpatrons der Naumburger Kirche besonders von ihm verlangt ward. Für die letzte Erklärung fällt wol die Einfügung der nächsten Episode ins Gewicht, bei der Christus völlig weggeblieben ist und kaum als Leidender gedacht wird: die Verläugnung durch Petrus im Hofe des Palastes. Das Giebeldreieck des Portales schneidet eine Ecke der Bildfläche ab, und in dem schräg begränzten Stück, das übrig bleibt, hat nur die stehende Magd und Petrus, wie Stufen hinansteigend, Platz gefunden. Auch sie allerdings sind sprechend bewegte Gestalten. Die hurtige Magd legt dem ängstlich Entweichenden die Hand auf die Schulter und wendet sich, indem sie ihr Kleid im Zuschreiten aufhebt, in lebhafter Drehung nach links, um ja die Aufmerksamkeit auf den Jünger des Gefangenen zu lenken, den sie erkennt. Aber die beiden, geschmackvoll in den Raum geordneten Figuren können doch höchstens „Petri Fall“ bedeuten, der hier sogar zum Aufstieg wird.

Nur Füllfiguren vollends sind die beiden Kriegsknechte drüben auf der andern Seite des Giebels, wo entsprechend das Herabsteigen als willkommenes Bewegungsmotiv benutzt wird. Der Eine mit blankem Schwert auf der Schulter lehnt wenigstens gegen die Treppe, auf die er den einen Fuß gesetzt, während der Oberkörper sich nach rechts zu dem Gefährten beugt, der seinerseits, mit langer Lanze im Arm eben im Begriff ist nach rechts hin abzugehen. Sie haben an ihrer Stelle nur den Wert eines allerdings lebendigen Genrebildes, bestimmen aber fürs Auge sofort die Richtung, die auf dieser Seite vorherrscht und die Lage des Schwerpunkts in allen Reliefs nach der Rechten zu.

Sie sind, wie ihre Spitzhüte beweisen, als jüdische Häseler gedacht, die Christus aus dem Hause des Hohenpriesters zum Palaste des römischen Landpflegers begleitet haben, doch in der Vorhalle bleiben, indess der Hauptmann mit dem Gefangenen eintrat. Diese Scene selbst, also Christus vor Pilatus im anstosenden Relief, erscheint fast wie ein Gegenstück zur Auszahlung des Blutgeldes auf der andern Seite. Wie der Hohepriester links sitzt der Landpfleger rechts auf curulischem Stule, während die Juden, mit Christus in ihrer Mitte, zur Seite harren. Es ist der Augenblick der Ueberantwortung gewählt, wo der vorsichtige Römer durch symbolisches Handwaschen das Odium von sich abzuwehren sucht.

Genau im Kostüm eines kaiserlichen Grafen, mit der hochgerandeten Pelzmütze auf dem Kopf, wie Graf Dietmar im Chore, erscheint der römische Richter, und macht mit aufgerissenem Munde, jedenfalls laut scheltend dem Unnut Luft, der ihn beim fanatischen Andringen der Juden überkommt, — als echter Polterer, dem in der peinlichen Lage selber nicht wol ist. Der Anblick des schlichten Lehrers, der unberührt von all dem Lärmen vor ihm steht, hat ihn sichtlich betroffen, und er hält es nötig, sein Gewissen wenigstens durch eine äusserliche Ceremonie zu beschwichtigen. So lässt er sich von dem hergerufenen Sklaven, der rechts herantritt, Wasser über die Hand giessen, und verweist den Juden auf dies Zeichen, während dieser die Rechte betuernd auf die Brust legt: „sein Blut komme über uns!“ Der fanatische Pharisäer und des Menschen Sohn, der römische Bramarbas und der dienstfertige Hausmeier mit seinen irdenen Becken geben samt der zweiten Reihe wieder ein lebensvolles Bild der Zeit und legen Zeugnis ab für die Gestaltungskraft und Charakterzeichnung des Künstlers, der es geschaffen. Ganz besondere Beachtung verdient die Erscheinung Christi, die hier in den Vordergrund gedrängt, den Propheten zwischen zwei Weltkindern zu ihrem Treiben so recht in Gegensatz stellt. Sanftmütig und milde lässt er es über sich ergehen; aber die Einfalt seines Wesens ist mit soviel Hoheit verbunden, die offenen deutschen Züge sprechen schon in stiller Gegenwart für ein Gemüt so edler Art, dass wir an die Kunst eines Holbein, ja noch mehr eines Dürer erinnert werden, und den Künstler des dreizehnten Jahrhunderts in dem Streben das Antlitz Christi würdig zu gestalten auf der nämlichen Bahn erkennen wie jene.

Dieser Christuskopf, der andrerseits wieder zum Vergleich mit dem „beau dieu d'Amiens“ und den Darstellungen des Niccolò Pisano herausfordert, nötigt uns das Bedauern ab, dafs uns nicht auch der leidende Heiland in den beiden letzten Darstellungen, der Geißelung und der Kreuztragung erhalten blieb. Sie würden uns gewiss einen Uebergang gezeigt haben von der lautereren Seelenreinheit dieses freundlichen Meisters zu dem wuchtigen Dulder am Kreuzesstamm, den wir drunten betrachtet.¹⁾

Jedenfalls zeigt uns die erhaltene Zahl der Passionsgeschichten den Bildner, der die Statuen im Innern und am Portal des Lettners geschaffen, von einer neuen Seite, nämlich als ebenso sicher und geschmackvoll in der Reliefkunst wie in der Freiskulptur. „Es ist ein Geist der mit Kraft und Ernst, selbst nicht ohne regen Formensinn, zur Gestaltung ringt“, sagt Kugler, gewiss zurückhaltend genug, und Bode schließt seine Betrachtung mit den Worten: „Wir glauben einer Kunst gegenüber zu stehen, die in raschen Schritten ihrem Höhepunkt entgegengeht.“ Soll darnach noch versucht werden auf einzelne ihrer Eigenschaften besonders hinzuweisen, so wäre auch hier von der Voraussetzung auszugehen, mit der sie überall rechnet. Wie die Säulen und Bogenreihen der einrahmenden Architekturteile mit ihren Türmchen und Wimpergen, ihrem Kapitellschmuck und überragendem Blätterkranz am Rande der Brüstung, waren auch die Reliefs selber von vornherein bemalt. Einzelheiten, die zum Verständnis wünschenswert sind, wie Heiligenscheine, Silbermünzen, Feuerschein und Wasser, Pelzbesatz und Waffenglanz wurden der helfenden Schwester entweder ganz überlassen oder doch zur Ergänzung der vollen Kenntlichkeit anvertraut. Raumwirkung und Formenvortrag sind wesentlich durch die Bemalung mitbedingt.

Die Grösse der Figuren bestimmt sich genau nach der der trennenden Säulchen, auf deren Kapitellplatte ein neues Werkstück aufsetzt, aus dem die Türmchen mit den vier gereihten Wimpergen und der Blätterfries am Sims, der über diese Verdachung hinausragt,

¹⁾ Vgl. Nikolaus und Johannes von Pisz, Nord und Süd, Novbr. 1889.

gearbeitet worden. So ist der Bogenzahl entsprechend in jeder Abteilung für vier Personen vollauf Platz in einer Reihe, fünf rücken einander schon etwas nah auf den Leib. Deshalb werden meistens, um mehr Personen einzuführen, einige in zweite Linie gerückt und flacher gemeißelt als die vorderen, die fast völlig rund hervortreten. Es waltet also ein kräftiges Hochrelief wie bei den besten attischen Grabmälern, die doch der Künstler schwerlich gekannt hat, — auf der andern Seite besteht nicht die geringste Verwandtschaft mit den spätrömischen Sarkophagreliefs, deren Figurengedränge und Scenenhäufung in einem Rahmen ihm völlig fremd oder bewusst zuwider waren. Diese gleichmässige Beschränkung der Figurenzahl, die streng durchgeführt wird auch wo sie Opfer kostet, kommt der selbständigen Ausbildung der einzelnen Gestalt und ihrer freien plastischen Entfaltung notwendig zu Gute. Mit ausserordentlicher Sicherheit beherrscht der Meister den Körper in diesen kleinen Dimensionen und verfügt über eine erstaunliche Mannichfaltigkeit von Gebärden, von denen eine Anzahl jedoch ersichtlich feststand. Geschmackvolle Gewandmotive, hier bedeutend und grosartig, dort fließend und abgerundet, nirgends müßig und Selbstzweck, kommen hinzu und gewähren so harmonischen Genuss, dass wir fast zu würdigen vergessen, wie einheitlich hier das Zeitkostüm des dreizehnten Jahrhunderts mit der biblischen Gewandung verarbeitet worden, und wie verschiedenartiges Benehmen nach Stand und Charakter der Personen sich mit dieser künstlerischen Ausgleichung noch vereinigt. Das friedliche Abschiedsmal, das ein schmerzlicher Misklang aufhebt, das Gezischel der Juden bei der Bestechung des Veräters, das lärmende Gewoge beim nächtlichen Ueberfall rings um den meuchlerischen Kuss, die vordringliche Magd, die dem beherzten Apostel Bange macht, geschwätzige Schlosswachen und der hochdramatische Auftritt vor dem römischen Richter, — überall Beweise der vielseitigen Beobachtung des Künstlers und seiner einzigen Fähigkeit, die Grundsätze einer durchgebildeten Schulung mit dem Vollgehalt des Lebens und der Jugendfrische schlichter Wahrheit zu erfüllen. Seine Kompositionen enthalten nicht allein „merkwürdig geistvolle Elemente“, sondern offenbaren eine Energie der persönlichen Gestaltungsgabe und zugleich eine Höhe der allgemeinen Kunstlehre, die wir lange genug unterschätzt haben.



Das Bischofsgrab im Ostchor

Von allen Seiten ergibt sich Veranlassung, den ganzen bildnerischen Schmuck des Westchores unter historischem Gesichtspunkt zu betrachten, und die Frage nach seinem Verhältnis zu den vorangegangenen und gleichzeitigen Leistungen der deutschen Skulptur zu erörtern, die wir bis dahin geflissentlich ferngehalten. Unsere Betrachtung hätte deshalb zu jenen Werken zurückzukehren, die wir beim Tode Bischof Engelhards im Jahre 1242 oder beim Beginn des Neubaus in frühgotischem Stile um 1250 verlassen hatten. Vielleicht führt uns die Aufstellung jener Statue der heiligen Elisabeth im Erdgeschoss des Nordturmes den Widerspruch zwischen der bisherigen Skulptur in dieser Gegend und dem neuen französischen Bangeschmack gar sichtlich vor Augen. Während nämlich Gestalt und Gewandung bei allem Mangel an ebenbürtigem Charakter doch die Verwandtschaft mit den Relieffiguren an den Sankten des Georgenchores zu Bamberg nicht verläugnen, — die doch gewiss bei der Weihe von 1237 vollendet waren, — hat der Baldachin, der sie beschirmt, bereits die schlichten, noch etwas derben, aber klaren Formen der Frühgotik angenommen.

Dann aber wäre noch eines anderen Ueberrestes der Steinskulptur im Naumburger Dom zu gedenken, der bis dahin in der Kunstgeschichte fast ebenso wenig Beachtung gefunden hat, und, undatiert wie er ist, erst jetzt mit Erfolg in die Reihe der Denkmäler eingeordnet werden kann, nachdem Entstehungszeit und Kunstcharakter der übrigen Werke völlig festgestellt worden. Es ist die Grabfigur eines Bischofs, die im östlichen Langchor gerade über dem ältesten Teil der Krypta ruht. In der Mitte der Stufen, die unter dem Triumphbogen hinauführen, ist die Tumba eingelassen, so dass die Gestalt darauf nur wenig über dem Boden liegt, mit den Füssen gegen den Hochaltar gewendet.¹⁾

Die früheren Beschreibungen des Domes beziehen das Monument auf den ersten Bischof von Naumburg, Hildeward, der die Verlegung des Stules von Zeitz vollzogen hat. Und zwar wird als Grund dafür angegeben, dass auf dem Innern der alten ehemals darüber aufgeschlagenen Schutztüren zwei aufgemalte Personen als Papst Johann und Kaiser Konrad bezeichnet waren, unter denen diese Uebertragung nach Naumburg stattfand²⁾. Das Verdienst des Zeitzer Bischofs, der sich hierher verpflanzen liess, wäre aber wol etwas zu gering gewesen, und die Verbindung mit Papst Johann XX und Kaiser Konrad II passt ebenso für seinen Nachfolger Kadaloh (1030—1045), der wol die erste Weihe der Bischofskirche vollzogen hat. Wenn aber von anderer Seite gegen die Beziehung auf einen dieser ersten Bischöfe geltend gemacht wird, dass die Grabfigur mit der Mitra dargestellt sei, zu deren Anlegung erst Papst Calixt II im Jahre 1119 die Erlaubnis gegeben,³⁾ so wird damit für die Bestimmung der historischen Persönlichkeit, die hier gemeint sein kann, garnichts gewonnen; denn an die Entstehung des Denkmals in jener frühen Zeit kann nicht gedacht werden, und bei nachträglicher Verherrlichung dieser Art, wie wir sie in Bamberg vor uns haben, ward auch in folgenden Jahrhunderten noch der Gedanke an archaologische Treue des Kostums nicht regt. Die Frage nach der Datierung des Werkes muss vorangehen, und diese hatte schon Puttrich richtig beantwortet: die Zeit seiner Verfertigung könne man nicht bis gegen die Mitte des elften Jahrhunderts, sondern wol nur in das dreizehnte Jahrhundert hinaufsetzen (S. 56).

„Der Grabstein ist aus Sandstein gehauen . . . und bemalt; die Farben sind offenbar in späterer Zeit aufgefrischt, allein wol der früheren Bemalung ähnlich wieder hergestellt worden.“ Sie geben durch ihren Glanz dem Steine das Aussehen eines harteren, glatt polierten Materiales, wie etwa Porphyr (Rochlitzer Stein), der auch in Wechselburg zu solchem Zweck verwendet worden, und die einfache, etwas summarische Behandlung durch den Steinmetzen besser erklären würde.

Es ist eine breite Gestalt von mächtigem Knochenbau, in schlichter aber kraftvoller Wiedergabe, deren Urheber bei sicherer Kenntnis seiner Mittel wol weiß, was er will, also nicht eigentlich roh genannt werden darf. Natürlich hat man den Bischof im höchsten Festornat dargestellt, der dem Naumburger Stule zustand als dies Denkmal geschaffen ward. Er hält in der rechten Hand ein Buch, das beim Griff der Finger sich etwas öffnet, und fasst mit der andern den schweren Krummstab der im linken Arme ruht. Der Schnitt der dunkelgrünen Casula und der Mitra mit breitem Circulus und nicht eben hohem Titulus, sowie

¹⁾ Tafel XIX b).

²⁾ Die Unterschriften waren schon zur Zeit des Greg. Grötzsch, *Descriptio Salae fluvii 1584* zum Teil ausgekratzt, aber noch lesentlich „Conratus Imperator fundator sedis Nœmbergensis“ und „Johannes . . . XX Translator“.

³⁾ Programm des Domgymnasiums 1877. S. XXV.

der Besatz des Manipels, der übers linke Handgelenk geschlagen ist, beweisen, dass wir es mit dem entwickelten Ornat des dreizehnten Jahrhunderts zu tun haben. Der Hirtenstab vollends mit dem starken runden Knauf und der völlig geschlossenen Krümmung gewährt die Möglichkeit diese Zeitbestimmung noch genauer einzuschränken. Die Gesamtform zeigt schon die einfache Hervorhebung der Hauptteile und Vermeidung alles überflüssigen Schmuckes, die dem üppigen Reichtum des spätromanischen Gerätes widerspricht. Und an die glatte Kurvatur legen sich einzelne Blätter von so unzweifelhaft frühgotischer Stilisierung, wie wir sie an Kapitellen und Friesen des Westchores finden, dass wir nicht zweifeln können, auch dies Grabmal gehöre in jenen letzten Abschnitt der Baugeschichte, da mit der frühgotischen Chorkapelle zwischen den westlichen Türmen der Abschluss des Ganzen begonnen ward.

Der künstlerische Teil der Arbeit muss auch sonst diese Erkenntnis bestätigen. Der Abstand von jenem Relief im Tympanon des Hauptportales, das unter Engelhard entstanden war, und von der Statue der heiligen Elisabeth, die erst nach 1235, also frühestens an den Schluss der Regierung desselben Bischofs gesetzt werden darf, muss auch trotz der Einfachheit des Ganzen einleuchten; denn es offenbart eine Energie der Gestaltung, die jenen frühern Meistern völlig fehlt. Trotz dem Mangel sorgfältiger Durchführung des Einzelnen gibt sich die nämliche Schulung zu erkennen, die den Bildwerken des Westchores und seines Letzters den einheitlichen Charakter verleiht. Wenn der leitende Meister auch nicht mit eigener Hand die Grabfigur gemeißelt hat, so ist ihr bei aller derben Schlichtheit doch die Grofsartigkeit nicht abzusprechen, und zu solchem Wurfe bedarf es der geübten Kraft. Die Behandlung des bischöflichen Ornates, besonders die Faltengebung der dreifach abgestuften Unterleider und der weiten Casula, die von beiden Armen aufgenommen große Wellenlinien bildet, entspricht völlig den Statuen jenes Cyklus, insonderheit einem wenig beachteten Stücke, das ebenso als geringere Gehülfenarbeit bezeichnet werden darf; dem Engelspaar, das zu Häupten des Gekreuzigten die Weihrauchfässer schwingt. Hier bietet sogar die breite eckige Kopfform, die Anlage der innern Gesichtsteile, die Bildung der kräftigen Hände und ihre Fingerhaltung die schlagendste Ähnlichkeit mit der Grabfigur, deren Eindruck wesentlich von diesen Merkzeichen abhängt.

Sonst drängt sich natürlich die Frage auf, ob die derbe Physiognomie des Kirchenfürsten nicht bildnistreu genug gegeben sei, um sie mit Hilfe sonstiger Darstellungen in der Reihe der Naumburger Bischöfe zu ermitteln. In der Tat erscheint unter den Amtssiegeln dieser Zeit die Übereinstimmung, soweit es bei verschiedenen Kunstzweigen und Maßstäben möglich ist, überraschend groß mit dem späteren Bildnis des Bischofs Dietrich II selber, — und zwar sowol in den Zügen des voll und rund gewordenen Kopfes, der von dem jugendlichen auf einem Siegel aus den Anfängen seiner Regierung überlieferten Bilde so bezeichnend abweicht, als auch in der Ausstattung mit dem Buch in der Rechten, die sich auf früheren Darstellungen segnend erhebt.¹⁾ Es wäre ja wol eine naheliegende Annahme, dass Bischof Dietrich, der so lange die Bildner in Naumburg beschäftigte, sich nebenher schon bei Lebzeiten das eigene Grabmonument habe fertigen lassen, es sei denn, dass kulturgeschichtlich Bedenken dagegen laut würden.

Doch ein tatsächlicher Umstand widerspricht dem ohnehin: die Aufstellung des Denkmals an vornehmster Stelle im hohen Chor, dem östlichen Kirchenhaupt, während wir das Grab des Wettiners Dietrich sicher in seiner eigenen Stiftung unter den Standbildern seiner Vorfahren im Westchor erwarten. Drüben aber, grade über der Krypta, zwischen den Ost-

¹⁾ Abbildung bei Lepsius, *Gesch. d. Bischöfe des Hochstifts Naumburg*. Vgl. auch dessen kl. Schriften.

türmen, ist durchaus kein Platz für ihn; denn diese Stelle würde, wenn nicht einem älteren Begründer, der nachträglich durch ein Bildwerk des dreizehnten Jahrhunderts verherrlicht sein könnte, nur Einem gebühren: das ist Bischof Engelhard, der die Erbauung dieses hohen Chores und der ganzen übrigen Kirche bis an die Scheidewand der westlichen Chorkapelle vollendet hatte. Und so müssen wir uns auch wol entscheiden, bis ein älterer Anspruch, der ihn verdrängen könnte, nachgewiesen wird. Sein Nachfolger Bischof Dietrich und das dankbare Domkapitel ehrten ihn, wie wir meinen, durch die Aufstellung dieser Tumba, deren Bildnisfigur die Künstler des Westchores, vielleicht mit unwillkürlicher Annäherung an den lebenden Kirchenfürsten, der im höchsten Ornate vor ihnen stand, neben den übrigen Arbeiten in seinem Auftrag geliefert.¹⁾

Damit erst wäre die Reihe der Bildwerke geschlossen, die unsere historische Betrachtung in Naumburg umfassen soll, um ihre Stellung zu den sonstigen Leistungen verwandter Art zu bestimmen.



¹⁾ Sonst käme man bei der Aehnlichkeit zu der Annahme, er habe unter dem Namen des längst vergessenen Vorgängers Kadalof oder Hildeward sich selber abbilden lassen — et hic intrusus. — Die Nachricht, Dietrich II sei nicht in Naumburg, sondern im Kloster Bossau bestattet, ist falsch; sie beruht auf Verwechslung mit Dietrich I, der in Bossau ermordet ward. Vgl. Paul Lange, Chron. (Mencken, *Res. Germ. Script.* II, 31.)

HISTORISCHE STELLUNG DER NAUMBURGER BILDWERKE

Bis dahin hat in der Kunstgeschichte die chronologische Einordnung der Naumburger Skulpturen ein Hauptinteresse gebildet, da man aus ihrem Inneren Charakter erst eine Datierung gewinnen zu müssen glaubte, die zugleich ihr Verhältnis zu den nächsten Meisterwerken entschied. Die Chronologie schwankt darnach sogar in der Zuteilung zu der einen oder der andern der großen Stilperioden, der romanischen oder der gotischen Kunst, deren Grenzen um diese Zeit vielfach ineinander greifen.

Schon Kugler erkannte in ihnen „eine Fortsetzung der Bestrebungen, welche in den Bamberger Skulpturen ersichtlich werden, — Werke einer Schule, bei denen sich allerdings noch Reminiscenzen an den früheren Stil finden, . . . bei denen aber der Beginn des Germanismus (*d. h. der Gotik*) als entschieden vorherrschend bemerklich ist“. Sie stehen ihm „in naher Verwandtschaft mit denjenigen Statuen, welche sich zu den Seiten des Ostportales am Bamberger Dome und eben dort innen am Ostchor befinden und tun nur eine weitere Entwicklung des an letzteren begonnenen germanischen (*gotischen*) Stiles dar.“¹⁾ Und so lautet auch wieder das letzte Wort der neuesten Forschung: „Wenn Bode Beeinflussung der Bamberger Skulpturen durch die Naumburger annahm, so wird das Verhältnis nummehr umzukehren sein. Es ist auch a priori das Wahrscheinlichere, da die Naumburger Hutte sich im Architektonischen durchaus und fortdauernd . . . von Bamberg abhängig zeigt“, — bis herab auf die Westtürme, deren Entstehung zu Bamberg „gleichzeitig mit den besagten Skulpturen, in die sechziger oder siebziger Jahre“ gesetzt wird.“²⁾

Die Chronologie der Naumburger Baugeschichte hat uns geholfen, die Entstehungsjahre des gesamten bildnerischen Schmuckes im Westchor und an seinem Lettner zweifellos festzustellen; denn hier hängt die Statuenreihe im Innern wenigstens unlöslich mit der Erbauung der frühgotischen Chorkapelle zusammen, muss also wie diese zwischen 1260 und 1270 vollendet sein, sicherlich mitsamt dem Lettner vor 1272, dem Todesjahre des Bischofs Dietrich, nach dessen Hintritt gewiss auch der Bau des Nordturms aus Geldmangel unterbrochen ward. Die Geschichte der Plastik hat sich mit diesem Datum, an dem schwerlich gerüttelt werden kann, als feststehendem Gränzstein abzufinden.

¹⁾ Kleine Schriften Stuttgart 1853, I. S. 168.

²⁾ Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen, Berlin 1890, XI. G. Dehio, *Zu den Skulpturen des Bamberger Domes*, S. 197 ff.

In Bamberg, dessen Dom übrigens auch ein so rein frühgotisches Bauwerk wie der Naumburger Westchor nicht aufzuweisen hat, ist ein notwendiger Zusammenhang zwischen den Statuen und den Bauteilen, wo sie angebracht sind, ebenso wenig vorhanden, das ganze Verhältnis der Bildwerke zum Bauwerk also anders als in Naumburg, — mit Ausnahme der Chorschranken, des ältern und kleinern Ostportales und der dem Meister des Georgenchors gehörigen Propheten und Apostel zur Linken des Nordportals, mit denen die Arbeit dieser ältern Werkstatt abbricht. Die Statuen des grössern, ursprünglich nur von Zickzackstreifen umrahmten Ostportales neben dem Chorhaupt, jene immer zum Vergleich herangezogenen Gestalten von Adam und Eva, Petrus und Stephanus, Kaiser Heinrich II und Kunigunde, sind ein nachträglicher Zusatz, dessen Baldachinreihe zu der ältern Umrahmung überall in Widerspruch steht. Am Nordportal dagegen war die reichgegliederte spätromanische Fassung vorhanden und der anders geschulte Bildhauer, der den angefangenen Cyklus nach einer Zwischenzeit vollendet hat, musste sich zur Beibehaltung des gedrückten Tympanons in rundbogiger Archivolte bequemen und setzte sein Figurengedrange hinein, nicht ohne die Darstellung des jüngsten Gerichts der Kleinlichkeit preiszugeben. Das Grabmal Clemens' II im Westchor, mit dem diese zweite Generation begonnen hat, setzt die Vollendung dieses grossartigen Einbaues an Stelle einer westlichen Eingangshalle zwischen den Türmen voraus, und der Statuens Schmuck am Georgenchor, — wo jetzt auch die Grabfigur jenes Papstes eingelassen ist, — nämlich das Reiterdenkmal des deutschen Königs, die Verkündigung und Elisabeth, zu der übrigens noch die bisher überschene Statue Johannes des Täufers (jetzt verstummelt in der Krypta) gehört, sind an ihrem Platze, gegen das Seitenschiff zu, nur äusserlich angeheftet, und erwecken durch ihre innerliche Beziehung schon den Gedanken an ein grosses Hauptportal oder einen frühgotischen Vorbau, für den sie ursprünglich gearbeitet worden. Genug die Baugeschichte des Bamberger Domes, wie sie gegenwärtig an ihm erkennbar ist, gewährt den festen Anhalt für den Fortgang des bildnerischen Schmuckes keineswegs wie in Naumburg.

Chronologisch ist also garnicht sicher, dass „die Fürstenstatuen im Innern des Naumburger Domes an dem Schlusse der Entwicklungsreihe stehen“, — wie auch Springer an- giebt.¹⁾ Und wenn er hinzufügt, sie seien „mit den Bamberger Skulpturen eng verwandt, wahrscheinlich von Künstlern derselben Schule geschaffen, sonst liesse sich die gleiche Behandlung der Gewänder an den Bamberger Statuen K. Heinrichs und Kunigundens nicht erklären“, — so wäre jetzt vielmehr zu fragen, ob diese Aehnlichkeit in der Faltengebung, auf die sich die Uebereinstimmung wol beschränkt, nicht durch die Verwandtschaft der Schulung allein befriedigend erklären würde, auch wenn wir nicht unmittelbare Abhängigkeit des einen Ortes vom andern und demgemäss ein chronologisches Nacheinander statuieren wollten, sondern nur ungefähr die Gleichzeitigkeit beider Leistungen als gesichert annehmen dürften. Selbst wenn die Naumburger Bauhütte sich sonst durchaus, sogar am Obergeschoss des Nordturms, von Bamberg abhängig erweise, und hier das französische Vorbild, etwa von Ljon her, nur mittelbar durch das befreundete Bistum, aus Franken erhalten hätte, so bliebe mit dem klar durchdachten frühgotischen Chorbau doch auch für seinen Statuens- schmuck die Möglichkeit der Priorität offen. Man könnte dies Verhältnis von vornherein als das wahrscheinliche, vielleicht gar, auf andre Gründe gestützt, als das notwendige be- zeichnen.

¹⁾ *Grundzüge der Kunstgeschichte*, Leipzig 1889, S. 197.

Damit erst treten wir auf das eigenste Gebiet der plastischen Kunst über, das in einer Aeuserlichkeit, wie die Manier der Draperie, bereits gestreift worden, und kommen auf den innern Zusammenhang der Denkmäler, der uns besonders wichtig scheint.¹⁾

Ist die künstlerische Verwandtschaft zwischen jenen Bamberger Skulpturen und unsern Naumbergern wirklich so vollständig, so durchgreifend, dass ein Abhängigkeitsverhältnis unbedingt gefolgert werden müsste? — Die vorläufige Voraussetzung ungefähr gleichzeitigen Ursprungs an beiden Orten würde schon viel von den historischen Kombinationen, die eine Betrachtung der Werke nacheinander in der einen oder andern Reihenfolge so leicht anzettelt, wieder auftrennen. Damit soll keineswegs die Entfernung der beiden Orte von einander als Hindernis hervorgehoben werden. Im Gegenteil, es muss vorerst auf eine verwandtschaftliche Beziehung zwischen Bamberg und einem noch entlegeneren Orte hingewiesen werden, wo man die Spuren gleicher Schulgewohnheit unter den Bildhauern noch nicht beachtet hat, obgleich die Uebereinstimmung im Wesentlichen viel genauer ist als in Naumburg. Ich meine eine bestimmte Anzahl von Ueberresten statuarischen Schmuckes im Dom zu Magdeburg. Mit den Darstellungen Kaiser Heinrichs II und Kunigundes am Ostportal zu Bamberg gehören die sitzenden Figuren Kaiser Ottos I und seiner ersten Gemalin Edith im Choringang zu Magdeburg aufs Engste zusammen. Erst jetzt, wo sie trotz ihrer unverständlichen Aufstellung in dem steinernen Kuppelmodell, das an Gehhausen erinnert, gut photographiert worden, ist überzeugende Vergleichung möglich.²⁾ Die Formgebung geht bei den beiden Frauen bis hinein in die schmalen, etwas eckigen Schultern und die Warzenhügel des flachen Busens, die unter dem Gewande noch ebenso scharf vorstehen wie bei der nackten Eva, in den nämlichen Geleisen. Die Behandlung des Bartes bei Kaiser Otto hat die grösste Aehnlichkeit mit der beim Petrus in Bamberg, dessen Haupthaar wie die des ersten Menschenpaares wieder andre Anhaltspunkte bietet. Das völlig bemalte Kaiserpaar in Magdeburg ist natürlich älter als die Portalskulpturen in Bamberg, gehört aber auch erst in die vorgeschrittene Zeit, um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Es bewahrt in Haltung und Gewandung völlig den spätromanischen Charakter, während in Bamberg besonders die Kaiserin Kunigunde in den scharfen Langfalten ihres gürtellosen Kleides schon gotische Manier offenbart, und ein unverkennbar frühgotisches Kirchenmodell mit Kapellenkranz und Strebewerk im Arm hält.

In Magdeburg ist aber in einer andern Kapelle des Chores noch ein andrer Vorbote des Bamberger Stiles vorhanden, der sogar die Verbindung zwischen S. Stephanus am Ostportal und der auffallendsten Statue im Innern des Domes herstellt. Es ist, der Engel Gabriel aus einer Verkündigungsgruppe, mit schwerem Scepter und Schriftband in der Linken und sprechend erhobener Rechten, welche die Botschaft seines freundlichen Mundes begleitet. Wir haben den breiten Typus dieses wollhaarigen Krauskopfes schon oben gelegentlich wegen seines „archaischen“ Lachelns erwähnt, das hier allerdings das Nahen eines neuen Stiles verkündigt, und seiner überraschenden Beziehung zum Himmelsboten in

¹⁾ Es kommt uns hier freilich noch mehr darauf an, uns mit den ausgesprochenen Meinungen der Forscher auseinanderzusetzen. Eingehendere Vergleichung soll, wie schon im Prospekte gesagt worden, bis zum Abschluss dieser Auswahl von Meisterwerken verspart bleiben, da die gleichmässige Publikation erst solche Arbeit ermöglicht.

²⁾ Sie haben früher wol als Mittelfiguren an einem Portal getront oder mit der eben damals errichteten Tumba in Verbindung gestanden. Photogr. v. E. v. Flottwell. Alle andern Abbildungen, auch die bei Bode, sind darnach unbrauchbar.

Bamberg gedacht, dessen kleinere Abbilder wieder beim jüngsten Gericht am Nordportal mitspielen. Hier sei nur auf die Bildung der linken Hand und das hoch gegen die Brust schlagende Schriftband hingewiesen, nach dem sich die Beschädigung des Bambergers ergänzen liesse. Auch hier macht die kleine Magdeburger Figur einen altertümlicheren Eindruck, obgleich die gürtellose, oben schlicht anliegende, unten stoffreiche und tiefgefurchte Tunika aus weichem golddurchwirktem Gewebe wieder frugotische Schulgewohnheit ausser Zweifel stellt. Diese Tradition wirkt dann in Magdeburg noch lange fort, wie die klugen und tüchtigen Jungfrauen an der Brautpforte, die später hinzugefügten Personifikationen der Ecclesia und Synagoge, sowie drinnen in der nämlichen Kapelle des Chorumganges mit der Annunziata die kleinere Figur einer gekrönten Heiligen beweisen.

Nach solchem Hinweis auf eine nahe Beziehung zwischen Bamberg und Magdeburg wird die Ähnlichkeit der Naumburger Skulpturen mit den Bambergern immer mehr zurücktreten, so bestimmt auch hier Veranlassung war, die Verwandtschaft mit der Kunstrichtung des vorgesetzten Erzstiftes an der Elbe und die Wiederkehr der Typen anzuerkennen, welche auf den Austausch zwischen den Bestrebungen des Oberhauptes und der untergebenen Diözese zurückdeuten. —

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

Selbst der Behandlung der Gewänder, die man in Naumburg bei der Mater dolorosa und der Ae issin mit der Kaiserin Kunigunde in Bamberg, oder besser noch mit dem überreichen Faltengehänge der beiden Frauen, Maria und Elisabeth im Innern des Domes vergleichen mag, steht doch die unverkennbare Verschiedenheit des Kostüms entgegen. Ein unmittelbarer Schulgenosse des Naumburger Meisters hätte gewiss auch bei Kaiser Heinrich und seiner Gemalin die Zeitracht beibehalten, die in den Stifterstatuen mit solcher Treue gegeben wird. Der Bamberger hat sie als Heilige auch in der Kleidung idealisiert. Selbst der dürftige König Konrad zu Pferde trägt sich, trotz dem gleichen Motiv des unbequemen Mantelhaltens so völlig anders als die Markgrafen und Schirmkern des Osterlands, an denen jeder Zoll uns überzeugt, dass sie „zum Schildesamt geboren“ sind. Die beiden allegorischen Frauengestalten vor dem Nordportal, wo die letzten Arbeiten in Bamberg, entsprechen so rein dem Schönheitsideal der französischen Gotik in Straßburg, dass sie mitten in Deutschland fast fremdartiger wirken als ihre Schwestern im Elsass an den Westgrenzen des Reiches.

Dem innersten Unterschied, der bei aller Gemeinschaft zwischen den Standbildern des Naumburger Domes und jenen vermeintlichen Vorbildern oder Abkömmlingen an der fränkischen Kathedrale besteht, ist unter den bisherigen Beurteilern meines Erachtens nur Fr. v. Reber gerecht geworden. Wir setzen seine Worte um so lieber hierher, als wir in einem Punkte, wie sich sogleich ergeben wird, ihm nicht beitreten können. „Sie gehen, sagt er, über die Gestalten Heinrichs II und Kunigunds am Ostportal zu Bamberg an lebens-

voller Auffassung wie Empfindung weit hinaus und bilden Marksteine einer völlig neuen Kunst, die auch kaum mehr an die sächsischen Vorgänger (Freiberg, Wechselburg) erinnert. Von der classicirenden Typik der Stellungen, von der traditionellen Behandlung des Gewandes ist keine Rede mehr. Jede Figur verrät nach Körperbau und Kopf ein andres Modell, jede Gewandung ist neu, originell und wahr nach der Natur studiert. Und doch findet sich kein eigentlicher Naturalismus an den noch von vornehmer Idealität beherrschten Gestalten. Es fehlt auch nicht an Mängeln in den Verhältnissen, und wenn die Draperie mehr als die Köpfe und Hände bloß ließe, würde sich die Unsicherheit des Naturstudiums und der Umstand, dass der Künstler dem Leben mit mehr Empfindung als Verständnis gegenüberstand, noch deutlicher verraten. Diese Gebrechen benehmen jedoch nichts von dem Eindrücke, dass die traditionelle Gebundenheit, wie sie noch die Freiburger und Bamberger Figuren beherrscht, gefallen sei, und dass eine neue überaus hoffnungsvolle Kraft den Meißel führt: um so erfreulicher durch den Umstand, dass sie in nichts an die höfische Eleganz der Franzosen sich anlehnt, sondern durchaus deutsch sieht und empfindet¹⁾.

Damit ruhen wir an das zweite Problem, das sich dem Historiker aufdrängt. Es ist erst neuerdings wieder die Frage aufgeworfen, wie weit etwa auch die thüringisch-sächsische Schule, sei es unmittelbar oder mittelbar, französische Anregungen erfahren habe. Die Untersuchung wirklich durchzuführen, wird nur möglich, wenn die Denkmäler in ausreichender Vollständigkeit und gleichmäßiger Größe photographisch aufgenommen werden, wie hier der Anfang gemacht ist, und wenn auch die französische Skulptur des Mittelalters eine längere wissenschaftliche Bearbeitung im eigentlich kunsthistorischen Sinne erfahren hat, welche die Chronologie der Bildwerke und die Entwicklung des Stiles genauer festzustellen trachtet, als es bisher geschehen. Wir wollen deshalb der wichtigen Erörterung der großen Kulturgemeinschaft, deren Spuren wir im Magdeburger Dom so klar erkennen, auch für den besondern Fall in Naumburg nicht vorgreifen. Einstweilen aber dürfen wir den Glauben bekennen, dass Rebers Urteil auch hier im Wesentlichen schon das Richtige getroffen hat.

Während der Bau des Westchores den neuen französischen Baustil in einem verhältnismässig frühen Stadium seiner Entwicklung nach Deutschland verpflanzt, die Naumburger Hütte also seit 1250 etwa in der Architektur über Alles hinausgeht, was die Bamberger Kathedrale an französischem Einfluss zu vermitteln hatte, scheint das Verhältnis in der Skulptur gerade umgekehrt gewesen zu sein. In Naumburg macht sich innerhalb der Statuenreihe immer deutlicher der Sieg des neuen, in Deutschland nicht selbst erwachsenen Stiles bemerkbar, also die Wirkung französischer Eindrücke, vielleicht französischer Schule. In Naumburg dagegen erblüht im engsten Zusammenhang mit der frühgotischen Architektur der Chorkapelle Bischof Dietrichs II eine Bildnerkunst zu ungeahnter Pracht, die ebensoviel Anspruch hat, als heimische Frucht des deutschen Geistes zu gelten, wie am Baum der Poesie die Dichtung eines Wolfram von Eschenbach.²⁾ Und wenn diesem bildenden Künstler sein Christien de Troyes gefunden würde, so dürfte sich ebenso ergeben, dass er sein Vorbild übertrifft, in der Gesinnung wie in der Kunst. Ihm ist es wie Wolfram gelungen ritterliche und volkstümliche, weltliche und geistliche Elemente zu vereinigen, weil er den gegebenen Stoff tiefinnerlich fasste wie jener, — da, wo das mannichfaltige Leben, das sich geschichtlich gestaltet, im Boden des Allgemein-Menschlichen wurzelt.

¹⁾ Kunstgeschichte des Mittelalters, Leipzig 1886, S. 548 f.

²⁾ Im neuesten Heft des Jahrbuchs der k. preuss. Kunstsammg., das beim Druck dieser Blätter erschien, braucht auch Dehio denselben Vergleich, allerdings für die Bamberger Skulpturen, und mit Ausdehnung auf Gottfried von Strassburg.

Wer aber mit uns nach dem Schlüssel zur genetischen Erklärung dieser Meisterwerke sucht, der darf auch die Voraussetzungen der deutschen Kunst nicht aufgeben, aus denen allein eine solche Leistung erwachsen konnte. Hier liegt der Punkt, in dem wir Reber widersprechen müssen. Es handelt sich um die Gränze der Stilperioden, zu deren Bezeichnung wir die möglichst neutralen Namen „Romanisch“ und „Gotisch“ gebrauchen, weil es auf den durchgehenden Umschwung in der ganzen internationalen Kunstentwicklung ankommt.

Wir sehen in den Naumburger Skulpturen nicht „Marksteine einer völlig neuen Kunst“ wie Reber, wenn diese letztere die Gotik sein soll, vermögen sie deshalb auch nicht mit ihm „an die Spitze der eigentlich gotischen Plastik Deutschlands“ zu stellen. Die ersten wirklich gotischen Skulpturen in Deutschland müssen auch, wie die ersten rein gotischen Kirchen, Nachahmungen französischer Muster sein, weil dieser Stil nicht von innen heraus der deutschen Entwicklung selbst entkeimt ist, sondern aus der Fremde eingeführt wurde. Die Meisterwerke des Naumburger Domes gehören um so notwendiger an den Schluss der romanischen Stilperiode, je mehr sie den Anspruch machen dürfen vollendete Schöpfungen zu sein, und je lebhafter sich die Ueberzeugung aufdrängt, dass die Künstlerkraft, die hier den Meißel führt, durchaus deutsch empfindet und sieht. Auch wir verkennen nicht die Regungen eines gesteigerten Gemütslebens, den Ausdruck religiöser Ergriffenheit, die einige dieser kerngesunden Persönlichkeiten durchbebt, wie die Ahnung eines neuen Ideales, das Bildung und Mode von fern herübertragen. Aber die künstlerische Gestaltung selbst ist nicht dadurch bestimmt. Die Darstellung dieser starken, vollen Menschen selbst ist nur möglich aus dem mächtigen Lebensgefühl der deutschen Ritterwelt, aus dem urkräftigen Behagen am Dasein, das die Berührung der Völker in den Kreuzzügen gezeitigt und dessen Folgen sich unter Friedrich II von Hohenstaufen und seinem genussfüchtigen Sohne Heinrich auch in Deutschland geltend machten. Die Kunst, die zur Hervorbringung dieser Standbilder und dieser historischen Reliefs nötig gewesen, gehört unzweifelhaft der romanischen Schulung an, denn ihre Körperbildung selbst widerstreitet dem strengen Formprinzip des gotischen Systemes.

Hier glauben wir vielmehr an die Fortentwicklung der heimischen Bildnerei, die ein volles Jahrhundert schon im weiten Sachsenlande von Hildesheim und den Hängen des Harzes bis Freiberg im Erzgebirge gepflegt war. Am nächsten verwandt sind unzweifelhaft die kaum ein Menschenalter früheren Skulpturen zu Wechselburg, dem damaligen Augustinerkloster Zschillen, das auch von einem Angehörigen des Wettiner Hauses, Graf Dedo dem Feisten, 1174 begründet, in stetem Zusammenhang mit dem Mutterkloster aus dem Petersberge blieb,¹⁾ bis es 1278 wegen allerlei Misswirtschaft durch Heinrich den Erlauchten von Meissen, den wir als Bruder Bischof Dietrichs von Naumburg erwähnt, an den Orden der Deutschherren kam.) Freilich werden all die Eigenschaften, mit denen die Naumburger Bildwerke weit über diese Vorstufe hinausgehen, zum grössten Teil immer auf die Rechnung der genialen Persönlichkeit zu setzen sein, die hier um 1260—70 so Einziges in seiner Art geschaffen, und die Bamberger Statuen als zweites Zwischenglied würden nur das Verständnis erschweren, weil sie um so weiter hinter den Naumburgern zurückbleiben, je vorgeschrittener gotisch ihre Arbeit. — Die unverkennbare Wirkung der gesunden Schöpfungen in Naumburg erblickt man aber allgemein in den Statuen des Domchores von Meissen, wo die Gemeinschaft des Evangelisten Johannes und des Bischofs Donatus mit Kaiser Otto I und seiner

¹⁾ Die Skulpturen scheinen also gerade in einer Periode entstanden, wo wir beim Abbrechen der Petersberger Annalen fast ganz ohne Nachrichten sind, d. h. nach dem Aussterben des Stifterhauses (1210) um 1225—45.

Gemalin wieder Heilige und Stifter allzu sehr vermisch, und auch sonst sich deutliche Spuren der Entartung verraten. Da eben liegt der Ausgang der romanischen Bildnerci. Nur auf Grund der freien und unbengten Stellung, die das romanische Bausystem den Schwesterkünstlern gewährte, ja zur Steigerung des eigenen Strebens auffordernd anwies, vermochte die Skulptur sich zur Selbständigkeit und Naturwahrheit hindurchzuringen, wie es grade in Naumburg aufs Glücklichsste zu Tage tritt. Mit dem Eindringen des gotischen Bausystems ward auch ihr Schicksal entschieden, oder ihr Streben wenigstens in strenge Abhängigkeit gebannt, und die Knechtshaft dauerte solange als dies System selber nicht gebrochen ward.



Ein letztes Meisterwerk

In Naumburg selbst aber hat das Vorbild dieser ausdrucksvollen und doch so echt staturarischen Kunst noch weiter gewirkt, auf eine vereinzelt Arbeit wenigstens, die wir deshalb an den Schluss unserer Auswahl der Naumburger Bildwerke stellen. Lange versteckt und unbeachtet, scheint sie auch von neueren Forschern ganz vergessen zu sein, und doch wird sie beim ersten Anblick unseres Abbilds¹⁾ kaum verfehlen, sich ihren Platz unter den Meisterwerken selber zu erobern. Nur über die Berechtigung des engeren Rahmens, in dem sie hier auftritt, könnten Zweifel auftauchen: ob nämlich die Zusätze „deutscher Bildnerci“ und gar „des Mittelalters“ auch für sie wol zuträfen.

Puttrich hat die Statue, die damals unten in der Krypta aufgestellt war, nicht unerwähnt gelassen und auf Tafel 18c seines Werkes auch mit abgebildet. Aber er sagt nur: „Gleichzeitig mit den Statuen der Stifter scheint die Figur eines Chorknaben, der hinter einem Lesepulte steht. Der fromme Ausdruck in Gestalt und Haltung ist sehr sprechend.“ — Und seine Abbildung war wenig geeignet, auf das scheinbar kleine Zierstück in der dunkeln Unterkirche die Aufmerksamkeit zu lenken, die es verdient.

Unsere photographische Aufnahme wird wol genügen, die Ansicht, dass auch diese Statue mit den Standbildern des Westchores gleichzeitig, also ein Werk des dreizehnten Jahrhunderts sei, sofort zu widerlegen. So tief durchdrungen von Empfindung, so bis in jede Einzelheit beseelt ist keine Steinarbeit der romanischen Skulptur, und solche Wiedergabe der Natur bei aller Ruhe und Schlichtheit ist dem eigentlichen Mittelalter überhaupt unmöglich gewesen.

Schon die Bildung des Ständers für das Lesepult musste davon überzeugen, dass weder ein romanischer Steinmetz mit seinem architektonischen Formenschatz oder seinem Tier- und Pflanzengewinde, noch ein Gotiker mit seiner strengen Gliederung des Stütz- und Strebewerks oder der Zier des Stab- und Maßwerks dabei zu Rat gesessen, als der plastische Gedanke aufstieg, der hier verwirklicht ward. Das eigentliche Pult freilich, das zur Aufnahme des schweren Messbuchs mit Ledereinband und Metallbeschlag bestimmt war, entzog sich der weiteren Verschönerung, weil es einfach darauf ankam, die schräge Platte mit der Leiste darunter möglichst praktisch für den Gebrauch, das heisst glatt und haltbar herzustellen. Der aufgeschlagene Text mit seinen Randleisten und kostbaren Miniaturbildern war das Ornament für diese Mittelfläche. Der Träger aber, der dies Auflager in richtiger Höhe

¹⁾ Tafel XX.

für den lesenden Priester darbot, war die künstlerische Aufgabe, die der Bildner mit einer doppelten Schöpfung gelöst hat. Unter dem Pulte ist keine steinerne Säule oder sonstiges Bravourstück eines mittelalterlichen Steinmetzen, kein balusterartiger Ständer oder sonstige Nachahmung der Schreinerkunst angebracht; die Platte ruht vielmehr auf dem knorrigen Geäst eines jungen Eichbaums, der aus dem Erdboden aufwächst, und an dessen schlankem Stamm eine Epleuranke emporklettert, um ihre spitzgeschnittenen Blätter neben dem rundgezackten Laub der Eiche auszulegen. Meisterhaft ist das vegetabilische Leben in seiner Selbständigkeit erfasst und der aufstrebenden Kraft des Starken die trauliche Anhänglichkeit der Schwächeren gesellt. Dieser Epheu, dies Eichenlaub gehen an natürlicher Wahrheit und plastischer Klarheit über Alles hinaus, was der Drang nach Leben und Bewegung beim Uebergang aus der Spätgotik in die Renaissance versucht hat.

Einen weiteren Halt aber gewahrt dem Träger des großen Pergamentbandes die Gestalt eines dienstfertigen Klerikers, der dicht herantreten, den Rand des Pultes mit beiden Händen faßt. Er scheint mit dem Fuß des Standbeines auf einer Stufe gestanden zu haben, so dass er etwa den Altar zu seiner Linken hatte; denn hier ist unter dem gerade aufstossenden Unterkleid ein Stück des Sockels rechtwinklig ergänzt. Der rechte Fuss dagegen legt sich leise aus und berührt, unter dem Gewande hervorschend, nur mit dem Ballen der Zehe und, mit der Ferse den Boden.

Beim Anblick der Büste, die voll bis zur Mitte des Oberarms über das Pult hervorragt, wird Manchem, der die Herkunft nicht weiss, die unwiderstehliche Ueberzeugung sich aufdrängen; er habe eins von jenen herrlichen Menschenbildern des italienischen Quattrocento vor sich, die man als Engel ebensowol wie als Chorknaben ansprechen mag. Kaum anderswo als in Florenz glaubt er seine Heimat suchen zu dürfen. Denn dieser Kopf, der in reichem, rundgeschnittenem Gelock ein Antlitz mit so feingeformten und doch der Wirklichkeit so ganz entnommenen Zügen einrahmt, in dem sich Jugendfrische und Freundlichkeit mit keuschester Bescheidenheit verbindet, — wo wäre sonst als am Arno eine Bildnerkunst zu Hause, die das geschaffen? — Wäre er nicht wert, im Heiligtum der Medici oder in Cappella Pazzi zu stehen, und uns das köstlichste Erzeugnis der Buchmalerei entgegenzuhalten, als spiegle sein Blick den Eindruck, den die frommen Gebilde eines Fra Angelico dem sinnigen Beschauer erwecken? — Gleicht diese knospenhafte Knabenschönheit nicht ganz den reizenden Köpfchen des Luca della Robbia, die er an der Bronzetür des Domes oder leuchtetragenden Engeln am Sakramentsaltar geschaffen. Wer sonst als Seinesgleichen hätte verstanden, diesen zartgeschnittenen Kopf so geschmackvoll auf rundem Hals in das weichgefaltete Linnen Tuch zu setzen, das über den Ausschnitt des Rockes hervorquillt. Und die schlichten Flächen dieses Oberkleides mit dem breiten, auf die Schultern herabreichenden Besatzstreifen, mit seinen sparsamen, einfachen und doch so sprechenden Falten unter Aermelansatz und Oberarm, — man würde die weise Vorsicht eines Bildners vermuten, der für glasierte Terracotta gearbeitet. Und dennoch gieng diese Bestimmung auf falscher Fährte.

Diese Statue im Dom zu Naumburg besteht aus demselben Steine, aus dem die Standbilder des Chores und die Wunderwerke romanischer Steinmetzkunst hier wie in Nachbarorten, z. B. Freiburg an der Unstrut, gearbeitet sind. Sie ist in natürlichen Farben bemalt wie jene, und muss mit ihrem Lesepult einst in der Nähe des Hochaltars oder höchstens auf der Lettnerbühne gestanden haben. Der Geistliche, dem sie diente, brauchte freilich weder Matthäus um den Träger der Inspiration, noch Michelangelos Propheten oder Sibyllen

um ihre wilden Buben zu beneiden. Es ist aber kein Chorknabe, wie Puttrich meint, sondern, wie der Manipel über dem linken Handgelenk beweist, ein Subdiakon mit den Abzeichen seines geistlichen Amtes. Und die Form der Subucula, die er angetan, gewährt uns die Möglichkeit seine Entstehungszeit näher zu bestimmen. Sie ist eine nicht eben weite Aermeltonika, die unten auf beiden Seiten schon einen ziemlich langen, bis über Knöchelhöhe hinaufreichenden Einschnitt hat, um den sich der Besatzstreif, wenigstens in halber Breite des unteren Saumstückes, herumzieht. Die Aermel aber sind noch nicht auf halbe Länge gestutzt, sondern reichen in mässiger Weite und ohne Einschnitt bis nahe vor das Handgelenk. Diese noch nicht dem Heroldsrock allzu ähnliche Form der Tunicella weist auf das Ende des fünfzehnten und den Uebergang zum sechszehnten Jahrhundert. Als Beispiel, das fast genau entspricht, mag das Gemälde des Francesco Francia aus Palazzo Borghese herangezogen werden, das den heiligen Stephanus als jungen Diakon betend unter dem Martyrium darstellt, und für weitere Vergleichung der Unterschiede das Mittelstück eines 1496 vollendeten Altarwerkes in der Katharinenkirche zu Lübeck, ein Reliefbild in Holzschnitzerei, das die Messe des heiligen Gregor nach damaligem Ritus schildert.¹⁾ Eine ausgezeichnete Leistung der Holzkulptur wie diese lässt auch am ehesten, im Verein mit Bildnismedaillen aus den Tagen Dürers und Holbeins, die Gewissheit gewinnen, dass gerade im nördlichen und mittleren Deutschland noch ein Stil zu Hause war, dem unser Bildwerk angehört. So wird man sich wol überzeugen müssen, dass dieser jugendliche Subdiakon im Dom zu Naumburg ein deutsches Kunstwerk ist; denn der Annahme, ein italienischer Renaissance-Meister könne die Statue in Naumburg oder dessen Umkreis gearbeitet haben, stehen kunsthistorische Gründe entgegen, besonders der, dass der Stil eines Italieners am Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts schon wesentlich andern Charakter zeigen würde. Allerdings bleibt es immer eine Arbeit, die durch einfache Gediegenheit und Reinheit des Geschmacks in Erstaunen setzt, und ohne die Anregung der weit voranliegenden Statuen im Westchor vielleicht die grössten Vorzüge monumentaler Plastik nicht bewahrt hätte. Als äusserste Gränze der Entstehungszeit in Naumburg selbst wäre wol das Jahr 1517 anzusehen, in dem eine umfassende Herstellung und Bereicherung, besonders auch der innern Einrichtung, wie Chorgestül u. dgl. stattfand. Zehn Jahre nach dem Brande von 1532, der diesen Schmuck wieder gefährdete, hat schon Martin Luther den neugewählten Bischof Nicolaus von Arnberg ordiniert, und mit den Grundsätzen der Reformation vertrug sich gerade eine Aufgabe wie diese überhaupt nicht mehr.

Auf unsern Antriebe ist wenigstens jetzt dies letzte Meisterwerk der alten Herrlichkeit aus verschlossenem Nebenraum hervorgeholt und wieder wie einst vor aller Augen hingestellt. Dies liebenswürdigste Geschöpf der deutschen Bildnerei lohnt wol allein schon einen Besuch von Naumburg an der Saale.

Breslau, am Peter Paulstage 1892.

¹⁾ Die Dalmatika mit kurzen offenen Aermeln trägt z. B. der hl. Laurentius des Hans v. Kulmbach im german. Museum und der Stephanus aus Fachers Schule, den Bode abbildet. Vgl. auch die beiden Stiche Schongauers, die S. Stephan und S. Lorenz darstellen.

INHALT

	Seite
<u>DER DOM ZU NAUMBURG ^{A./s.}</u>	<u>1—12</u>
<u>Vorgeschichte des Baues</u>	<u>4—7</u>
<u>Das Hauptportal</u>	<u>7—9</u>
Relief im Tympanon, Statue der hl. Elisabeth.	
<u>Der Westchor</u>	<u>9—12</u>
<u>DIE STANDBILDER IM WESTCHOR</u>	<u>13—35</u>
<u>Vorbemerkungen</u>	<u>13—17</u>
Die Stifter-Statuen	
die Mittelgruppe am Altar	18—22
die innere Reihe im Chorchaupt	22—27
die vorderen Paare im Langchor	27—32
<u>Ergebnisse</u>	<u>32—34</u>
<u>DER LETTNER</u>	<u>35—48</u>
<u>Die Portalgruppe (der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes)</u>	<u>38—41</u>
<u>Die Reliefs (aus der Passion Christi)</u>	<u>41—45</u>
<u>Das Bischofsgrab im Ostchor</u>	<u>45—48</u>
<u>HISTORISCHE STELLUNG DER NAUMBURGER BILDWERKE</u>	<u>49—55</u>
<u>Ein letztes Meisterwerk</u>	<u>55—57.</u>



5046
2

This book is a preservation photocopy.
It was produced on Hammermill Laser Print natural white,
a 60# book weight acid-free archival paper
which meets the requirements of
ANSI/NISO Z39.48-1992 (permanence of paper)

Preservation photocopying and binding
by
Acme Bookbinding
Charlestown, Massachusetts
□
1997

THE BORROWER WILL BE CHARGED
AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT
RETURNED TO THE LIBRARY ON OR
BEFORE THE LAST DATE STAMPED
BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE
NOTICES DOES NOT EXEMPT THE
BORROWER FROM OVERDUE FEES.



