

Alexander Markschies

# Gotische Skulptur in Deutschland

*Lange Zeit war die gotische Skulptur in Deutschland geradezu ein Paradethema der Kunstgeschichte, vor allem Fragen der Stilgeschichte und hier insbesondere das Verhältnis zur französischen Kunst wurden diskutiert. Obwohl diese Diskussionen bis heute andauern – allerdings zeitgemäßer etwa Habitus und Dynamik der Rezeptionsvorgänge untersucht werden – sind neben sie auch andere wichtige Themenfelder getreten: Die aktuelle Forschung ist interessiert an der Einbindung der Skulpturen in die Liturgie, ihrer konkreten Entstehung, ihrer Ikonografie oder an der Forschungsgeschichte – allzu oft war die ästhetische Faszination der Skulpturen Grundlage weltanschaulicher oder politisch instrumentalisierte Interpretationen.*

Wenn im Folgenden die berühmten Skulpturenausstattungen der Bischofskirchen von Straßburg, Bamberg, Magdeburg, Naumburg und abschließend Köln, von Kollegiatstiftskirchen wie Maastricht und von Pfarrkirchen wie Freiberg in Sachsen vorgestellt werden, wird zumindest versucht, alle diese genannten Fragestellungen zu berücksichtigen. Das Rubrum ›Deutschland‹ gibt dabei nur den ungefähren geografischen Rahmen vor – historisch genauer würde man vom ›Heiligen Römischen Reich‹, vom ›Imperium Romanum‹ sprechen. Auch der Verabredungsbegriff ›Gotik‹ als ein Kunststil ließe sich eingehender diskutieren, nur en passant werden sich Hinweise darauf finden, was die Forschung als Charakteristika gotischer Skulptur ansieht.

## ›Opus Francigenum‹

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wird in der Beschäftigung mit deutscher Gotik der Begriff ›opus francigenum‹ verwendet und damit schlaglichtartig eine Orientierung an der französischen Kunst bezeichnet. Für die maßstabsetzende Formel existiert nur eine einzige mittelalterliche Textgrundlage: In der wohl um 1280 verfassten Chronik der Ritterstiftskirche von Wimpfen im Tal schreibt der dortige Dekan, Burkhard von Hall, über seinen Vorgänger, Richard von Deidesheim: »Richard brach das von dem genannten ehrwürdigen Pater Rudolf erbaute Münster ab, welches von über großem Alter so baufällig war, dass man schon in nächster Zeit den drohenden Einsturz erwartete. Und nachdem er einen in der Baukunst erfahrenen Steinmetzen (latomus) berufen hatte, der damals gerade aus dem Ort Paris in Frankreich gekommen war, ließ er nach französischer Werkart (opere francigeno) eine Kirche aus gehauenen Steinen errichten. Eben dieser

## Zum Autor

Geb. 1969 in Berlin, Studium in München, Berlin, Florenz, Osnabrück und Bonn, Promotion über ein Thema der Hochrenaissance-Architektur in Florenz, 1998–2001 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der RWTH in Aachen, 2001–2002 Wissenschaftlicher Assistent, seit 2002 Junior-Professor, seit 1998 Redakteur und seit 2004 Mitherausgeber der ›Zeitschrift für Kunstgeschichte‹. Publikationen zur Architektur der Renaissance und zur nordalpinen Skulptur des 13. und 15. Jahrhunderts.



Künstler wundervoller Architektur fertigte die Kirche, die mit Bildern der Heiligen innen und außen hochansehnlich ausgestattet ist, sowie Fenster und Säulen ganz nach der Art einer reliefierten Arbeit mit vielem Schweiß und hohen Kosten« (dt. nach G. Binding, *Opus francigenum*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 71, 1989, S. 45 f.). Wie selten ergibt sich durch die Quelle die Möglichkeit, mit Hilfe schriftlicher Informationen über die Herkunft des Baumeisters und die kennzeichnenden Eigenarten seines Stils ein Kunstwerk zu analysieren, in diesem Fall die ab 1269 errichtete Stiftskirche.

In allgemeinerem Sinne ist die Chronik bis heute Grundlage einer Kunstgeschichte, die sich Gedanken macht über das Verhältnis zwischen deutscher und französischer Gotik. Der Kunsthistoriker Georg Dehio (1850–1932) war einer der Ersten, die beobachtet hatten, dass die deutsche gotische Skulptur direkt von Frankreich beeinflusst worden ist, er musste sich dafür allerdings den Vorwurf einer ›vaterlandslosen Gesinnung‹ gefallen lassen. Als ein Beispiel dieser Forschungsgeschichte kann eine der berühmtesten Skulpturen im Bamberger Dom dienen, der so genannte *Bamberger Reiter*. Im Figurentyp stellt diese den jugendlichen Herrscher dar, wie er in Frankreich seit der Regierungszeit des Philipp August (1180–1223) auftritt. Direktes Vorbild ist eine vor 1240 angebrachte Statue der Nordquerhausfassade der Kathedrale Notre-Dame in Reims (*Abb. 1, 2*). Kleidung, Gesichtsschnitt und Frisur sind hier vorgebildet, beide Figuren greifen mit ihrem Finger in die Mantelschnur, die Tassel – eine höfische Geste, die in der bildenden Kunst jener Zeit allerdings recht häufig zur Darstellung kam. Die unzweifelhafte Abhängigkeit des Bamberger Reiters von französischer Skulptur wurde durch die Kunstgeschichte in der Folge ihrer Entdeckung im Jahre 1897 für nationale Ressentiments und damit politische Inanspruchnahmen instrumentalisiert. Wilhelm Pinder (1878–1947) etwa meinte, der Reimser Kopf habe »schmale, böse Lippen« und sei von einer »voltaireischen Hintergründigkeit, unheimlich intelligent, Zeugnis eines raffiniert politischen Volkes« – der *Bamberger Reiter* zeichne sich dagegen durch »innere Jugendlichkeit, unpolitisch-deutsches, eine harmlose Stimmung, das rein Seelische aus« (*Der Bamberger Dom und seine Bildwerke*. Berlin<sup>3</sup> 1935, S. 53). Solche aus vermeintlicher Anschauung gewonnenen Aussagen belasten die Geschichte des Faches, nicht zuletzt, weil die in hoher Auflage gedruckten Bücher, in denen sie zu finden sind, das allgemeine Bewusstsein nachhaltig geprägt haben dürften.

Der Grad der Ähnlichkeit zwischen dem *Bamberger Reiter* und der Reimser Statue ist so hoch, dass man unmittelbar gezwungen ist, sich Gedanken über die Wege der Rezeption zu machen – brisant wird die Frage, weil die Bamberger Skulptur in denselben Jahren wie die Reimser entstanden sein muss. Gut vorstellbar ist eine Ausführung durch die gleichen Steinmetzwerkstätten, eine Kenntnis aus eigener Anschauung oder gar durch Schulung, zumal die Skulptur aus mehreren Werkblöcken zusammengesetzt ist und damit in einer gerade zu dieser Zeit in Frankreich weit verbreiteten Technik gearbeitet wurde. Für einen weiten geografischen Horizont manch eines Künstlers im 13. Jahrhundert lassen sich zudem durchaus Belege finden, so etwa das faszinierende Zeichnungskompendium des Villard de Honnecourt, das Kunstwerke in Frankreich, Ungarn und der Schweiz abbildet. Plausibel erscheint aber auch die Vermittlung durch Zeichnungen:



So geht etwa die Vorderansicht der Trumeaumadonna des Westportals der Marburger Elisabethkirche (um 1260–80) auf das Vorbild der sog. Vierge Dorée der Kathedrale von Amiens (wahrscheinlich vor 1250) zurück, die Seitenansicht ist jedoch gänzlich anders gestaltet. Vermittels einer Zeichnung wurden offenbar lediglich Kontur, Falten und Gesichtsschnitt übermittelt, nicht jedoch die Seitenansicht oder gar Dreidimensionalität. Für deren medialen Transfer postulierte Peter Kurmann jüngst das Vorhandensein plastischer Modelle, etwa von Gipsabgüssen (in: *Revue de l'Art* 120, 1998). Ungewöhnlich an der Bamberger Skulptur ist der Typus einer Figur hoch zu Ross. Er erinnert an antike Reiterstandbilder, namentlich jenes im Mittelalter mit Konstantin in Verbindung gebrachte Monument Marc Aurels in Rom. Das ist deswegen so wichtig, weil Konstantin als Gründer des christlichen ›Imperium Romanum‹ gilt. Man hat solcher Gründe wegen immer gerätselt, ob der *Bamberger Reiter* einen Herrscher verbildlicht, etwa Konstantin, den Bistumsgründer Heinrich II., den Staufer Friedrich II. oder – besonders subtil – Konstantin in der Gestalt Friedrichs II. oder gar den Endzeitkaiser schlechthin; Peter Cornelius Claussen hat dieses Benennungsdilemma als »lediglich für die Rätsellecke geeignet« charakterisiert. In Bamberg selbst sah man im Reiter zu späterer Zeit, nachweislich erstmals 1729, den hl. Stephan von Ungarn, einen Schwager Heinrichs II., der wahrscheinlich zudem im Dom getauft worden war. Mit der Figur wurde nach dieser Lesart eine Gestalt aus der ottonischen Gründungszeit des Doms in Erinnerung gerufen, nur zu verständlich wäre damit, dass mit dem allge-

*Abb. 1 (links)*  
Bamberg, Dom, sog. ›Bamberger Reiter‹, vor 1239.  
Immer wieder wirkt die Skulptur in den Fotografien ganz monumental, obwohl das Original doch eine zierliche Steinmetzarbeit ist. Eine neuere Farbrekonstruktion von Peter Ruderich versucht, dem ursprünglichen Erscheinungsbild näher zu kommen.  
Bild: Archiv.

*Abb. 2 (rechts)*  
Reims, Kathedrale Notre Dame, Nordhausquerfassade, sog. ›Philippe Auguste‹.  
In den Tabernakeln der Strebpfeiler stehen insgesamt 14 Königsstatuen, man ist sich nicht sicher, ob es sich um französische oder biblische Herrscher handelt.  
Bild: Archiv.

meinen Vergessen der Bezüge Stephans zum Dom auch der Sinn der Statue sich verdunkelte.

Ein vergleichbarer Reiter findet sich in Magdeburg (heute im Kulturhistorischen Museum der Stadt), Unterschied ist gleichwohl, dass hier das Monument – als einzige mittelalterliche Reiterskulptur überhaupt – frei stehend auf einer Säule platziert war. Auch beim *Magdeburger Reiter* sind ursprüngliche Benennung und Funktion nicht dokumentierbar und damit in der Forschung umstritten. Nach chronikalischer Überlieferung des 14. Jahrhunderts nimmt man an, es handele sich um Kaiser Otto I. und das ursprünglich auf dem Markt gegenüber der Gerichtslaube aufgestellte Monument sei als Zeichen der vom Kaiser auf die Stadt übertragenen Gerichtshoheit zu werten. Mit seiner Lokalisierung zwischen dem Palast Ottos und dem Dom nahm es genau die gleiche Position ein wie das von Karl dem Großen nach Aachen gestiftete Reiterstandbild aus Ravenna und einige der herrscherlichen Reiterstandbilder in Konstantinopel.

### Das Figurenportal

Mit den Reitern von Bamberg und Magdeburg finden Skulpturen zweier Städte Erwähnung, in denen – neben Straßburg und Köln – auch die wohl bedeutendsten Zeugnisse der Bauaufgabe ›Figurenportal‹ im 13. Jahrhun-

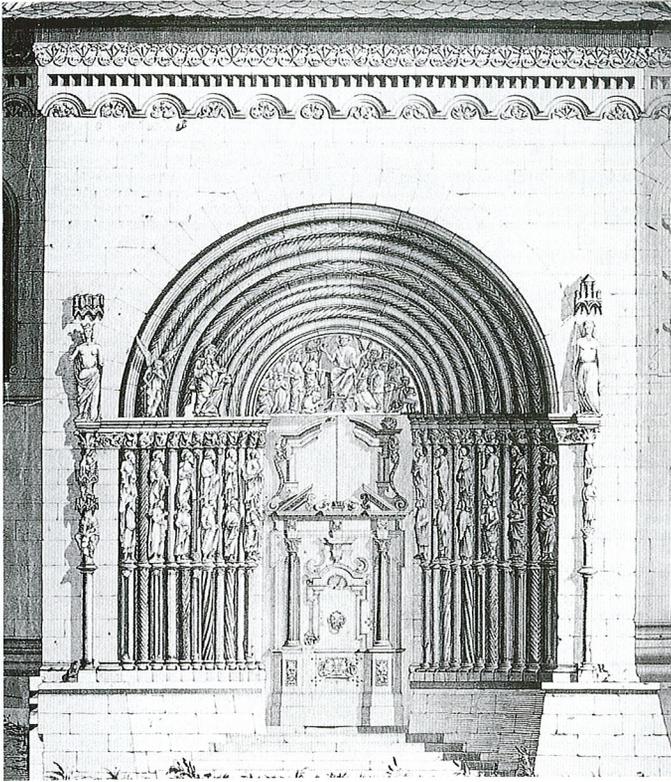
*Abb. 3  
Freiberg, Dom, Goldene Pforte,  
um 1230.  
Der Name resultiert aus der ursprünglichen Vergoldung des Portals, ein Tribut der reichen Bergbaustadt an die im Tympanon zentral thronende Muttergottes.  
Bild: Archiv.*



dert lokalisiert sind. Doch auch andere Orte wären eine ausführliche Analyse wert: Freiberg mit der ›goldenen Pforte‹ der Marienkirche (um 1230), einem Portal, das man im späten 15. Jahrhundert offenbar dermaßen schätzte, dass man es (nach einem Brand der Kirche) Stein für Stein abbauete und von seinem ursprünglichen Platz – der Westfassade – an das Südquerhaus der Kirche übertrug (Abb. 3). Oder das heute zu den Niederlanden, damals aber zum ›Imperium Romanum‹ gehörende Maastricht (Abb. 4), wo an der ehemaligen Kollegiatsstiftskirche St. Servatius wohl in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts ein Figurenportal französischer Prägung entstand. Trotz durchgreifender Restaurierungen im 16. und 19. Jahrhundert mit anschließendem Neuauftrag einer farbigen Fassung vermittelt es durch eben gerade diese einen anschaulichen Eindruck von der ursprünglichen Erscheinung der Skulptur. Schließlich wird man in den Überblickswerken zum 13. Jahrhundert vergeblich nach dem Portal der Benediktinerabteikirche St. Mauritius zu Tholey (im nördlichen Saarland) suchen. Und doch zeugt das dreistufige Figurenportal mit einer Auferstehung Christi im Tympanon sowie der einzigen erhaltenen Gewändefigur eines Engels von einem hohen Anspruch des Konvents, der sich wahrscheinlich um die Mitte des Jahrhunderts in der Nachfolge der Trierer Liebfrauenkirche artikuliert haben dürfte.



Abb. 4  
Maastricht, St. Servatius, Bergportal, um 1240.  
Bild: Archiv.



*Abb. 5  
Bamberg, Dom St. Peter und  
St. Georg, Fürstenportal,  
1225 fertig gestellt.  
Das Portal wurde in den letzten  
Jahren von Manfred Schuller  
aufwändig bautechnisch unter-  
sucht und darf als das momen-  
tan besterforschte Figurenportal  
gelten.  
Bild: Archiv.*

Portale finden sich auch an den Domen von Münster und Paderborn, zusammen mit den hier noch vorzustellenden Beispielen zeugen sie von der Bedeutung der Bauaufgabe des Figurenportals im 13. Jahrhundert. Häufig liest man dagegen gerade in der älteren Literatur, deutsche Skulptur würde, etwa im Hinblick auf Frankreich, als Ort eher das Innere der Kirche bevorzugen – eine Aussage, die in der Polarisierung nach ihren ideologischen Wurzeln zu befragen wäre.

In Bamberg entstand im frühen 13. Jahrhundert einer der wichtigsten Cathedralneubauten. Erstaunlich ist, dass dort – etwa ab den zwanziger Jahren wohl bis zur Weihe des Doms im Jahre 1237 – an Frankreich erinnernde Skulpturen geschaffen wurden, während der Neubau der Architektur in der altertümlichen Form einer flachgedeckten Basilika fortgeführt wird – erst kurze Zeit später wölbte man den Bau. Darin äußert sich aber nicht zwangsweise eine Rückständigkeit gegenüber den Neuentwicklungen in der Archi-

tektur. Stattdessen wünschte man offenbar eine nur maßvolle Modernisierung in den – ähnlich wie in Straßburg – Grundrisslinien des ottonischen Gründungsbaus, der mit dem Namen des 1146 heilig gesprochenen und im Dom bestatteten Kaisers Heinrich II. verbunden war. Das figürliche Ausstattungsprogramm des Doms dagegen verfolgte allerhöchste Ansprüche: Am Beginn stehen die Figurenreliefs an den Schranken des Gorchors, es folgen drei Figurenportale – das Gnadenportal (ca. 1217), das Fürstenportal und zuletzt das Adamsportal an der Ostfassade – sowie Einzelskulpturen, darunter der erwähnte *Bamberger Reiter*, die so genannte Heimsuchungsgruppe und schließlich zahlreiche Bischofsgräber – Skulpturenfragmente im Dommuseum lassen zudem darauf schließen, dass man mit größeren Verlusten zu rechnen hat.

Das 1225 fertig gestellte Fürstenportal (*Abb. 5*) übernimmt im Gegensatz zu den beiden älteren Portalen wesentliche Elemente des seit Mitte des 12. Jahrhunderts entwickelten französischen Figurenportals. So werden hier zu einem frühen Zeitpunkt in Deutschland in ein Gewände Figuren eingestellt, sie zeigen die Apostel auf den Schultern der Propheten. Im Tympanon ist das Jüngste Gericht verbildlicht, also insgesamt zwei Zeitalter, dasjenige des Alten und Neuen Testaments, über denen die Wiederkehr Christi am Jüngsten Tag erscheint. Das Gericht selbst und hier insbesondere die Polarisierung in Gute und Böse appelliert an die Gefühle des Betrachters, die Seligen und Verdammten schauen ihn direkt an. Die Stilanalyse denkt sich zwei Bildhauerateliers an der Entstehung beteiligt, die in Figurenkomposition, Physiognomie, Gewandung und Betrachterbezug durchaus unterschiedliche Skulpturen schufen. Besonders eindrucksvoll ist das mitunter starke Minenspiel mancher Figuren, das wohl als Grimassieren empfunden werden kann, in der Darstellungsmöglichkeit von Affekten liegt dann auch die besondere Qualität der Bamberger Bildhauer.

Auch in Straßburg lässt sich ein auffälliges Agieren der Skulptur zum Betrachter hin feststellen. Gegenüber dem Bischofspalast gelegen, wurde das romanische Doppelportal des Südquerhauses der Kathedrale in den zwanziger Jahren mit gotischen Statuen modernisiert. Im Zuge dieser Neuerung, die aus der vornehmen Lage resultierte, war zwischen den Eingängen bis zu den Zerstörungen der französischen Revolution eine Figur Salomos platziert. Höchstwahrscheinlich vollzog sich die bischöfliche Gerichtsbarkeit im Angesicht dieses alttestamentlichen Richterkönigs. In einzigartiger Weise setzt sich diese Thematik im Inneren fort: Um eine Architekturform, den aus der französischen Baukunst seit der Kathedrale von Chartres geläufigen ›kantonierten Pfeiler‹, ist, in Einzelfiguren verbildlicht, das Weltgericht thematisiert: zuoberst der Richter, umgeben von Engeln mit ihren Leidenswerkzeugen, darunter Posaunenengel und unten die Evangelisten. Alle Figuren sind untersichtig gearbeitet, für den Betrachter, der unten im Querhaus steht.

### Magdeburg

Die Skulpturenausstattung des Magdeburger Doms entstand in den Jahren zwischen 1210 und 1250/60. Ein viermaliger Wechsel im Bischofsamt sowie wiederholte Plan- und Programmänderungen führten dazu, dass mit Ausnahme der qualitativ hervorragenden Bauzier sich keine einzige Skulptur mehr am ursprünglichen Standort befindet. Der Dom selbst war, im Gegensatz zu Straßburg und Bamberg, ein radikaler Neubau. Bereits die Disposition des Chores – wie in Chartres ein Umgangschor, bei dem fünf Kapellen einem polygonal schließenden Sanktuarium angefügt sind – markiert den hohen Anspruch, den der junge Erzbischof Albrecht II. von Schwarzburg-Käfernburg ab 1207 mit dem Neubau verbunden wissen wollte.

Einer der wichtigsten Patrone des Doms war Mauritius, jener legendäre, aus Afrika stammende christliche Anführer der Tebäischen Legion, die sich bei ihrem Einsatz in Gallien der Aufforderung zur römischen Götterverehrung nicht hatte fügen wollen. Für Otto I., den Gründer des nach Mainz wichtigsten Erzbistums Magdeburg, wurde er zum Schutzheiligen eben dieser Provinz, die die Missionierung der von Heiden bewohnten angrenzenden Gebiete zur Aufgabe hatte. Im Dom steht er als Standbild (Abb. 6), das als »die erste realistische Darstellung eines in seiner menschlichen Würde und Kraft erfassten Afrikaners« beschrieben worden ist (Wolfgang Braunfels, *Kunst im Heiligen Römischen Reich*, Bd. 6. München 1989, S. 290). Ein zweites Mal steht der Patron des Erzstifts im Sanktuarium des Doms, hier ist er – wie drei weitere Monumentalfiguren von Paulus, Petrus und Johannes d. T. – vor einem Gewölbedienst als Säulenfigur platziert. Das Material der nachweislich von Otto I. – wohl aus Italien – nach Magdeburg gestifteten Säule ist Porphyr, ein seit langem kaiserlich konnotiertes Gestein, da es im byzantinischen Hofzeremoniell eine zentrale Rolle spielte. Mit der Wiederverwendung der Säule wurde der ottonische Dom im staufischen Neubau neuerlich präsent gemacht und sichtbar daran erinnert, dass auch der moderne, gotische Chor in der Kontinuität des kaiserlichen Gründungsbaus steht. Die sechs Skulpturen des Sanktuariums denkt die Forschung sich neben kleineren Skulpturen sowie Reliefs als ursprünglich zu einem – vielleicht auch nur geplanten – Portal zugehörig, im Anschluss an Überle-



Abb. 6  
Magdeburg, Dom, Mauritius,  
um 1240.  
Der Bildhauer hatte vermutlich  
einen wirklich existierenden  
schwarzen Ritter vor Augen,  
seine Kompromisslosigkeit in  
der Wiedergabe des Fremden  
ist erstaunlich.  
Bild: Archiv.

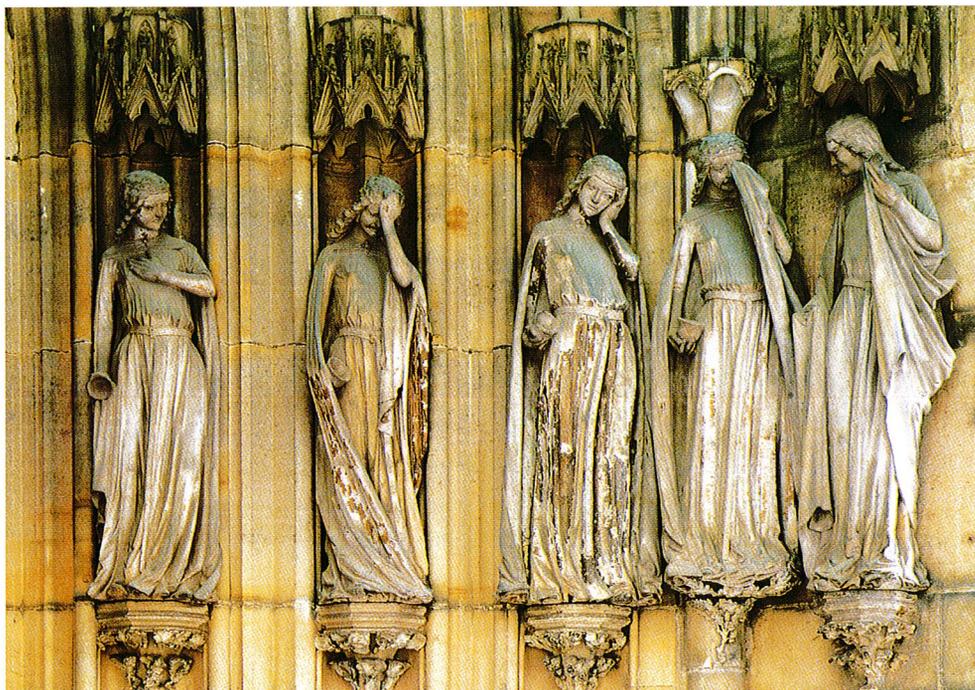


Abb. 7  
Magdeburg, Dom,  
Nordquerhausportal,  
Törichte Jungfrauen, um 1240.  
Bild: Archiv.

gungen Adolph Goldschmidts von 1899 hat es den Namen ›Goldschmidtportal‹ erhalten (vgl. Klaus Niehr in Beck, a.a.O.).

Das vorhandene Figurenportal am Nordquerhaus aus dem 14. Jahrhundert dagegen bindet ältere, wohl um 1260 entstandene Skulpturen ein. Ob die berühmte Folge von klugen und törichten Jungfrauen (*Abb. 7*) jedoch von einem früheren Portal oder von einem Lettner stammt, ist nach wie vor ungeklärt. Ihre Darstellung geht auf das Matthäusevangelium zurück (25, 1–13), wo von Jungfrauen berichtet wird, die die Ankunft Christi als ihres Bräutigams erwarten. Als sie in der Nacht von ihm gerufen werden und ihre Lampen richten müssen, fehlt fünf von ihnen das nötige Öl, Christus weist sie an der Tür des Hochzeitssaales ab. Das Gleichnis ist hier in eindrücklicher Weise als emotionaler Gegensatz verbildlicht. Solche Psychologisierungen hat man lange Zeit als ein wesentliches Kennzeichen der gotischen Skulptur gewertet.

### Die Ausstattung des Kircheninneren I: Triumphkreuze und Lettner

Skulpturale Kruzifixe sind im Mittelalter an vielen Orten nachweisbar, so etwa in Kreuzgängen, Kapitelsälen, Dormitorien und in den Kirchen meist auf Altären. Triumphkreuze dagegen waren eine eigene Aufgabe, man platzierte sie im Triumphbogen der Kirche – also zwischen Mittelschiff bzw. Vierung und Chor. Ältestes Zeugnis ist das von Erzbischof Gero für den Kölner Dom gestiftete ottonische Triumphkreuz, es hängt dort heute im barocken Kreuzaltar an der Ostwand des nördlichen Chorseitenschiffes.

Eines der bekanntesten Beispiele eines gotischen Triumphkreuzes findet sich in der Halberstädter Kathedrale (*Abb. 8*). Es wurde aus dem ottonischen Dom in den ab 1239 errichteten Nachfolgebau übernommen: Neben den Spuren einer seitlichen Verkürzung spricht auch die stilistische Datierung auf um 1220 oder 1230 für eine Zweitverwendung. Über die Hauptfiguren von Christus, Maria und Johannes hinaus ist das inhaltliche Programm erheblich erweitert, was das Halberstädter Kreuz – beispielsweise

im Vergleich mit den annähernd gleichzeitigen Triumphkreuzgruppen von Freiberg i. S., Wechselburg und Naumburg – ikonografisch recht kompliziert werden lässt. So ist am Fuß des Kreuzes Adam eingefügt, der erwacht, sich aufrichtet und das Kreuz stützt; der Legende zufolge war Adam auf dem Golgathahügel begraben worden, durch das vom Kreuz herabfließende Blut Christi wurde er auferweckt und erlöst. In ikonografischer und auch stilistischer Hinsicht ist das Wechselburger Kruzifix moderner, Christus trägt eine Dornenkrone und ist im sog. Drei-Nagel-Typus gestaltet. Dies ermöglichte gegenüber dem Vier-Nagel-Typus in Halberstadt eine elegantere Bewegungsdarstellung, größere ›Natürlichkeit‹, und zugleich eine Intensivierung des Leidens – alles Phänomene, die als kennzeichnend für die gotische Skulptur gelten dürfen.

Das Halberstädter Triumphkreuz ist über dem 1510 fertig gestellten Lettner angebracht, der einen älteren gotischen Lettner ablöste. Dagegen erscheint über dem Gelnhausener Lettner aus den Jahren um 1240/50 eine zeitlich spätere Triumphkreuzgruppe, wie viele Teile der Kirchengestaltung waren Lettner und Triumphkreuze offenbar starken Veränderungen unterworfen. Von den einstmals zahlreichen Lettner in mittelalterlichen Sakralräumen haben darüber hinaus bis heute nur wenige überdauert – die Anlagen von Gelnhausen und Naumburg zählen zu den seltenen erhaltenen Beispielen. Einer der Hauptgründe für ihre Beseitigung ist in der Verände-

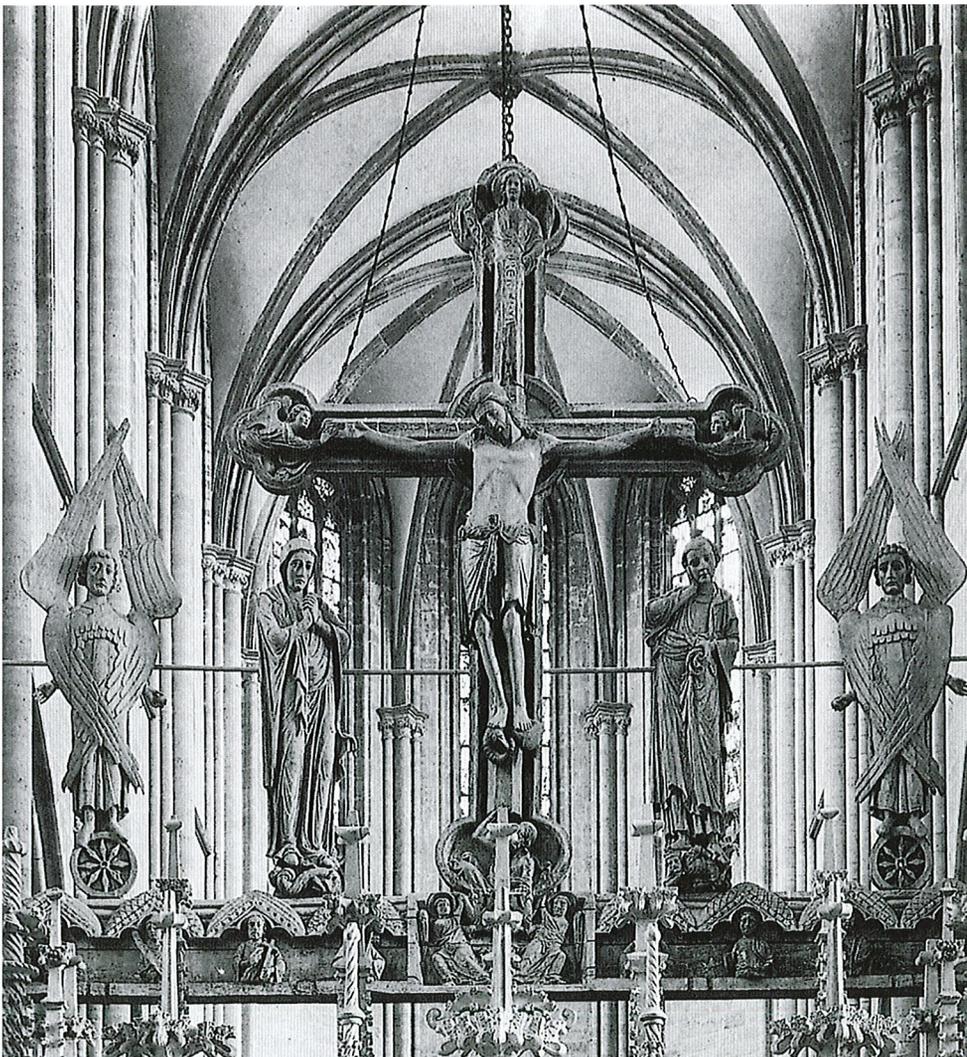


Abb. 8  
Halberstadt, Dom, Triumphkreuzgruppe, um 1220/30.  
Christus am Kreuz über dem auferstehenden Adam, das Kreuz wird von fünf Engeln gehalten, darunter Maria und der Jünger Johannes d. Ev., daneben zwei Cherubim oder Seraphim, am Tragbalken Halbfiguren der Apostel.  
Bild: Archiv.

rung der Liturgie während der Gegenreformation zu sehen. Ihre Laienraum und Chorbereich trennende Funktion wurde nun als störend empfunden, da sie den Laien nur in einem sehr begrenzten Maße die sinnliche Teilnahme am Messzeremoniell ermöglichte und den Kirchenraum zudem nicht in seiner Gesamtheit ästhetisch erlebbar werden ließ. Doch es existieren regionale, v. a. konfessionell bedingte Unterschiede: Im katholischen Rheinland riss man sie nach dem Tridentinischen Konzil (1545–63) größtenteils ab, bewahrte aber wegen des Fortlebens des Reliquienkults die Schreine. In Sachsen dagegen fiel die Mehrzahl der Reliquiare der Reformation zum Opfer, aber Lettner und Triumphkreuze blieben.

Lettner dienten innerhalb der mittelalterlichen Ordens-, Stifts-, Bischofs- oder Pfarrkirchen als schiffseitige Abschränkung des liturgischen Chors. Sie erfüllten die Funktion, den Laien Zugang wie auch Einblick in den Chor zu verwehren bzw. ihn besonders zu inszenieren. Darüber hinaus boten sie als Bühne für die Epistel- und Evangeliumslesungen den Lektoren einen über Kleriker und Laien erhöhten Standplatz, aus dieser Bedeutung erklärt sich auch der Name (von lat. ›lectorium‹ bzw. mittelhochdeutsch ›lecterer‹ = Lesebühne). Vor allem im Spätmittelalter lässt sich auch die Verwendung als Sängerbühne, als Standplatz einer Orgel, als Stätte des Gerichts oder verschiedener liturgischer Funktionen nachweisen (Prozessionen, Reliquienweisungen sogar Messen o. ä.). Unabhängig davon dienten Lettner der architektonischen Fassung von Altären, nicht zuletzt waren sie durch ihre oftmals aufwändige Gestaltung eine Zierde des Kirchenraums.

Der in der Pfarrkirche von Gelnhausen erhaltene Lettner (*Abb. 9*) geht auf

*Abb. 9*  
Gelnhausen, St. Marien, Lettner, um 1250.  
Bild: Archiv.



den – nur fragmentarisch überlieferten – Lettner des Mainzer Doms zurück. Wie dieser stellt auch der Gelnhausener Lettner das Jüngste Gericht dar und schildert eindrücklich das Schicksal der Seligen und Verdammten – eines der wichtigsten Themen der Skulptur im 12. und 13. Jahrhundert. Allerdings lassen sich auch bezeichnende Änderungen feststellen, so finden sich in Mainz die Vertreter der höchsten Stände (Papst, König, Mönch sowie eine durch ihre Kleidung als Adlige ausgewiesene Frau) auf der Seite der Seligen, in Gelnhausen hingegen ausschließlich auf jener der Verdammten – offensichtlich war in der Peripherie eine Ikonografie möglich, die sich am Sitz des Metropoliten verbot.

Welche Intention der Auftraggeber des Mainzer Lettners, Erzbischof Siegfried III. von Eppstein (1230–49) mit der Einreihung der Prominenz in die Seligen verband, ist nach wie vor ungeklärt und hängt nicht zuletzt mit der zeitlichen Ansetzung des Lettners zusammen. Einerseits könnte man ihn gleichzeitig mit dem aufwändigen Westchor vollendet sehen: Die Weihe des Hochaltars fand hier am 4. Juli 1239 in einer feierlichen Zeremonie unter der Anwesenheit einer großen Zahl von Bischöfen sowie des zum König designierten Staufers Konrad IV. statt. Weihedaten bedeuten aber nicht zwangsweise Vollendungsdaten und so könnte der Lettner auch einige Jahre später entstanden sein. Vorausgesetzt, man müsste die spezifische Darstellung des Zugs der Seligen am Mainzer Lettner unbedingt aus dem historischen Kontext heraus erklären, ließe sich das Programm mit der gleichen Schlüssigkeit als ›prostaufisch‹ wie auch als ›antistaufisch‹ deuten, da Siegfried sich nach 1241 von der staufischen Partei abgekehrt hatte; zusammen mit dem Kölner Erzbischof bildete er das führende Haupt der Opposition, der Papst entlohnte ihn dafür mit der Ernennung zum Legaten.

## Die Ausstattung des Kircheninneren II: Grabmäler und Madonnenstatuen

Wird man den Darstellungszusammenhang des Mainzers Lettners nicht befriedigend erklären können, so ist doch das besondere Selbstverständnis seines Auftraggebers unbestreitbar. Dieses äußert sich nämlich darüber hinaus in seiner Tumbenplatte, also der Deckplatte seines Grabes, die seit 1865 an einem Mittelschiffspfeiler des Mainzer Doms steht (Abb. 10): In weitgehend symmetrischem Aufbau zeigt sie den Reichsfürsten in einer eher stehend denn liegend aufgefassten Gestalt, wie er zwei zwerghaft kleinen Königen Kronen aufsetzt. Laut Inschrift handelt es sich um Heinrich Raspe und Wilhelm von Holland, die in den vierziger Jahren unter maßgeblicher Beteiligung Siegfrieds als Gegenkönige Konrads eingesetzt worden waren. Obwohl der Deutung widersprochen wurde, erscheint durchaus nachvollziehbar, dass hier der Krönungsanspruch des Mainzer Erzbischofs verbildlicht wird – und das gerade weil Heinrich Raspe niemals gekrönt wurde und Wilhelm nach zeitgenössischem Usus seine Krone durch den Kölner Erzbischof in Aachen erhielt. Bildlich würde nach dieser Lesart das 1028 vom Mainzer auf den Kölner Erzstuhl übergegangene Recht zur Krönung zurückgefordert bzw. usurpiert. Mindestens zwei der späteren Grabmäler im Mainzer Dom, darunter prominent jenes von Peter Aspelt (um 1335) knüpfen an diesen Darstellungstypus an.

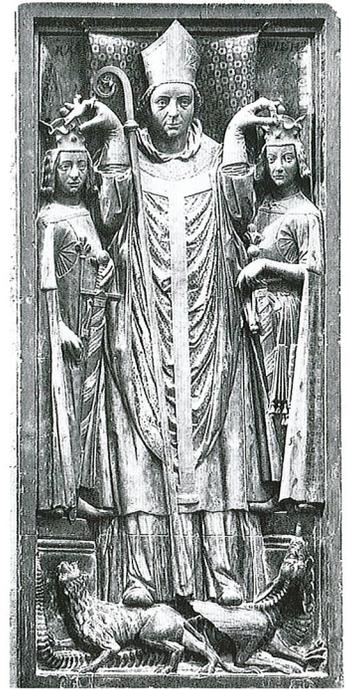


Abb. 10  
Mainz, Dom St. Marien und  
St. Stephan, Grabmal des Siegfried von Eppstein,  
um 1250.  
Der Erzbischof wird hier auf  
seiner Tumbenplatte gezeigt,  
wie er inschriftlich bezeich-  
neten Personen die Krone auf-  
setzt. Die Krönungen haben je-  
doch nie stattgefunden.  
Bild: Archiv.

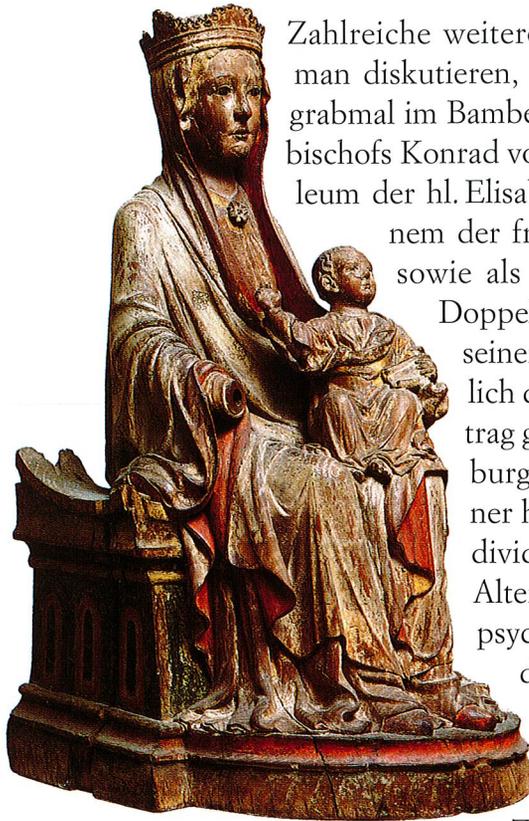


Abb. 11  
Halberstadt, Domschatz, Maria.  
Bild: Archiv.

Zahlreiche weitere Grabmäler des 13. Jahrhunderts müsste man diskutieren, darunter als die wichtigsten das Klemensgrabmal im Bamberger Dom, die bronzene Grablege des Erzbischofs Konrad von Hochstaden im Kölner Dom, das Mausoleum der hl. Elisabeth in der Marburger Elisabethkirche (einem der frühesten gotischen Bauten in Deutschland) sowie als Herrschergrabmäler das Braunschweiger Doppelgrabmal Herzog Heinrichs des Löwen und seiner Frau Mathilde von England und schließlich das noch zu Lebzeiten, also vor 1291, in Auftrag gegebene Grabmal König Rudolfs von Habsburg in Speyer. Nach der Lesart von Hans Körner hat dieses Grabmal, »was die Eintragung individualisierender Details, was die Spuren des Alters und was, mit allem Vorbehalt gesagt, die psychologische Charakterisierung anbelangt, in der deutschen Grabmalkunst des 13. Jahrhunderts keine Voraussetzungen« (Grabmonumente des Mittelalters, Darmstadt 1997, S. 128).

Zahlreiche weitere Objekte gehörten überdies zum Ausstattungsrepertoire des Kircheninneren; nur selten findet man sie allerdings wie in Bad Doberan als Ensemble: Lesepulte, Taufbecken, Reliquienschreine, Altarretabel, heilige Gräber, Heiligenfiguren oder Chorgestühle. Wenigstens eine einzige bildhauerische Aufgabe sei beispielhaft vorgeführt: Eines der bedeutendsten Gnadenbilder des 13. Jahrhunderts ist die Madonna im Halberstädter Domschatz (Abb. 11). Ganz majestätisch wirkt sie, und das nicht nur auf Grund ihrer Krone. Denn zugleich wird sie in aller Schönheit gezeigt, durch die reiche Faltendraperie gibt sie sich als ein Kunstwerk von höchster Vollendung zu erkennen. Von den komplexen Darstellungszielen sei nur erwähnt, dass Maria hier – entsprechend der Tradition – als Sitz der Weisheit zu verstehen ist, das Kind als Fleisch gewordenes Gotteswort. Der Thron zeigt sich durch die vier seitlichen Hörner als Altar der mosaichen Stiftshütte, er definiert Maria damit zugleich als neue Bundeslade; die Krone zeichnet sie als Himmelskönigin aus.

### Naumburg

Um die Mitte des 13. Jahrhunderts erhielt der Naumburger Dom einen neuen Westchor ganz in französischer Art (Abb. 12), voraussetzen muss man etwa die Kenntnis der Kathedrale von Reims. Im neuen Westchor kam ein Kanonikerstift der hl. Jungfrau Maria zum Gebet zusammen, während im Ostchor – wie üblich – das Domstift zu Hause war. Zentral für die Analyse des Westchors ist eine im Jahr 1249 durch den Naumburger Bischof Dietrich ausgestellte Urkunde, in der zu Spenden für die Vollendung der Domkirche aufgerufen wird. In diesem Zusammenhang werden die »ersten Stifter unserer Kirche«, die »primi ecclesie nostre fundatores« als besonders vorbildlich genannt, elf von ihnen werden namentlich bezeichnet (der Wortlaut bei Herbert Küas, Die Naumburger Werkstatt. Berlin 1937, S. 173–182). Diese Namen muss man auf die Standbilder beziehen, die vor dem Laufgang des

Westchors platziert sind, die zu Recht hochberühmten ›Naumburger Stifterfiguren‹. Dargestellt sind vier Frauen und acht Männer des Hochadels, fast ausnahmslos Laien. Sie standen dem Klerus bei den jährlich auszurichtenden Memorialfeiern im Bild vor Augen. Obwohl die »*primi fundatores*« durchweg historische Personen des 11. Jahrhunderts darstellen, fingiert der Bildhauer mit allen Mitteln, vor allem in Kleidung und Habitus, Zeitgenossen des 13. Jahrhunderts – so sind im Verhalten einiger Figuren die aktuellen Formeln höfischer Etikette berücksichtigt. Die Beschreibung der vornehmen Isolde in Gottfried von Straßburgs ›Tristan‹ kann man durchaus als eine historische Bildbetrachtung der Reglindis lesen (Abb. 13): »Wo die Spangen hingehören, war eine kleine Schnur aus Perlen eingenäht. Dort hatte die Schöne eingehängt den Daumen ihrer linken Hand. Die Rechte hielt sie etwas tiefer, Ihr wisst schon, wo man den Mantel schließen soll. Sie hielt ihn vornehm geschlossen mit zwei Fingern« (zit. nach Ortrun Dautert, in: Krohm, a. a. O., S. 302). Ähnlich wie der um 1210 gestorbene Epiker hat auch der Bildhauer über die Probleme darstellerischer Authentizität nachgedacht, anders formuliert, erfüllt dessen Beschreibungstechnik den gleichen Anspruch auf genaue Schilderung wie die Darstellungstechnik des Steinmetzen. Die Parallelbeispiele zwischen Literatur und Kunst im



Abb. 12  
Naumburg, Dom St. Peter und Paul, Westchor, um 1250.  
Bild: Janos Stekovics, Halle.

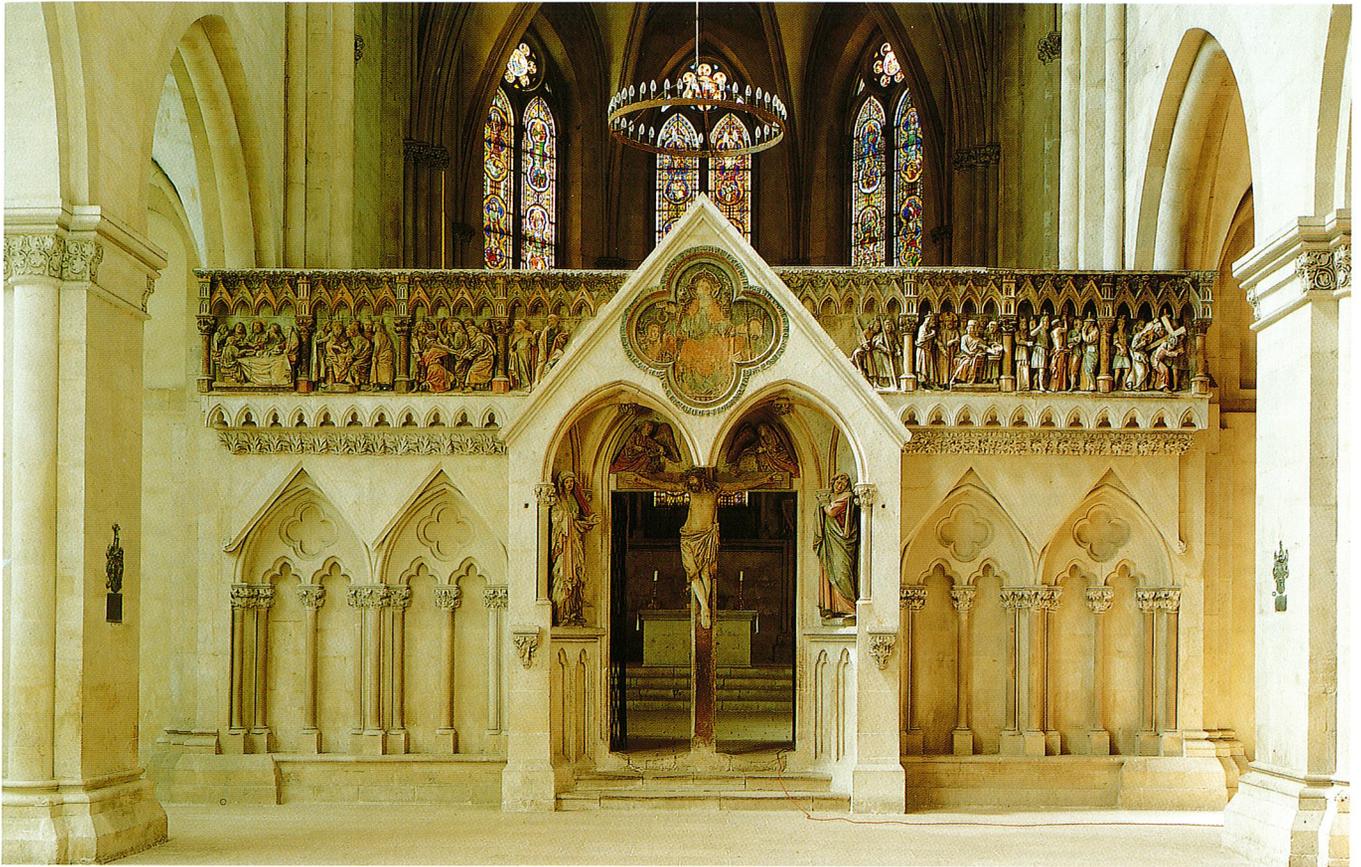


Abb. 13  
 Naumburg, Dom St. Peter und  
 Paul, Hermann und Reglindis,  
 Muschelkalkstein, um 1250.  
 In beiden Figuren sieht man  
 seit langem das Markgrafenpaar  
 Hermann und Reglindis. Her-  
 mann hatte der Kirche den Ort  
 Naumburg gestiftet.  
 Bild: Janos Stekovic, Halle.

13. Jahrhundert ließen sich vermehren. Sie bieten den ungeheuren Vorteil, historische Beschreibungskategorien zu liefern. Denn auch die Naumburger Stifterfiguren waren, wie der *Bamberger Reiter*, über lange Zeit Quelle einer fatalen Empfindsamkeit. Immer wieder sind Kunsthistoriker der Versuchung der ›Uta‹ erlegen: Das Fin de Siècle erkannte in ihrer Mimik die Lockungen einer ›femme fatale‹, die zwanziger Jahre umgaben die Figur mit dem Glanz eines vergangenen Adels, und im ›Dritten Reich‹ schließlich schrieb man von der »hohen Frau« und dem »Schoß, draus Helden wachsen« (die Belege bei Wolfgang Ullrich, *Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone*, Berlin 1998).

Nach Osten hin wird der Stifterchor durch einen Lettner abgeschlossen (Abb. 14). Anders als gewöhnlich ist hier die Triumphkreuzgruppe direkt in das Portalprogramm integriert, Christus, Maria und Johannes finden sich in Augenhöhe des Betrachters. Für den sicherlich wichtigsten Forscher zur Geschichte des Naumburger Doms, Ernst Schubert, ist damit ein wesentlicher Grund dafür gegeben, den Lettner eher als Portalfassade anzusprechen, als Abgrenzung der dem Dom inkorporierten Stiftskirche.

Immer wieder zeigen sich die Kunstwissenschaftler ganz fasziniert von der Architektur und Skulptur des Naumburger Westchores und nicht selten



findet sich bis in die jüngste Literatur das Epitheton ›genial‹ als Beschreibungskategorie. Einen einzigen Bildhauer nahm man als verantwortlich für die Kunst an, einen Bildhauer zudem, der vorher in Noyon und Metz, danach in Mainz und später in Meißen tätig gewesen sein soll. Mythisierungen haben hier sicherlich auf Abwege geführt, Voraussetzung dafür war, dass, wie in vielen anderen Fällen, durch die schriftlichen Quellen des 13. Jahrhunderts nur die Auftrag- oder Geldgeber der Kunst überliefert werden. Vermutlich aus diesem Grund mussten die Forscher Wilhelm Pinder und Hans Jantzen den ›Naumburger Meister‹ mit durch ihre Biografie fest umrissenen Größen wie Beethoven, Wagner oder Rembrandt vergleichen, um ihn als Persönlichkeit fassbar zu machen. Peter Cornelius Claussen beschreibt ihn als eine kunsthistorische Fiktion, die gleichwohl »wegen der bis dahin unbekanntem Naturnähe des Menschenbildes lebendiger und greifbarer als die meisten wird, von denen man Namen und Biographie kennt« (in: Richard Hamann/MacLean, *Stilwandel und Persönlichkeit*, Stuttgart 1988, S. 7).

Naturnähe darf geradezu als Kennzeichen des Naumburger Westchors gelten. So sitzt etwa über einem Zwickel des Laufgangs ein Turmfalke. Eindrucksvoll ist auch die Ornamentik: Eine Kapitellgruppe des Westlettners (Abb. 15) beispielsweise zeigt in höchster bildhauerischer Finesse Beifußblätter. Nach klassischer Vorstellung ist die Pflanze ein mächtiges Heilkraut, man könnte sie aus diesen Gründen inhaltlich auf die zentrale Kreuzigung be-

Abb. 14  
Naumburg, Dom St. Peter und Paul, Westlettner, um 1250.  
Bild: Janos Stekovics, Halle.

Abb. 15  
Naumburg, Dom St. Peter und Paul, Kapitell vom Westlettner, um 1250.  
Bild: Archiv.



Abb. 16  
Köln, Dom St. Peter und Maria,  
Chorpfeilerfigur, um  
1290/1300.  
Bild: Archiv.

ziehen. Solche Naturnähe findet man im 13. Jahrhundert immer wieder. Und zuweilen scheint sogar Porträtähnlichkeit eine Darstellungsabsicht gewesen zu sein. So wird etwa bei Heinrich von Veldeke von zwei Goldschmieden erzählt, die in kaiserlichem Auftrag ein goldenes Kopfreliquiar des hl. Servatius herstellen sollen: »Die Goldschmiede arbeiteten Tag und Nacht, alles gelingt, nur: der Heilige schielt. Der Kaiser lässt die Künstler erzürnt ins Gefängnis werfen, doch da erscheint ihm der Heilige im Schlaf und verweist durch Augenschein darauf, dass er tatsächlich schieläugig ist« (zit. nach Michael Viktor Schwartz, Grabmäler, Berlin 2000, S. 159 f.). Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts, die so wirklichkeitsgetreu scheinen, muss man auch vor dem Hintergrund solcher Texte lesen.

### Köln

Der Kölner Dom wurde lange Zeit als die vollkommene Kathedrale angesehen, zunächst wegen der eindrucksvollen Architektur, heutzutage darüber hinaus wegen seiner Ausstattung. Diese scheint – in typologischer Deutung – einem einheitlichen Programm zu folgen, dem heilsgeschichtlich in drei Abschnitte unterteilten Weltenlauf: Die Obergadenfenster mit der Darstellung

biblicher Könige vergegenwärtigen demnach die Zeit vor Christus, die Chorpfeilerfiguren mit den Aposteln, Christus und Maria die Zeit Christi (Abb. 16) und die Chorschrankenmalereien mit Heiligenviten schließlich die darauf folgende Gnadenzeit. Weitere Ausstattungsstücke wie der Dreikönigsschrein des Nikolaus von Verdun, die Bischofsgrabmäler oder andere Objekte in den Umgangskapellen lassen die inhaltlichen Bezüge natürlich ungleich komplexer werden (Rolf Lauer in: Dombau und Theologie im mittelalterlichen Köln, Köln 1998). In diesem Zusammenhang muss der Kölner Dom Erwähnung finden, weil die Chorpfeilerfiguren in ihrer Grazilität und mit ihren dünnen Gewändern Abschluss und Höhepunkt der Skulptur des 13. Jahrhunderts in Deutschland bilden. Noch einmal, nach Magdeburg und Naumburg, ist die Skulptur in einen spannungsreichen Kontrast zur Architektur gesetzt.



Auswahlbibliografie:  
**Friedrich Möbius**, Geschichte der deutschen Kunst 1200–1350, Leipzig 1989.

**Willibald Sauerländer**, Das Jahrhundert der großen Kathedralen 1140–1260, München 1990.

**Herbert Beck (Hrsg.)**, Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1991.

**Paul Williamson**, Gothic Sculpture 1140–1300, New Haven 1995.

**Hartmut Krohm (Hrsg.)**, Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur, Berlin 1996.

**Robert Suckale**, Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis heute, Köln 1998.