

Der Westlettner des Naumberger Doms

Interpretationen auf dem Prüfstand:

Kritische Anmerkungen zu den Beiträgen von Jacqueline E. Jung¹

von
PETER BÖMER

„Alles kommt aufs Anschauen an, es kommt darauf an, daß bei dem Wort, wodurch man ein Kunstwerk zu erläutern hofft, das Bestimmteste gedacht werde, weil sonst gar nichts gedacht wird. [...] Denn nur auf dem höchsten und genauesten Begriff von Kunst kann eine Kunstgeschichte beruhen.“

Johann Wolfgang von Goethe²

Der an Kunsthistoriker wie an den mit Kunstwerken, Artefakten oder Bildquellen arbeitenden Historiker gerichtete Leitgedanke Goethes, erst aus der bestmöglichen Kenntnis eine Interpretation zu wagen, sollte der heutigen, vom interdisziplinären und kulturwissenschaftlichen Ansatz geprägten Forschung als Selbstverständlichkeit gelten.³ Umso mehr verwundern bisweilen die Unbekümmertheit und die Einseitigkeit

¹ Für die vielseitige Unterstützung, die wesentlich zum Zustandekommen dieses Aufsatzes beigetragen hat, danke ich Prof. Dr. Joachim Poeschke, Münster, und Prof. Dr. Enno Bünz, Leipzig; auf die im Folgenden zu besprechenden Beiträge wird später jeweils mit den in eckigen Klammern stehenden Kurztiteln verwiesen: JACQUELINE ELAINE JUNG, *The West Choir Screen of Naumburg Cathedral and the Formation of Social and Sacred Space*, Columbia University 2002, 534 Seiten, 89 Abbildungen (UMI Microform Edition) = [JUNG 2002]; DIES., *Beyond the Barrier: The Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches*, in: *The Art Bulletin* 82 (2000), S. 622-657 = [JUNG 2000]; DIES., *Peasant Meal or Lord's Feast? The Social Iconography of the Naumburg Last Supper*, in: *Gesta* 42 (2003), S. 39-61 = [JUNG 2003]; DIES., *Seeing through Screens: The Gothic Choir Enclosure as Frame*, in: *Thresholds of the Sacred. Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, hrsg. von Sharon Gerstel, Washington, D.C. 2006, S. 185-213 = [JUNG 2006]; DIES., *The Passion, the Jews, and the Crisis of the Individual on the Naumburg West Choir Screen*, in: *Beyond the Yellow Badge. Anti-Judaism and Antisemitism in Medieval and Early Modern Visual Culture* (Brill's Series in Jewish Studies, Vol. 37), hrsg. von Mitchell B. Merback, Leiden/Boston 2008, S. 145-178 = [JUNG 2008].

² JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Einleitung in die Propyläen*, in: *Schriften zur Kunst* (Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 12), München ⁹1981 (Hamburg ¹1953), S. 52.

³ Die Interpretation soll als sprachliche Beschreibung und Deutung verstanden werden. Mit der inhaltlichen und funktionsgeschichtlichen Deutung im historisch-zeitgenössischen Kontext bringt der Interpret, nachdem er durch Quellenstudium und vergleichende Formanalyse die Grundlagen gelegt hat, seine Ausführungen zum historischen Auslegungsgegenstand zum Abschluss – HERMANN BAUER, *Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, München 1976, S. 133-134; DERS., *Form, Struktur, Stil: Die formanalytischen und formgeschichtlichen Methoden*, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hrsg. von Hans Belting et al., Berlin ⁷2008 (Berlin ¹1985), S. 157-174; JOHANN

des Blickwinkels, mit der einige Interpreten hochrangige Kunstwerke wie etwa den Westletner des Naumburger Doms oder die berühmten Stifterfiguren in Naumburg oder Meißen abhandeln. So neigen manche Kunsthistoriker wie auch Historiker dazu, den Streitigkeiten der Naumburger mit der Zeitzer Kirche um das Cathedralrecht oder den Konflikten zwischen Landesherrn und Bischof einen nicht unerheblichen Einfluss auf die Planung der Figurenzyklen einzuräumen, um daraus weitere Schlüsse etwa zur Datierung zu ziehen.⁴ Kommt solchen Parallelsetzungen zwischen wenigen, zufällig überlieferten Schriftquellen und der auf einer ganz anderen Überlieferungsebene liegenden Gattung „Kunstwerk“ eine wissenschaftlich verwertbare Beweiskraft zu? Oder resultieren derartige Assoziationen aus modernen Denkschablonen? Die Möglichkeit, dass Stifterfiguren auch dem juristischen Zweck der ikonischen Bezeugung von Foundationen, Ansprüchen und Privilegien dienen konnten, ist nicht grundsätzlich in Frage zu stellen.⁵ Kann aber ein eher diesseitsbezogener Zweck als primärer Grund den immensen Aufwand ihrer Aufstellung rechtfertigen? Diesbezüglich liefern uns weder die Quellen noch die für Sakralräume der Zeit geltenden Darstellungskriterien hinreichende Belege. Insofern mögen diese einleitenden Sätze zunächst dafür sensibilisieren, welche Brisanz die Beurteilung der Kultur einer uns heute weitgehend fremden Epoche in sich birgt.⁶ Zur Problematik dieser Distanz, die es zu reflektieren gilt, wird am Ende dieses Aufsatzes zurückzukommen sein. Doch zunächst zu den Beiträgen der amerikanischen Kunsthistorikerin Jacqueline E. Jung:

Die hoch- und spätmittelalterliche Skulptur im deutschsprachigen Raum zieht seit etwa zwei Jahrzehnten das verstärkte Interesse der jungen Generation angloamerikanischer Kunsthistoriker und Mediävisten auf sich (z. B. K. Brush, C. W. Bynum, D. Freedberg, J. Hamburger, S. Murray). Als repräsentatives Zeugnis dieses Interesses können die hier zu besprechenden Beiträge gelten.⁷ Darüber hinaus ist die derzeit als Assistent Professor an der Yale University, New Haven (CT), lehrende Verfasserin hierzulande auch durch öffentliche Vorträge, die Übersetzung deutschsprachiger Klassiker der Kunstgeschichte und Buchbesprechungen keine Unbekannte.

Im Zentrum der kritischen Betrachtung steht ihre unveröffentlichte Dissertation von 2002 als die in der Naumburgforschung bislang ausführlichste Arbeit zum Westletner.⁸ Die mittlerweile erfolgte Veröffentlichung einiger Aufsätze als sprachlich

KONRAD EBERLEIN, Inhalt und Gehalt: Die ikonographisch-ikonologische Methode, in: *Belting* 2008, S. 175-197, bespricht unter anderem das Modell von Erwin Panofsky.

⁴ WALTER SCHLESINGER, *Meissner Dom und Naumburger Westchor. Ihre Bildwerke in geschichtlicher Betrachtung*, Münster/Köln 1952, S. 62-63 und 74-75; DERS., *Kirchengeschichte Sachsens im Mittelalter. Bd. 2: Das Zeitalter der deutschen Ostsiedlung (1100-1300)*, Köln ²1983 (1962), S. 92-99 und 123 ff.; MATTHIAS DONATH, *Die Baugeschichte des Doms zu Meissen. 1250-1400*, Beucha 2000, S. 15.

⁵ WILLIBALD SAUERLÄNDER, *Die Naumburger Stifterfiguren. Rückblick und Fragen*, in: *Die Zeit der Stauer*, Bd. 5, Stuttgart 1979, S. 169-245, hier S. 213-222.

⁶ UTE DANIEL, *Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter*, Frankfurt a. M. ⁵2006 (12001) – hier insbesondere lesenswert der Abschnitt zu dem französischen Kulturwissenschaftler Pierre Bourdieu S. 179-194.

⁷ Siehe Anm. 1.

⁸ Siehe Anm. 1 – weitere grundlegende Arbeiten zum Westletner des Naumburger Doms in chronologischer Ordnung: WILHELM VON BODE, *Geschichte der deutschen Plastik*, Berlin 1887, S. 58-60; AUGUST SCHMARSSOW, *Die Bildwerke des Naumburger Domes*, Magdeburg 1892, S. 35-45; GEORG DEHIO/GUSTAV VON BEZOLD, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Bd. II*, Stuttgart 1901, S. 28; HEINRICH BERGNER, *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Naumburg (Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, XXIV. Heft)*, Halle a. d. Saale 1903, S. 79-88 und 118-128;

leicht veränderte, inhaltlich aber identische Auszüge hieraus spricht eher gegen die seit Jahren in Aussicht gestellte Veröffentlichung der Dissertation, was schließlich den aktuellen Anlass gibt, diese Beiträge *en bloc* zu besprechen.⁹

DERS., Naumburg und Merseburg (Berühmte Kunststätten, Bd. 47), Leipzig 1909, S. 25-29 und 44-51; WALTHER GREISCHEL, Die sächsisch-thüringischen Lettner des dreizehnten Jahrhunderts. Eine Untersuchung über die Herkunft und die Entstehung ihrer Typen (Diss. Freiburg 1914), Magdeburg 1916, S. 28-36; HANS JANTZEN, Deutsche Bildhauer des dreizehnten Jahrhunderts, Leipzig 1925, S. 208-226 und 258-261; WILHELM PINDER, Der Naumberger Dom und seine Bildwerke, Berlin 1925, S. 9-31; HERMANN BEENKEN, Der Meister von Naumburg, Berlin 1939, S. 85-129; PETER METZ, Zur Deutung der Meissener und Naumberger Skulpturenzyklen des 13. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 9 (1940), S. 145-174, hier S. 155-160; ALBRECHT GUBALKE, Die Naumberger Herrenmauer. Eine Einführung in den Lettner des Westchores im Dom zu Naumburg, Siegen/Leipzig 1946; ERIKA DOBERER, Die deutschen Lettner bis 1300, Diss. (Maschinenschr.), Wien 1946, S. 74-78 und 231-235; PETER METZ, Der Stifterchor des Naumberger Doms. Über die Kunst und den Menschen des 13. Jahrhunderts, Berlin 1947, S. 6-16; HERMANN DECKERT, Das Abendmahl am Naumberger Westlettner, in: Festschrift Carl Georg Heise, hrsg. von Erich Meyer, Berlin 1950, S. 154-157; PAULUS HINZ, Der Naumberger Meister. Ein protestantischer Mensch des XIII. Jahrhunderts, Berlin 1951, S. 41-59; KURT GOLDAMMER, Der Naumberger Meister und die Häretiker, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte 64 (1952/53), S. 94-136; KLAUS WESSEL, Vides quanta propter te sustinuerim? Ein Beitrag zum Verständnis des Naumberger Westlettners, in: Festschrift Adolf Hofmeister, Halle (Saale) 1955, S. 312-324; DIETRICH SCHUBERT, Von Halberstadt nach Meißen. Bildwerke des 13. Jahrhunderts in Thüringen, Sachsen und Anhalt, Köln 1974, S. 305-316; ERNST SCHUBERT, Der Westlettner des Naumberger Doms, in: Kunstwissenschaftliche Beiträge 2, Beilage zu: Bildende Kunst 27 (1979), S. 7-15; DETHARD VON WINTERFELD, Zur Baugeschichte des Naumberger Westchores. Fragen zum aktuellen Forschungsstand, in: *architectura* 24 (1994), S. 289-318, hier S. 314-318; INGRID SCHULZE, Der Westlettner des Naumberger Doms. Das Portal als Gleichnis, Frankfurt a. M. 1995; HARTMUT KROHM (Hg.), Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur, Berlin 1996 – hieraus folgende Aufsätze: ANTJE-FEE KÖLLERMANN, Die Darstellung der Passion Christi am Naumberger Westlettner, S. 349-364; ANJA RASCHE, Die Passionsreliefs am Naumberger Westlettner. Beobachtungen zur Erzählstruktur und Einbeziehung des Betrachters, S. 365-376; ANNETT BLASCHKE, Zwei Naumberger Kreuzigungsgruppen. Christus und Maria aus der Moritzkirche (heute in Berlin) und die Kreuzigungsgruppe des Westlettners im Dom, S. 377-388; ERNST SCHUBERT, Der Naumberger Dom, Halle a. d. Saale 1997, S. 76-78 und S. 128-176; MICHAEL VIKTOR SCHWARZ, Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit medial. Der Gekreuzigte am Naumberger Westlettner, in: Ders., Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert, Wien/Köln/Weimar 2002, S. 25-65; ERNST SCHUBERT, Der Westlettner des Naumberger Doms, in: *Dies diem docet. Ausgewählte Aufsätze zur mittelalterlichen Kunst und Geschichte in Mitteldeutschland* (Festgabe zum 75. Geburtstag), hrsg. von Hans-Joachim Krause, Köln 2003, S. 124-145; MONIKA SCHMELZER, Der mittelalterliche Lettner im deutschsprachigen Raum. Typologie und Funktion, Petersberg 2004, S. 119-130 und 185; MICHAEL VIKTOR SCHWARZ, Retelling the Passion at Naumburg: The West-Screen and its Audience, in: *artibus et historiae* 51 (2005), S. 59-72; HOLGER KUNDE, Der Westchor des Naumberger Doms und die Marienstiftskirche. Kritische Überlegungen zur Forschung, in: Enno Bünz et al. (Hg.), *Religiöse Bewegungen im Mittelalter. Festschrift für Matthias Werner zum 65. Geburtstag*, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 213-238, hier S. 216-218, kritisch gegenüber der „Stiftskirchentese“ Schuberts und dessen Interpretation des Westlettners als Kirchenportal.

⁹ Den aktuellen Anlass zu einer Stellungnahme bietet nicht zuletzt das von der Volkswagen Stiftung geförderte Naumburg Kolleg „Interdisziplinäre Forschungen zur Bauge-

Mit dem Titel der 2002 von der Columbia University angenommenen Dissertation schlägt Jung bereits den Grundakkord ihrer Vorgehensweise an: Im aktuellen Trend kulturwissenschaftlicher Forschungsbeiträge liegend, scheint ihre Arbeit vor allem dem Problem gewidmet zu sein, den sakralen Raum als Erfahrungsraum – in unserem Fall die Architektur und Skulptur im Kontext der Liturgie des Naumburger Doms – verstehen zu wollen, um diese Fragestellung mit einem sozialhistorischen Interesse zu verbinden. Doch wie sich im Weiteren zeigen wird, schließt ihr Ansatz darüber hinaus Rezeptionsästhetische und Wahrnehmungspsychologische Komponenten mit ein. Konkret umreißt die dem Titel folgende Zusammenfassung (Abstract) die Zielsetzung der Arbeit: Ihre auf die Passionsreliefs bezogene Leitthese lautet, dass die zu untersuchende Skulpturengruppe in ihrer Wirkung primär auf die Zielgruppe der „lay congregants who occupied the nave“ ausgerichtet sei. Aber entsprang die nicht zu leugnende Tatsache, dass die Skulpturen an der Hauptschauseite des Naumburger Westlettners hinsichtlich Wirklichkeitsnähe und Ausdrucksgehalt diejenigen im Inneren des Westchores überbieten, tatsächlich dem Wunsch der Urheber, mit diesen Werken eine bestimmte gesellschaftliche Gruppe anzusprechen?

Nach der zeitgenössischen Wahrnehmungsperspektive im Gegenüber von Bild und Betrachter zu fragen, hat sich seit geraumer Zeit zu einem zentralen Anliegen kunstwissenschaftlicher Forschung entwickelt.¹⁰ Das Neuartige an Jungs Ansatz ist nun, dass die Wahrnehmung der Laien, bezogen auf die ikonografisch angeblich primär für sie konzipierten Bildwerke, zur zentralen Fragestellung erhoben wird. Bereits im Danksagungsteil (Acknowledgements) wird der Leitgedanke der Arbeit auf die griffige – aber durchaus auch zweideutige – Formel „Simple Sights for Simple Folk“ gebracht. Schon an dieser Stelle drängen sich unweigerlich mehrere Fragen auf: Entspricht eine stark polarisierende Aufteilung des Publikums in Klerus und Laien tatsächlich den historischen Gegebenheiten? Welche Rolle spielten die Laien überhaupt in der Naumburger Bischofskirche zur Entstehungszeit des Westlettners? Und nicht zuletzt, wie will die Verfasserin ihre These ohne zeitgenössische Quellen belegen?¹¹

Im Folgenden sei zunächst auf die Leitthese und die angewandte Argumentations- und Interpretationstechnik eingegangen. So heißt es beispielsweise zu den Wahrnehmungsabläufen zwischen den beiden Lettnern im Langhaus des Naumburger Doms: „[...] the Naumburg screens operated in a lively visual dialogue that made the nave, as intermediary space, a resonant region where the different yet complementary visual data of the screens would collide, then mingle, and finally be reconciled in the mind of the beholder.“¹²

schichte, Ausstattung, und Konservierung des Westchores des Naumburger Doms. Juli 2009 bis Juni 2012“.

¹⁰ HANS BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981; GÜNTHER BINDING/ANDREAS SPEER, *Mittelalterliches Kunsterleben nach den Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, Stuttgart 1993 – um nur zwei prominente Beispiele zu nennen.

¹¹ Bereits SCHLESINGER, *Meissener Dom und Naumburger Westchor*, 1952 (wie Anm. 4), S. 81, polarisierte zwischen der den Laien vorbehaltenen Region des Langhauses und der des Chores für den Klerus. Die eigentliche Frage sollte doch lauten: Was wissen wir überhaupt über die ‚Rezipienten‘, genauer gesagt, über die Kleriker und Laien, die den Dom als Gotteshaus zur Mitte des 13. Jahrhunderts genutzt haben? Zum Thema ‚Simple Sights for Simple Folk‘ siehe auch JUNG 2000, S. 649 und Anm. 271, sowie STEPHEN MURRAY, *Notre-Dame. Cathedral of Amiens. The Power of Change in Gothic*, Cambridge (Mass.) 1996, S. 121 und Anm. 108.

¹² JUNG 2002, S. 42, und sinngemäß das Kapitel „Sic et Non: The Choir Screens in Dialogue“ S. 93–100.

Dieses Verfahren erweckt Dinge wie Lettner gleichsam zum Leben und verwandelt sie zu Akteuren. Dabei werden Räume, als Folge eines rein der Wirkung auf den Betrachter verpflichteten Ansatzes, zum Subjekt und Betrachter zu Empfängern reduziert. Derartige Aussagen sind ohne entsprechende Nachweise kaum als objektivierende Feststellung, sondern eher als persönliche Ansicht der Verfasserin zu werten. Jede wissenschaftliche Arbeit ist aber zwingend auf größtmögliche Objektivität, Nachvollziehbarkeit und Überprüfbarkeit angewiesen.

Eine wichtige Voraussetzung für die Leitthese der Arbeit bildet der historische Hintergrund, konkret die von Historikern gern überstrapazierte Auseinandersetzung von Bischof und Domkapitel mit dem Landesherrn, Markgraf Heinrich dem Erlauchten.¹³ Das Vorgehen ist denkbar simpel: Durch selektive Heranziehung von Dokumenten wird ein Konflikt („local drama“) heraufbeschworen, der dann angeblich im Bildprogramm (Abb. 3: Gefangennahme Christi) seinen Niederschlag gefunden habe: „[...] the sculpture program as a clerical effort to provoke ‚useful anger‘ in the knighthood and to sting them out of torpor and into action in the course of the conflict with Henry of Meissen – [...] an embattled bishop [...] could become a type of Christ in Gethsemane [and] every layman and laywoman had the opportunity to become like the bold warrior Peter.“¹⁴

Ist überhaupt der von der Verfasserin unterstellte aktuelle Ortsbezug und damit das unmittelbare Verhältnis zwischen Kunst und Ereignisgeschichte plausibel und methodisch vertretbar? Und sollte nicht der Diesseitsbezug, den sie hier der Passionsgeschichte unterlegt, vor der Folie zeitgenössischen Demutsverständnisses sowie der für Sakralräume geltenden Darstellungs- und Wahrnehmungskriterien nachdenklich stimmen?¹⁵

¹³ SCHLESINGER, Meissner Dom und Naumberger Westchor, 1952 (wie Anm. 4), S. 46-47; DERS., Kirchengeschichte Sachsens, 1983 (1962) (wie Anm. 4), S. 135-138; BRUNO HERRMANN, Die Herrschaft des Hochstifts Naumburg an der mittleren Elbe, Köln/Wien 1970, S. 145 ff.; WOLF RUDOLF LUTZ, Heinrich der Erlauchte (1218–1288) Markgraf von Meißen und der Ostmark (1221–1288) Landgraf von Thüringen und Pfalzgraf von Sachsen, Erlangen 1977, S. 295-299; HEINZ WIESSNER, Das Bistum Naumburg 1,1 Die Diözese (Germania Sacra, Neue Folge 35,1), Berlin/New York 1997, S. 136-137; DERS., Das Bistum Naumburg 1,2 Die Diözese (Germania Sacra, Neue Folge 35,2), Berlin/New York 1998, S. 803-804; hierzu jüngst kritisch VOLKER SEIFERT, Neue Forschungen über den Naumberger Domherrn Magister Peter von Hagen, in: Sachsen und Anhalt 25 (2007), S. 95-107, hier S. 100-101.

¹⁴ JUNG 2002, S. 26-27 und sinngemäß S. 321; ebenso JUNG 2008, S. 168-169; bei JUNG 2003, Anm. 12 heißt es: „I see the emphasis on courtly culture and aristocratic power in the sculpture program as, in part, Dietrich’s and the chapter’s attempt to assert their own local authority and noble roots against the margrave’s increasingly heavyhanded incursions on episcopal property“.

¹⁵ Ein in heutigen Denkstrukturen lebender *advocatus diaboli* könnte gegen den *humilitas*-Einwand argumentieren: „Eine Selbstrepräsentation sei nicht überheblich, solange man sie verhüllt bzw. verschleierte. Diese ‚indirekte‘ Selbstrepräsentation unter dem ‚Deckmantel der Heilsgeschichte‘ sei eine damals akzeptierte Darstellungskategorie.“ Schon SCHLESINGER, Kirchengeschichte Sachsens, 1983 (1962) (wie Anm. 4), S. 95 sah im pathetischen Gebaren des Bischofs Donatus im Meißner Domchor „die richtende Gewalt der Kirche“, mittels derer sich Bischof Konrad von Meißen im Jahre 1250 gegen Heinrich den Erlauchten durchgesetzt hatte. Demselben unadäquaten Denkmodell unterliegt jüngst GERHARD STRAEHLE, Der Naumberger Meister in der deutschen Kunstgeschichte. Einhundert Jahre deutsche Kunstgeschichtsschreibung 1886–1989, Diss. München 2009, S. 1086-1087, indem er Heinrich den Erlauchten von Meißen und dessen Halbbruder Bischof

In ähnlich unbekümmerter Manier wird die Ebene der Umgangssprache mit dem künstlerischen Konzept des Lettnerprogramms vermischt. Das Aufkommen des alt-hochdeutschen, seit dem 13. Jahrhundert vom lateinischen *lectorium/lectionarium* abgeleiteten Begriffs *lettener/lettner* sei – so die Verfasserin – „a striking indication of the already deep association between this architectural construction and a lay audience untrained in Latin.“¹⁶ Diese Assoziationstechnik ebnet schließlich der im letzten Kapitel mit der Formel „visual vernacular“ umschriebenen Leitthese den Weg: „I propose that we understand the peculiar style of the Naumburg reliefs [...] as a stylistic ‚mode‘, a form of visual rhetoric, akin to vernacular preaching, that clerical patrons deemed particularly appropriate for lay-oriented structures, the choir screens.“¹⁷

Das Bäuerische wie das Unsakrale sind in der Naumburgliteratur oft betont worden. Insofern unterscheidet sich der hier vorliegenden Ansatz nicht wesentlich von verfehlten Interpretationen wie etwa der Waldenser-Theorie der 1930er-Jahre.¹⁸ Der ‚volkstümlich-vulgäre‘ Darstellungsmodus hat seinen Grund sicherlich nicht darin, speziell dem Laien das Bildprogramm des Lettners verständlich zu machen. Wie hätte denn ein Programm für Kleriker ausgesehen? Letztlich zielen wohl alle Bildprogramme dieser Zeit darauf ab, Betrachter jeglichen Standes anzusprechen.¹⁹

Nur allzu verständlich ist das Anliegen der Verfasserin, den Lettner in ein neues Licht rücken zu wollen. Unzureichend sind jedoch die Grundlagen, von denen sie aus-

Dietrich II. von Naumburg auf das Brüderpaar der im Naumburger Westchor abgebildeten Stifter Ekkehard und Heinrich bezieht. Dabei fällt es nicht schwer, diese ‚Krypto-/Selbstdarstellungsthesen‘ für das 13. Jahrhundert in Frage zu stellen: Welche Kategorien von bildlichen (Selbst)-Darstellungen waren damals denkbar und akzeptabel? Das kunsthistorische Material gibt hier nicht mehr als die Erinnerung an den Stifter in Form von Grabmälern oder Stifterbildnissen her. Dagegen ist für Sakralräume des 13. Jahrhunderts kein anderes Beispiel weltlicher Selbstdarstellung mit politisch-propagandistischer Intention in verhüllter Form bekannt. Und nicht zuletzt, warum ist Nachlebenden die angebliche Selbstdarstellung nicht in irgendeiner Form in Erinnerung geblieben? Dennoch bleibt, abgesehen von der Interpretation des Westchores als Synodalchor, das Verdienst Straehles um die wissenschaftsgeschichtliche Aufarbeitung der Literatur zum Naumburger Meister und der Nutzen seiner Arbeit als wertvolle Handreichte für jede Beschäftigung mit dem Thema ungeschmälert.

¹⁶ JUNG 2002, S. 66; das Wort *lettener* wird das erste Mal 1261 in einem Manifest des Bischofs Walter von Straßburg erwähnt – siehe hierzu SCHMELZER, Der mittelalterliche Lettner (wie Anm. 8), S. 11; wann das Wort *lettener* das erste Mal im Raum Naumburg Erwähnung findet, ist nicht bekannt.

¹⁷ JUNG 2002, S. 332, 367, 373, 375-376; JUNG 2000, S. 636-637 und 640 – hier noch als „rustic style“ bezeichnet.

¹⁸ ERNST LIPPELT, Das Geheimnis des Naumburger Meisters, in: Zeitschrift für deutsche Geisteswissenschaft 1 (1938), S. 232-251; DERS., Das Abendmahl am Westlettner in Naumburg, in: Kunst und Kirche 16 (1939), S. 34-37; Besprechungen der Aufsätze Lippelts bei GOLDAMMER, Der Naumburger Meister und die Häretiker, 1952/53 (wie Anm. 8), und bei ALFRED STANGE/ALBERT FRIES, Idee und Gestalt des Naumburger Westchores (Trierer Theologische Studien, Bd. 6), Trier 1955, S. 30-34.

¹⁹ MANFRED LUCHTERHANDT, Von der Ikone zum Retabel. Offizienliturgie und Tafelbildgebrauch im Dugento: Die Kreuzoffizien, in: Das Soester Antependium und die frühe mittelalterliche Tafelmalerei. Kunsttechnische und kunsthistorische Beiträge, Westfalen 80 (2002), Münster 2005, S. 283-337, hier S. 285-286, wendet sich gegen die Vorstellung, dass Bilder im Zeitalter ‚vor der Kunst‘ vorzugsweise eine reflexionsarme Kulturschicht von Laien bedienten und führt den Nachweis, dass Kleriker ebenso Bilder benutzten und brauchten.

geht. Hinzu kommen methodische Unzulänglichkeiten. So dienen einseitige Ausblicke auf die Forschungsgeschichte oder forcierte Sehweisen (z. B. „The Donors in the Doors“) zuvorderst der Auslegung von Thesen und weniger der Analyse des Objekts oder den Leistungen des Künstlers. Das ruft unwillkürlich Schopenhauers mahnendes Wort in Erinnerung, dem Kunstwerk nicht das eigene Denken aufzuzwingen und sich ihm gegenüber in Bescheidenheit zu üben.²⁰

Bezeichnend für Jungs Vorgehen ist ihr kurzer Abriss der Forschungsgeschichte.²¹ Er beinhaltet lediglich die ideologische Vereinnahmung des Figurenprogramms für die Nation in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In dieser Hinsicht ist, wie jeder weiß, das Werk des Naumberger Meisters mit einer hohen Hypothek belastet.²² Jedoch wäre zunächst zu prüfen, inwieweit Tendenzen zu ressentimentgeladenen Kunstbeschreibungen mit nationalistischer Färbung nicht bereits im 19. Jahrhundert angelegt waren. Auch gilt es, nicht nur die Schattenseiten der Forschungsgeschichte, sondern über die ideologisch gefärbten Begrifflichkeiten und Vorurteile hinaus nach dem jeweils erbrachten kunsthistorischen Mehrwert zu fragen. Bei aller Emphase haben namhafte deutsche Kunsthistoriker wie Wilhelm Pinder oder Hans Jantzen es durchaus verstanden, den Leser an die Qualität und Eigenart der Naumberger Westchor- und Lettnerkulptur heranzuführen.²³ Diese Verflochtenheit von kunsthistorischem Erkenntnisgewinn und ideologischer Instrumentalisierung aufzuzeigen und zwischen beiden säuberlich zu trennen, sollte jede Arbeit leisten, sofern sie beansprucht, primär am Kunstgehalt der Naumberger Bildwerke interessiert zu sein. Eine gründlichere Behandlung der Naumberger Forschungsgeschichte hätte vielleicht eher zu der Einsicht geführt, dass jeder Interpret – begünstigt durch eine nahezu vollständig verschüttete Überlieferungssituation – leicht der Versuchung erliegt, dem historischen Gegenstand seine persönliche Sicht und Religiosität überzustülpen. Diese Erkenntnis der Zeitgebundenheit jeder historischen Forschung, der daraus folgenden Bedingtheit des eigenen historischen Standpunktes und das Bewusstsein um die Notwendigkeit eines methodisch reflektierten Umgangs mit diesem Phänomen fehlt der Arbeit Jungs jedoch weitestgehend.²⁴

Aufschlussreich ist auch Jungs Umgang mit der Bezeichnung ‚Naumberger Meister‘ und der letztlich in geistesgeschichtliche Tiefengründe reichenden Frage, ob hier eine Persönlichkeit oder ein Kollektiv tätig war. Einerseits lehnt sie diesen Notnamen für eine individuelle Künstlerpersönlichkeit ab und zieht es vor, von einer Werkstatt bzw. von einem Team erfahrener Künstler zu sprechen,²⁵ andererseits macht sie das

²⁰ WOLFGANG ULLRICH, *Tiefer hängen. Über den Umgang mit Kunst*, Berlin 2003, S. 15.

²¹ JUNG 2002, S. 30-35.

²² Zur wissenschaftsgeschichtlichen Aufarbeitung siehe SAUERLÄNDER, *Naumberger Stifterfiguren* (wie Anm. 5), S. 169-178, und WOLFGANG ULLRICH, *Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone*, Berlin 2009 (1998).

²³ PINDER, *Naumberger Dom und seine Bildwerke* (wie Anm. 8) machte die Bildwerke des Doms – nicht zuletzt auch durch die Aufnahmen von Walter Hege – erstmals einem breiten Publikum über kunsthistorisch interessierte Kreise hinaus bekannt und der Beitrag erschien in mehreren Auflagen; JANTZEN, *Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts* (wie Anm. 8), ist noch heute, abgesehen von einigen überzogenen Interpretationen, durchaus lesenswert.

²⁴ Zum Thema einer methodisch reflektierten Vorgehensweise in der historischen Forschung siehe TONIO HÖLSCHER, *Klassische Archäologie. Grundwissen*, Darmstadt 2002, S. 11-26.

²⁵ JUNG 2002, S. 35; vgl. KATHRYN BRUSH, *The Naumburg Master: A Chapter in the Development of Medieval Art History*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 122 (1993), S. 109-122.

Zugeständnis, ein „workshop leader“ müsse mit Bischof und Domkapitel den Entwurf erarbeitet haben.²⁶ Warum diese Komplikation? Wer sich bemüht, die dem Naumburger Meister und seiner Werkstatt zugeschriebenen Werke zu analysieren, um sie aus der Kenntnis der zeitgenössischen Kunst zu verstehen, wird nicht umhin können, aufgrund der großen Einheitlichkeit, der durchweg hohen Qualität und zahlreicher ebenso einzigartig wie origineller Merkmale innerhalb dieses Œuvres die unverkennbare ‚Handschrift‘ und die geistige Signatur eines führenden Meisters zu erkennen. Dem konnte sich wohl auch Jung aus pragmatischen Gründen nicht ganz entziehen. Andererseits musste sie das ‚Meistermodell‘ ablehnen, aber nicht aus rationalen Gründen, sondern weil es ihrer ‚visual vernacular/rustic style‘-These widerspricht.

Im Abschnitt zur Lettner typologie wird unter anderem der Typus des Schrankenlettner besprochen, zu dem der Naumburger Westlettner zählt. Dieser sei „typically designed so as to minimize the effect of closure, through a high sculptural or decorative treatment of the outer surface.“²⁷ Chorschranken im Allgemeinen hatten schon immer zuvorderst eine trennende Funktion und wurden dann im 13. Jahrhundert zunehmend plastisch ausgestaltet. In der Forschungsgeschichte erfuhren die Lettner jedoch von Vertretern einer antiklerikalen, gewissen Tendenzen der Sozialgeschichte folgenden Betrachtungsweise zunächst eine starke Betonung ihrer ausschließenden Funktion.²⁸ Die Verfasserin dagegen verwirft diese Sichtweise, verkehrt sie im Sinne eines ‚laienfreundlichen‘ Gesamtkonzeptes ins Gegenteil und bescheinigt dem Naumburger Schrankenlettner mit seinem „effect of openness rather than enclosure“ hohe Qualitäten als verbindendes und integrierendes Element.²⁹ Angesichts dieser konträren Positionen regt sich erneut der Verdacht, dass der historische Auslegungsgegenstand subjektiv interpretiert und nur mit den eigenen Prädispositionen maskiert wird. Dies berechtigt zu der Frage, ob der Diskurs zur trennenden oder integrierenden Funktion der Lettner nicht einfach zum Scheinproblem hochstilisiert ist. Denn neben den Funktionen als Abtrennung, Durchgangsmöglichkeit, Lesebühne, würdevolle Verhüllung des Mysteriums und Schutz vor Zugluft diene der Lettner vor allem, wie die Verfasserin später richtig ausführt, der Strukturierung unterschiedlicher liturgischer Funktionsorte.³⁰

²⁶ JUNG 2002, S. 333.

²⁷ JUNG 2002, S. 45-51, hier S. 50.

²⁸ EUGÈNE-E. VIOLLET-LE-DUC, Artikel: Jubé, in: Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle, in 10 Bdn., Paris 1854-68, Bd. 6, Paris 1863, S. 147-150; DOROTHY GILLERMAN, The Clôture of Notre-Dame and its Role in the Fourteenth Century Choir Program, New York 1977; JEAN BONY, French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries, Berkley 1983.

²⁹ JUNG 2002, S. 51; vgl. JUNG 2000, S. 625-626.

³⁰ JUNG 2002, S. 107; vgl. SCHMELZER, Der mittelalterliche Lettner (wie Anm. 8), S. 143; vgl. KATHERINE MORRIS, Der Lettner der Marienkirche in Gelnhausen, in: Gelnhäuser Geschichtsblätter 2007, S. 23-41, hier S. 37-38.



Abb. 1: Naumberger Dom, Westlettner: Gesamtansicht von Osten [Foto: Gerhard Weiss].



Abb. 2: Naumberger Dom, Westlettner: Das Relief des Abendmahls [Foto: Mandy Lenk].



Abb. 3: Naumberger Dom, Westlettner: Das Relief der Gefangennahme [Foto: Mandy Lenk].

Dennoch vertieft sie in der Folge die Doppelfunktion („dual role“) des Lettners als raumtrennende Schwelle („divider of space and social groups / threshold / liminal zone“) und zugleich als Durchgangsmöglichkeit („uniter of spaces“). Die weite Verbreitung der Lettner in den unterschiedlichsten Varianten „suggests a deeper function of Gothic choir screens that goes beyond the particular details of the medieval Western liturgy or the social worries of thirteenth-century ecclesiastics.“³¹ Diesen größeren Zusammenhang („broader context“), gemeint ist wohl das Allgemeingültige und Universale, glaubt die Verfasserin nun durch die Vereinnahmung anerkannter Vertreter aus den Bereichen Ritualforschung, Ethnologie, Sozialanthropologie, Soziologie und Psychoanalyse aufspüren zu können.³² Fragt man jedoch nach Erkenntnisgewinn und Evidenzen für die Entstehungszeit, entpuppt sich dieses rein vordergründig Wissenschaftlichkeit evozierende Verfahren als ahistorisch. Welch bizarre Blüten die forcierte Projektion aus anderen Fächern treiben kann, vermag die auf das Mittelschiff des Naumburger Doms angewandte ‚Communitas-These‘ von Victor Turner³³ anschaulich zu demonstrieren: „When both groups, coming from their opposing directions, met there to celebrate the liturgy, they created a sense of what Turner has termed *communitas*, dissolving, at least temporarily, the hierarchical social bonds that separated them during ordinary time.“³⁴

Die Aussage zur Liturgie im Mittelschiff entbehrt nicht jeder Grundlage, weil die Quellen des 13. Jahrhunderts darüber schweigen. Die grundsätzliche Frage ist doch, ob hier überhaupt sozialgeschichtliche Interpretationsansätze greifen. Handelt es sich bei dem fundamentalen Gegensatz von Klerus und Laien nicht vielmehr um eine kirchenrechtliche Distinktion? Zudem wäre anzumerken, dass die personelle Zusammensetzung des Domkapitels und damit die soziale Herkunft der Domherren bislang noch gar nicht untersucht wurde. Und nicht zuletzt sei an die fundamentale Bedeutung der Liturgiegeschichte erinnert, die wohl den Schlüssel für das Verständnis der Naumburger Domkirche böte, wenn denn die erforderlichen Quellen zu Gebote ständen.³⁵

Aus der Fülle der Kuriositäten, mit denen die Beiträge Jung aufwarten, seien hier noch die Ausführungen zum Thema der „Stifter in den Türen“ („The Donors in the Doors“) erwähnt.³⁶ Von ausgesuchten Idealstandpunkten entwirft die Verfasserin folgendes Bild: „If one stands in the center of the nave at a distance of 13.25 meters from the west screen portal [...] one witnesses a remarkable picture emerge through the doors of the screen.“³⁷ Von diesem Punkt aus fluchten die Füße des Gekreuzigten mit dem Altar und die Apsisfiguren erscheinen unter den Armen Christi. Die theatralisch agierenden Stifter der Polygonecken und das Kreuzigungsgeschehen im Portal werden

³¹ JUNG 2002, S. 72.

³² JUNG 2002, S. 72-75; EDMUND LEACH, *Culture and Communication: The Logic by Which Symbols Are Connected*, Cambridge 1976 (DERS., *Kultur und Kommunikation. Zur Logik symbolischer Zusammenhänge*, Frankfurt a. M. 1978); ARNOLD VAN GENNEP, *Les rites de passage*, Paris 1909 (DERS., *Übergangsriten*, Frankfurt a. M. 2005); VICTOR TURNER, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, New York 1969 (DERS., *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt a. M. 2005).

³³ TURNER, *Das Ritual* (wie Anm. 32), S. 94-158.

³⁴ JUNG 2002, S. 88-89.

³⁵ Für diese Hinweise danke ich Prof. Dr. Enno Bünz, Leipzig.

³⁶ JUNG 2002, S. 197-213; vgl. JUNG 2006 – es ist methodisch nicht vertretbar, dass die Verfasserin mehrfach von Bild- und Textquellen des 15. und 16. Jahrhunderts Rückschlüsse auf die Sehgewohnheiten des 13. Jahrhunderts zieht.

³⁷ JUNG 2002, S. 198.

nun in einem unmittelbaren szenischen Zusammenhang gesehen. Die betonte Affiziertheit der vier Apsisfiguren ergebe sich aus den „viewing audiences to which these open themselves [...] [and] their visibility to lay viewers.“³⁸ Insbesondere den Laien signalisierten sie am (vermeintlichen) Höhepunkt der Auseinandersetzung mit dem Markgrafen von Meißen einen Grad aufrichtiger emotionaler Einsatzbereitschaft („a level of forthright emotional engagement“).³⁹

Wer seine Interpretation derart überzieht, hat sich kaum mit den Darstellungs- und Wahrnehmungskriterien der in Frage stehenden Epoche vertraut gemacht. Ausgeschlossen ist eine solche Vereinnahmung des Figurenprogramms für tagespolitische Konflikte schon deshalb, weil dem Sinn des mittelalterlichen Kirchengebäudes als *res dedicata*, als Gott geweihter Sache, kein anderer als ein im Kern gottesdienstlicher Zweck entsprach.⁴⁰ Auch dem Konstrukt einer forcierten Zusammenschau unterschiedlicher Figurengruppen über eine größere Entfernung und durch Türen, die zu meist verschlossen waren (außer für heutige Touristen), ist zu widersprechen.⁴¹ Welchen Sinn sollte es machen, je nach Standpunkt zwei oder drei der zwölf Stifter über diesen weiten Abstand in das Kreuzigungsgeschehen mit einzubeziehen? Sollte etwa die Affektgeladenheit der Stifter im Westchor an einen spezifischen Standpunkt im Mittelschiff gebunden sein? Angesichts einer wahrscheinlichen Nutzung des Mittelschiffs als Prozessionsweg zwischen den liturgischen Zentren im Osten und Westen dürfte ein artifiziell fixierter Betrachterstandpunkt abseits religiöser Lebensvollzüge letztlich nicht mehr als eine reine Fiktion moderner Interpreten sein.⁴²

Als Verdienst darf Jung angerechnet werden, die Textgrundlage für die Gestik in der Abendmahlsszene (Abb. 2) in den zeitgenössischen ‚Tischzuchten‘ aufgedeckt zu haben.⁴³ Die Früchte dieses Teils ihrer Arbeit veröffentlichte sie ein Jahr nach ihrer Dissertation als Aufsatz.⁴⁴ Dennoch ist auch hier vor allzu simpler Verknüpfung von Kausalitäten, gemeint ist die unreflektierte Parallelsetzung von literarischen Quellen mit Bildquellen, zu warnen, so, als sei die Schrift vorrangiger Ideengeber gewesen. Man würde Künstlern sonst unterstellen, sie könnten nur das machen, was zuvor geschrieben stand oder man nimmt das Kunstwerk als eigenständige Interpretation nicht ernst. Vielmehr erscheinen uns die Passionsreliefs als das Ergebnis intensiver Studien menschlichen Lebens, die eher dem Alltag einer gehobenen Schicht als höfischen Benimmregeln verpflichtet sind. Sie offenbaren ein Menschenbild, dass sich weder bewusst plump – das wäre ‚rustic style‘ – noch übermäßig höfisch oder elegant geschliffen gibt. Sie überzeugen

³⁸ JUNG 2002, S. 213-216, hier S. 213.

³⁹ JUNG 2002, S. 214.

⁴⁰ ALBRECHT MANN, Doppelchor und Stiftermemorie. Zum kunst- und kulturgeschichtlichen Problem der Westchöre, in: Westfälische Zeitschrift 111 (1961), S. 149-262, hier S. 149.

⁴¹ Ob die heutigen Gittertüren, die in geschlossenem Zustand einen begrenzten Einblick erlauben, zum Originalbestand des 13. Jahrhunderts gehören, ist nicht bekannt. Eine dendrochronologische Untersuchung der eichenen Türrahmen steht noch aus.

⁴² LUCHTERHANDT, Von der Ikone zum Retabel (wie Anm. 19); DERS.: „IN MEDIO ECCLESIAE“ Frühmittelalterliche Kreuzmonumente und die Anfänge des Stiftergrabes, in: Johannes Mysok/Jürgen Wiener (Hg.), Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke, Münster 2007, S. 11-29.

⁴³ JUNG 2002, S. 237-279.

⁴⁴ JUNG 2003 – neben der von der Verfasserin zum Thema verwandten Literatur sind darüber hinaus von Bedeutung: HELMUT HUNDSBICHLER, Artikel: Tischsitten, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 8, 1997, Sp. 806-807; EVA WILLMS, Thomasin von Zerclaere. Der Welsche Gast, Berlin/New York 2004.

gen vielmehr durch den sehr spezifischen Ausdruckswert der Gebärdensprache. Den Einfluss von Regelwerken sollte man nicht zu hoch bewerten.

Insgesamt bieten die Beiträge Jungs, bedingt durch das Thema, sehr viel Material. Anerkennenswert ist in diesem Zusammenhang die Teiledition der bislang unveröffentlichten (voraussichtliche Veröffentlichung nicht vor 2010) Arbeit von Johann Carl Schoch von 1773.⁴⁵ Auch wird versucht, sich in der aktuellen kunsthistorischen Forschungslandschaft dezidiert durch neue Sichtweisen und Perspektiven zu positionieren. Daraus resultiert aber, dass alle Beiträge von der Vorstellung durchtränkt sind, nicht Entstehungsprozess, Kunstwerk oder Künstler, sondern der rezipierende Laie sei die entscheidende Instanz.⁴⁶ Diese Prämisse zieht sich durch wie ein roter Faden. Von ihr geleitet, werden assoziativ die Ebenen vermischt, Quellen gebeugt oder großzügig solche späterer Jahrhunderte beansprucht. Aus ihr resultieren jene kuriosen, auf perzeptivem Wege erlangten und von gefühlsmäßiger Anschauung durchdrungenen Erfahrungskonstrukte. Derartig werkimmanente Betrachtungsweisen lösen den Auslegungsgegenstand zwangsläufig aus seinem historischen Kontext und verstellen den Zugang zum Kunstgehalt der Naumburger Bildwerke. Fragt man am Ende nach dem wissenschaftlichen Ertrag, fällt das Resultat in dieser Hinsicht recht mager aus. Bezeichnenderweise – schon allein darum, weil es nicht der Fragestellung entspricht – bleibt die vegetabile Bauplastik des Westlettners, die mit ihren naturnah gestalteten Kapitellen und Friesen zweifelsohne zum Qualitätsvollsten dieser Zeit gehört, unberücksichtigt. Somit bleibt festzuhalten, dass Jung ihr Thema in kunstgeschichtlicher Hinsicht bei Weitem nicht ausschöpft, es auf der anderen Seite aber durch historische Thesen, die nicht tragfähig sind, überfrachtet.

Mangelndes Methodenbewusstsein und unreflektierter Umgang mit der Fachliteratur reihen diese Beiträge letztendlich als charakteristische Beispiele in die Liste der Naumburgliteratur ein, die mehr über die Autoren selbst und deren Kunstanschauungen aussagen als über die Kunst des 13. Jahrhunderts.⁴⁷ Dieses eindeutig negative Ergebnis, selbst wenn es den Eindruck erweckt, Rez. könne der Gedankenarbeit der Verfasserin kaum etwas Positives abgewinnen, ist durchaus nicht dem Wunsch nach Verriss geschuldet. Vielmehr geht es darum, aus den methodischen Schwächen dieser Beiträge zu lernen, um an ihnen die eigene Positionierung zu schärfen. Denn wie anfangs bereits angedeutet, tendieren auch andere Kunsthistoriker und Historiker dazu, den mittelalterlichen Auslegungsgegenstand mit modernen Maßstäben zu messen, wozu sicherlich die Vielschichtigkeit der Werke wie die notorische Quellenarmut gleichermaßen verleiten. Daher sollen resümierend einige Lösungsansätze aufgezeigt werden, die dabei helfen können, das Problem der historischen Distanz zu mindern:

Zunächst ist das eigene Geschichtsbild zu hinterfragen. Was verleitet historisch Forschende immer wieder dazu, Kunstwerke aus Begebenheiten der Ereignisgeschichte, etwa aus Streitigkeiten, zu erklären? Hierzu schrieb schon Richard Benz in der Einleitung zur *Legenda aurea* Grundsätzliches: „Was wissen wir vom Geist des Mittel-

⁴⁵ JUNG 2002, S. 470-480 – JOHANN CARL SCHOCH, *Kurtze Nachricht von denen Merckwürdigkeiten der hohen Stiffts-Kirche zu Naumburg*, 1773 (Stadtarchiv Naumburg, Sa 50).

⁴⁶ Vgl. das Kapitel „Laypeople as Subject and Audience“ – JUNG 2002, S. 335-358; bei JUNG 2000, S. 634, heißt es: „fragments [...] and drawings [...] provide evidence of sculptural programs distinctly geared toward lay audiences“.

⁴⁷ Eine in der Gotikforschung allgemein verbreitete Tendenz – siehe hierzu BRUNO KLEIN, Internationaler Austausch und beschleunigte Kommunikation. Gotik in Deutschland, in: Ders. (Hg.), *Gotik (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 3)*, Darmstadt/München u. a. 2007, S. 9-33, hier S. 9.

alters? Ist er in den Bekenntnis-Streitigkeiten der Bischöfe und Äbte? Ist er im Haß der Kaiser und Päpste? Wird er erkannt im historischen Geschehen? Die Taten einer Zeit spiegeln den Geist nicht, sie sind aus irdischer Not geboren.“⁴⁸

Sicherlich ist es nicht ganz unproblematisch, verallgemeinernd von einem „Geist des Mittelalters“ zu sprechen. Aber was macht den historischen Kontext eigentlich aus? Einen weiterführenden Ansatz bietet hier Braudels Geschichtskonzept der Phänomene langer Dauer (*longue durée*).⁴⁹ Gegenüber der konventionellen Geschichtsschreibung differenziert es zwischen den verschiedenen Stufen der Geschichte und misst gerade den beherrschenden Kräften mehr Bedeutung bei. Es wäre zu überdenken, ob sich die Konzeption des Naumberger Westlettners nicht eher den langsamer ablaufenden Wechselbewegungen der Wirtschafts-, Technik-, Frömmigkeits-, Liturgie- oder Mentalitätsgeschichte verdankt als der kurzatmigen Ereignisgeschichte. Konflikte jedenfalls sind nur „ein kleiner Teil des weitschichtigen Ursachenkomplexes“, aus dem Geschichte hervorgeht.⁵⁰

Ein weiteres Charakteristikum moderner Interpretationen stellt die bisweilen stark ausgeprägte Ichbezogenheit des retrospektiv auf die Geschichte schauenden Interpreten dar. Dieser erhebt seine persönliche Einstellung und Erfahrung auf die Ebene oberster kunsthistorischer Expertise und institutionalisiert damit seine eigene Subjektivität. Nicht selten geht dies mit dem von den Bildwissenschaften gepflegten Verfahren einher, das Hauptaugenmerk weniger dem Produktionsvorgang als vielmehr dem Rezeptionsvorgang zu widmen. Mit der heutzutage zunehmend verbreiteten und wohl gesellschafts- und medienpolitisch bedingten Attitüde, es dürfe spekuliert werden, visiert der Interpret das Auslegungsobjekt im Gewande des zeitgenössischen Rezipienten an, um sich in den vermeintlich zeitgenössischen Rezeptionsvorgang hineinzu fühlen. Bei dieser Interaktion von Betrachter und Kunstwerk gerät aber das Objekt als Korrektiv mehr und mehr aus dem Blickwinkel. Schließlich ist es nur noch auslösendes Moment für die eigenen Fantasien. Abgehoben in den geistigen Sphären seiner eigenen Welt gibt sich der Interpret unter Ausschaltung des Sachverstandes kühnen Thesen hin. So wird Kunstrezeption zur Beschäftigung mit sich selbst. Die eigenen Vorstellungen werden zu objektiven Wahrheiten.⁵¹

Diese bewusst überspitzte Zeichnung dient der Veranschaulichung einer über Jahrzehnte hinweg gängigen Praxis überzogener kunsthistorischer Interpretationen.⁵²

⁴⁸ JACOBUS DE VORAGINE, Die Legenda Aurea, übers. von Richard Benz, Gütersloh 142004 (1955), S. IX.

⁴⁹ FERNAND BRAUDEL, Histoire et sciences sociales. La longue durée, in: Annales 13 (1958), S. 725-753; der Ausdruck *longue durée* wird seit Braudels 1958 erschienenen Aufsatz zu einem *terminus technicus* der internationalen Geschichtswissenschaft; der Aufsatz in deutscher Übersetzung: Geschichte und Sozialwissenschaften. Die longue durée, in: MARC BLOCH et al., Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse, hrsg. von Claudia Honegger, Frankfurt a. M. 1977, S. 47-85; DANIEL, Kompendium Kulturgeschichte (wie Anm. 6), S. 221-224.

⁵⁰ GEORG DEHIO, Geschichte der deutschen Kunst. Des Textes erster Band, Berlin/Leipzig 1919, S. 5-6.

⁵¹ Ebd. – Dehio betont die „zeitliche Doppelexistenz“ des Gegenstandes der Kunstgeschichte. Dieser gehöre nicht der Vergangenheit allein an, sondern werde in jedem Augenblick des Betrachtens zur Gegenwart. Das Problem sei, dass „sehr viele, die sich Kunsthistoriker nennen, in dem Augenblick aufhören, es zu sein, wo ihr Gefühl zwischen einer Erscheinung der Vergangenheit und den künstlerischen Problemen der Gegenwart eine Beziehung entdeckt“.

⁵² Genannt sei hier nur eines von vielen Beispielen: HANS SEDLMAYR, Die Entstehung der Kathedrale, Zürich 1950.

Dabei entspricht es dem Gang der Dinge, dass auf Zeiten weit vom Objekt entfernter Interpretationen wiederum Zeiten der Ernüchterung und der Ermahnung folgen, der Interpret möge von seiner persönlichen Einstellung und Subjektivität zur Grundfrage zurückkehren: Was ist der Sachgehalt und welches ist das gemeinsame Erkenntnisziel?⁵³

Das notwendige Bekenntnis zur Sache, mag es auch nur eine Binsenweisheit sein, weist dem Interpreten dennoch mit dem Rückbezug auf Objekt, Befunde und Quellen den richtigen und einzig möglichen Weg. Daher möchte Rez. dafür plädieren, Interpretationen künstlerisch hochrangiger Werke nicht zum Willkürakt persönlichen Ermessens verkommen zu lassen. Nur eine methodisch reflektierte Vorgehensweise, die dem Interpreten die immerfort währende Abgleichung der eigenen Interpretation mit dem historisch überlieferten Gegenstand als Korrektiv und die historische Rückbindung seiner Beobachtungen auferlegt, vermag dem kunsthistorischen Diskurs wieder mehr Konturenschärfe und Klarheit zu verleihen. Bei dem Versuch, den Urheber des Werkes an seiner Wurzel zu fassen, kommt dem Objekt zwar immer der Rang der obersten Kontrollinstanz zu. Trotz des Rückbezugs auf Objekt und Quellen verbleiben in der Gleichung aber weiterhin einige Variablen und Unbekannte, die eine Gewähr auf Objektivität vereiteln.⁵⁴ Daher müssen wir mit der ernüchternden Tatsache leben, dass es bei der Rekonstruktion von Funktion, Auftraggeberabsicht, Leistung des Künstlers oder Erwartungshorizont der Zeitgenossen immer nur um eine Annäherung gehen kann. Umso mehr ist hier Vorsicht das Gebot der Stunde, dieses Vakuum nicht mit eigenen Vorstellungen und Vorurteilen zu füllen.

Zum Abschluss sei die Frage nach dem Erkenntnisziel gestellt, auf das Kunsthistoriker wie Historiker ihre Interpretation ausrichten. Erst dieses gibt bei der Vielfalt und dem ständigen Wandel unseres kulturellen Erbes die gemeinsame Stoßrichtung vor. Was macht dieses Erbe für die Gegenwart wichtig und interessant? Es sind die Wertvorstellungen, die Kunstwerke als Artefakte in sich tragen, durch die sie auf etwas Höheres verweisen, um sich damit über die Alltagswelt und über sich selbst als Materielles, von Menschenhand Geschaffenes zu erheben. Demnach erweist sich eine klare, werteorientierte Zielvorstellung als die entscheidende, den Interpreten anleitende Instanz. Die Methode zeigt nur den Weg auf. Die Werte aber sind eine für die Kunst konstitutive Größe. Sie, die in den Werken der Kunst gestalthaft geworden sind, gilt es immer wieder neu zu entdecken.

⁵³ So Prof. Dr. Frank Zöllner, Leipzig, in seinem Vortrag „Kanon und Hysterie. Von Botticelli bis Michelangelo“ auf dem 30. Deutschen Kunsthistorikertag in Marburg im März 2009.

⁵⁴ ARNOLD ESCH, Überlieferungs-Chance und Überlieferungs-Zufall als methodisches Problem des Historikers, in: Historische Zeitschrift 240 (1985), S. 529-570; wieder abgedruckt in: DERS., Zeitalter und Menschenalter. Der Historiker und die Erfahrung vergangener Gegenwart, München 1994, S. 39-69.