

Michael Viktor Schwarz

MEDIALITÄT UND INTENSITÄT DER NAUMBURGER STIFTERFIGUREN

Leporello:
Signor, il padron mio ...
Badate ben, non io ...
Vorria con voi cenar ...
(*Don Giovanni*, Mozart/Da Ponte)

Die zwölf Standbilder, darunter die im Deutschland des 20. Jahrhunderts vielleicht populärste Bildschöpfung überhaupt, die *Uta*, werfen zwei grundsätzliche Fragen auf, die noch wenig durchdacht sind. Eine betrifft das Verhältnis zu den historischen Personen, für die sie stehen. Als die Figuren gemeißelt wurden, waren jene bekanntlich schon hundert und mehr Jahre tot: Wie haben sich Auftraggeber und Künstler die Relation zwischen Figur und Person gedacht und wie verhält sich diese Vorstellung zu der auffälligen Erscheinung, die sie den Statuen gaben? Bekanntlich determiniert sie das Image der Dargestellten in einem Grad, der es schwermacht, Figur und historische Person als getrennte Entitäten zu begreifen. Die zweite Frage gilt dem Verhältnis zum zeitgenössischen Publikum, das anders als das moderne nicht primär kunst-ästhetische Erfahrung suchte: In welcher Weise konditioniert trat man vor die Bildwerke, wie wurden sie genutzt und wie verhalten sich die dadurch gegebenen Anforderungen wiederum zu ihrer absorbierenden Erscheinung? Beide Fragen lassen sich so zusammenführen: Welche Konstruktionen aus Erwar-

tung, Gestaltung, Wahrnehmung und Reaktion sollten dem Publikum eine Idee von jenem Dutzend historischer Persönlichkeiten geben, an das der Naumburger Klerus über den Graben der Geschlechter und Jahrhunderte hinweg erinnern wollte?

FUNKTION

Der Frage nach dem Nutzungszusammenhang haben Joachim Wollasch, Ernst Schubert und andere vorgearbeitet, indem sie von der bekannten Urkunde von 1249 und der sie prägenden Mentalität ausgingen und die Figuren auf die Kultur geistlicher Memoria bezogen, die seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts ein großes Thema mediävistischer Forschung war.¹ Am Ende des Mittelalters habe Religiosität vor allem in Kultübung der Lebenden zugunsten der Verstorbenen bestanden, so pointierte der Historiker A.N. Galpern² – eine Aussage, die im Wesentlichen auch für das Hochmittelalter gilt. Stiftungstätigkeit war vor diesem Hintergrund nicht zuletzt Investition in postmortalen Beistand, Liturgie war Dienst an den im Fegefeuer Gegenwärtigen, sowie Anreiz für neue Stiftungen. Letzteres ist die explizite Botschaft des Dokuments von 1249. Zu den Besonderheiten des Falls Naumburg gehört, dass am Anfang der Gründung im 11. Jahrhundert mit Hermann und

1 Joachim Wollasch und Willibald Sauerländer, Stiftergedenken und Stifterfiguren in Naumburg, in: *Memoria: Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, hg. von Karl Schmid und Joachim Wollasch, München 1984, S. 354–383; Ernst Schubert, Memorialdenkmäler für Fundatoren in drei Naumburger

Kirchen des Hochmittelalters, in: *Frühmittelalterliche Studien* 25 (1991), S. 188–225, bes. S. 218.

2 A. N. Galpern, *The Legacy of Late Medieval Religion in Sixteenth-Century Champagne*, in: *The Pursuit of Holiness*, hg. von Charles Trinkaus and Heiko A. Obermann, Leiden 1974, S. 141–176, bes. S. 149.

Reglindis, Ekkehard und Uta gleich zwei kinderlose Fürstenpaare standen, für die es ein Gebot gewesen sein muss, ihre Ressourcen möglichst umfassend in die Gebetsleistungen einer zukunftssicheren Klerikergemeinschaft fließen zu lassen. Diese Situation bildet sich in der Stellung der Figuren ab, welche die beiden Paare repräsentieren: Offenkundig sind sie der Nukleus des Westchorensembles. Da die andere einflussreiche These Schuberts, nämlich die, der Chor sei als eigene Stiftskirche gebaut worden, kritischer Prüfung nicht standhält,³ spricht in der Tat alles dafür, in dem Raum eine Memorialkapelle für die Wohltäter des Bistums und in den Figuren Requisiten dieses Kults zu sehen. Mit einer solchen Bestimmung ist die Weihe des Altars an Maria, *Mediatrix* zwischen den Menschen und ihrem Richter, ebenso vereinbar wie das von Johann Karl Schoch, einem Historiographen des 18. Jahrhunderts, überlieferte Vorhandensein einer Passionsreliquie (*des Herrn Christi Schweiß-Tuch*), Zeugnis jener Erlösungstat, deren Ertrag für die Stifter nutzbar zu machen der Sinn liturgischen Gedenkens ist.⁴

Aussehen und Auftreten der Figuren scheint dem jedoch nicht entgegenzukommen. Die Künstler führen mit ihnen ein breites Spektrum von teils spektakulären Verhaltensweisen und Affekten vor, die sich allenfalls vereinzelt auf geistliche Tugenden oder frommen Habitus beziehen.⁵ Willibald Sauerländer hat versucht, Merkmale höfischen Verhaltens zu erkennen.⁶ Doch überzeugt auch dies nicht durchgängig. Insgesamt mag es sein, dass sich die Figuren auf einen solchen Kodex beziehen, sie verletzen ihn dann aber häufiger als sie ihm folgen. Offensichtlich soll die Mehrheit weder andächtige Kirchgänger noch elegante Gäste eines Hoftages vorstellen. Zum häufig nonkonformistischen Verhalten tritt hinzu, dass für alle eine markant individuelle Erscheinung entworfen wurde. Viele

Interpreten sahen sich auf das Konzept des ähnlichen und wiedererkennbaren Porträts verwiesen. Jedoch wurde es in der Plastik und Malerei West- und Mitteleuropas erst nach der Mitte des 14. Jahrhunderts mit überzeugenden Resultaten belebt.⁷ Auch widersprechen die Schärfe der Charakterisierung und der hohe Affektgehalt vieler Statuen den Konventionen dieser Gattung; im Normalfall halten sich Bildnisse bei der Suggestion von psychischen Eigenschaften und in der Wiedergabe von Emotionen zurück, das lässt sie objektiv erscheinen und verleiht ihnen Gültigkeit. Der Gedanke, Porträts herzustellen oder zu simulieren, hat beim Entwurf der Figuren also schwerlich die Rolle gespielt, die so leicht vorausgesetzt wird. Immerhin ist der darstellungstechnische Hintergrund nach gut einem Jahrhundert kunsthistorischer Recherche bekannt (beginnend mit Wilhelm Vöge, der 1905 den Blick nach Frankreich lenkte⁸). Es ist die Plastik „an den Rändern der Kathedrale“, wie Michael Camille sich ausdrückt,⁹ speziell die dekorative Figuralplastik in Reims: Stütz- und Konsolfiguren, Masken – daneben auch bestimmte alttestamentliche Gestalten. Dabei ist eben nicht nur die Zuordnung zu einer Region oder Bauhütte aufschlussreich, ebenso erhellend ist es, wenn die Vorbilder als topologisch, theologisch oder dem Genre nach abgerückt von den das klassisch erhabene Bild der Kathedralplastik prägenden Themen und Aufgaben bestimmt werden können (Heiligenbilder, Portalfiguren ...). In den Peripherien besonders der Reimser Notre-Dame begegnen jene scharf gezeichneten Gesichter und finsternen oder grellen Affekte, die sich zu mehrdimensionalen, ausdrucksstarken Physiognomien formen ließen. Wenn aber ermittelt ist, was die Bildhauer herangezogen haben, bleibt doch zu klären, wie die Aufgabe in Naumburg formuliert war, damit sie auf gerade diesen Fundus zurückgriffen (statt etwa auf die Heiligen-

3 Holger Kunde, *Der Westchor des Naumburger Doms und die Marienstiftskirche – Kritische Überlegungen zur Forschung*, in: *Religiöse Bewegungen im Mittelalter. Festschrift für Matthias Werner zum 65. Geburtstag*, hg. von Enno Bünz, Stefan Tebruck und Helmut G. Walther, Köln, Weimar und Wien 2007, S. 213–238.

4 Johann Karl Schoch, *Kurze Nachricht von den Merkwürdigkeiten des Doms*, hg. von Susanne Kröner, Siegfried Wagner und Karl Heinz Wünsch (*Quellen und Schriften zur Naumburger Stadtgeschichte 4*), Naumburg 2011, S. 113–117.

5 Martin Büchsel, *Affekt und Individuum*, in: *Der Naumburger Meister – Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, Ausstellungskatalog, 2 Bde., hg. von Hartmut Krohm und Holger Kunde (*Schriftenreihe der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz 4*), Petersberg 2011, Bd. 1, S. 177–186, bes. S. 184.

6 Willibald Sauerländer, *Die Naumburger Stifterfiguren. Rückblick und Fragen*, in: *Die Zeit der Stauer. Geschichte – Kunst – Kultur*,

Ausstellungskatalog Stuttgart 1977, hg. von Reiner Hausscherr, Christian Väterlein, Band 5. Supplement: Vorträge und Forschungen, Stuttgart 1979, S. 169–245.

7 Zur Vor- und Frühgeschichte des neuzeitlichen Porträts gibt es zahlreiche Studien; den Fragestellungen fehlt es aber noch an Schärfe. Vgl. Willibald Sauerländer, *Physionomia est doctrina salutis: Über Physiognomie und Porträt im Jahrhundert Ludwigs des Heiligen*, in: *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, hg. von Martin Büchsel und Peter Schmidt, Mainz 2003, S. 101–121. Zum frühen Bildnis jetzt: Stephen Perkinson, *The Likeness of the King*, Chicago 2009.

8 Wilhelm Vöge, *Die deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts*, in: *Sitzungsberichte der kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin 5 (1905)*, S. 29–32.

9 „The margins of the cathedral“: Michael Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, London 1992, S. 76–97.

heißt, Angaben zu Todestag und Bestattung sowie den Vermerk, er habe Kistritz und andere Dörfer gegeben. Demgegenüber bietet die *Meissnische Fürstenchronik* (um 1400) eine breite Darstellung der Jugendjahre des um 1100 regierenden Grafen Thimo von Wettin, Stammvater des Hauses, deren Inhalt gern auf den beladenen Habitus der Statue bezogen wird: Vaterlos aufgewachsen, von Kameraden drangsaliert, erschlägt er beim Pferderennen einen Konkurrenten und wird darauf von der Mutter an den Kaiserhof geschickt. Dort erhält er endlich eine ritterliche Erziehung, steigt im Hofdienst auf und tut sich im Kampf hervor, um vom Kaiser schließlich zum Markgrafen von Meissen erhoben zu werden. Allerdings ist diese Geschichte nicht nur spät aufgezeichnet worden, sondern überhaupt ein spätes Produkt dichterischer Phantasie. Nicht sie hat die Figur inspiriert, eher war es umgekehrt und diese hat Erzählmotive aus Ritterepen auf den Namen Thimo gelenkt.

Insgesamt ist es nicht unwahrscheinlich, dass jener Thimo, der das Dorf Kistritz stiftete, mit Thimo von Wettin identisch ist, aber weder können wir sicher sein, dass im 13. Jahrhundert Konsens über einem solchen Zusammenhang herrschte, noch bildet der Bericht der *Meissnischen Fürstenchronik* über Thimo von Wettin die Quelle für die Inszenierung des Steinthimo. Jenseits des Faktischen begegnen sich die Statue und die erzählte Biographie aber darin, dass sie auf schmäler Wissensgrundlage einen ganzen Menschen oder immerhin die Erinnerung an einen solchen entwerfen und beide Autoren, der Bildhauer und der Chronist, zu diesem Zweck nicht nur mit freundlich hellen Zügen operieren, sondern auch dunkle Seiten zeigen. Und die Statue des Thimo ist nicht der einzige ambivalent bis finster repräsentierte Charakter im Chor: Ebenso verfügen Wilhelm und Dietrich, in geringerem Ausmaß auch Ekkehard, Uta und Gerburg über eine verschattete Aura, nicht zu reden von Dietmar, der ja regelrecht denunziert wird. Auf die Syzzo-Statue wird zurückzukommen sein.

Der Mann, der verzagt *und* mutig ist, an dem Hölle *und* Himmel Anteil haben, möge sich glücklich schätzen: Wer den Kampf gegen die Abgründe in seiner Seele besteht, kann vor der ewigen Verdammnis gerettet werden – so bald nach 1200 Wolfram von Eschenbach am Anfang des *Parsival* im sogenannten Elsterngleichnis.¹³ Im Bild des schwarz und weiß



Abb. 2 Naumburg, Dom, Westchor, Stifterfigur des Grafen Thimo (Foto: Guido Siebert)

gefiederten Vogels (und des schwarz und weiß gescheckten Ritters Feirefiz) entwirft der Dichter ein aus inneren Konflikten und Selbstüberwindung geformtes Menschenbild, wie es angeblich nur dummen Menschen (*tumben liuten*) nicht einleuchtet. Dieses Bild lässt sich mit den affektgeprägten unter den Naumburger Stifterfiguren verbinden – und zwar nicht nur weil es dramatisch daherkommt, sondern auch weil die entfalten Dramen poetisch genutzt werden und der Beglaubigung der Narration dienen. Daneben scheint ein Verhältnis von dürrer Wirklichkeit und hochgespannter Fiktion, wie es den Entwurf so mancher Stifterfigur regiert haben muss, in der hochmittelalterlichen Epik eingespielt. Dies gilt besonders für die *Matiere de Bretagne*, wie man um 1200 den Geschichtenkreis um Artus nannte.¹⁴ Am Anfang seines *Iwein* etwa stellt Hartmann von Aue zuerst den (für ihn unbezweifelbar) historischen König Artus von Britannien vor, dessen Name unter seinen Landsleuten fortlebe. Danach führt der Dichter sich selbst ein, um dann zu sagen: *der tihte diz maere (der hat*

13 Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch, Übersetzung und Nachwort von Wolfram Spiewok, Stuttgart 2010, S. 6–7; Frank Steinwachs, „mit dir selben hātu hie gestritn.“ Das Figuren-Ich zwischen poetischer Konstruktion und innerer Selbstwerdung. Überlegungen zum Individuum und Individuellen im „Parsivâl“ des Wolfram von Eschenbach, Berlin 2007, S. 58–61.

14 Karl Otto Brogsitter, *Artusepik*, Stuttgart 1965, S. 1.

diese Geschichte gedichtet).¹⁵ Und danach hebt eine ereignisreiche Erzählung an, deren Held strahlt, aber auch abgründige Züge hat und dessen Handeln, wie der Dichter betont, von Fehlern belastet ist – darunter der Totschlag an einem unbewaffneten Standesgenossen. Gerade die Widersprüche in Iweins Geschichte sind es, die der fernen Wirklichkeit des Artusnamens Leben verleihen; gleichzeitig zieht die Iwein-Erzählung aus der angeblichen Verbürgtheit der Tafelrunde ihre Relevanz. Und je turbulenter die in Frankreich und Deutschland erdachten Lebensläufe der Artusritter waren, desto farbiger und realer trat ihren Lesern der Artushof vor Augen und desto exemplarischer erschien, was über ihn erzählt wurde: Der *Weltsche Gast*, die 1215/16 abgefasste Erziehungslehre des Thomasin von Zerclaere, stellt Iwein und andere Helden der Artuswelt neben historische Gestalten und verwendet sie als *exempla*, über die der Leser meditieren soll.¹⁶

Der am besten mit den Naumburger Steinhelden vergleichbare Akteur aus dem Kreis um Artus ist aber Parsival – schon in der Urfassung bei Chrétien de Troyes und vollends bei Wolfram von Eschenbach, der Chrétiens unvollendetes Werk weiterführte und ausgestaltete. Ähnlich ist ihnen Parsival nicht nur, weil er ein so gefährdeter, von Zweifeln geplagter und aus Unsicherheit gleichzeitig starrer und schwankender Charakter ist und besonders tragische Fehler macht, sondern auch weil im Parsival-Stoff die Muster des Ritterromans mit solchen der Heiligenlegende verschmelzen und die Erzählung einen spirituellen Überbau erhält. Wo die Themen der Epen sonst Mut, Verrat, Ehre, Kampf, schöne Frauen und Königskronen sind, geht es hier auch noch um Gotteshass, Buße, Erlösung und den Kult des heiligen Gral als Alternative zum säkularen Wertekanon des Artushofs. Aufschlussreicher Weise ist Parsivals schlimmste Fehlleistung nicht (wie beim Thimo der *Meissnischen Chronik*, bei Hartmanns Iwein und bei manchem anderen Ritter) Totschlag oder ein anderer Verstoß gegen den Kodex, sondern Mangel an Empathie, etwas was mit der

innerlichen Todsünde der Herzensträgheit (*acedia*) gleichgesetzt werden kann. Mag das Christentum im Hintergrund des Parsival-Stoffs wenig kirchlich sein, so deutet sich in der *maere* doch an, wie die romantisch schwankenden Charakterkonzepte der Statuen in einen von christlicher Ethik und Spiritualität geprägten Kontext passen, letztlich also durchaus in den Naumburger Dom.

ANIMATION

Was die Disposition des Publikums im Allgemeinen angeht, so sei zunächst gefragt, welcher Umgang mit Bildern (gemalt oder skulptiert) überhaupt zu erwarten ist. Religiöse Bilder galten im hohen Mittelalter als Medien von besonders hoher Wirksamkeit: Wo das Wort, und selbst das Wort Gottes im Evangelium, das Publikum emotional nicht erreichte, da blieb noch auf den Erfolg des Bildes zu hoffen. Die Idee war, es stelle in einer zuweilen fast körperlichen Weise Gegenwart her. Entsprechend gab es auch Warnungen, die Präsenz des Bildes nicht mit der Präsenz des Verehrten selbst zu verwechseln. Dabei sind viele solche Grenzverletzungen überliefert – Belege einer ausser Kontrolle geratenen Intensität beim Gebrauch des intensiven Mediums. Die Überschreitungen wurden häufig als Begnadung der Bildnutzer verstanden, zuweilen auch einfach hingenommen.¹⁷ Einige Beispiele aus dem 12. bis 14. Jahrhundert: Von Bernhard von Clairvaux wird das *Amplexus-Wunder* berichtet: Ein Kruzifix umarmte ihn – so beobachtet und mitgeteilt von einem Mönch, und also war er, nicht der Heilige, der Intensivbetrachter des Bildwerks.¹⁸ Auf Katharina von Sienas Schultern senkte sich das Schiff der Apostel aus Giotto's Navicella-Mosaik in Rom und beförderte sie auf derart wunderbare Weise zum Tode.¹⁹ Bei Christine von Retters, Nonne im Pfälzer Stift Hane, brauchte es die Ohrfeige einer Madonnenfigur, um sie von exzessiver Selbstkasteiung

15 Hartmann von Aue, Iwein, Übersetzung und Nachwort von Thomas Cramer, Berlin und New York 2001, S. 3.

16 Hans Jürgen Scheuer, Bildintensität: Eine imaginationstheoretische Lektüre des Strickerschen Artusromans „Daniel von dem Blühenden Tal“, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 124 (2005), S. 23–46; Christina Lutter, Affektives Lernen im höfischen und monastischen Gebrauch von exempla, in: Funktionsräume, Wahrnehmungsräume, Gefühlsräume: Mittelalterliche Lebensformen zwischen Hof und Kloster, hg. von Christina Lutter, Wien/München 2011, S. 21–143.

17 Hort Wenzel, Hören und Sehen, Schrift und Bild: Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995, S. 305–320; Frank Büttner, Vergegenwärtigung und Affekte in der Bildauffassung des späten

13. Jahrhunderts, in: Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur. Kolloquium Reisenburg, 4.–7. Januar 1996 (Wolfgang Harms zum 60. Geburtstag gewidmet), in: Verb. mit Wolfgang Frühwald hg. von Dietmar Peil, Michael Schilling und Peter Strohschneider, Tübingen 1998, S. 195–213. Beispiele finden sich hier: Peter Dinzlbacher, Religiöses Erleben vor bildender Kunst in autobiographischen und biographischen Zeugnissen des Hoch- und Spätmittelalters, in: Images of cult and devotion. Function and reception of Christian images in medieval and post-medieval Europe, ed. by Søren Kaspersen/Ulla (Haastrup Nordic Iconographic Symposia 14), Kopenhagen 2004, S. 61–88.

18 Michael Viktor Schwarz, Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert, Wien 2002, S. 54.

abzubringen (*das Bylde vff dem altare recket syne jonfferliche hant us und gaiffeyre eynen backen slage*).²⁰ Im Colmarer Unterlindenkloster legten alte Heiligenfiguren Protest gegen ihre Verbannung von einem bestimmten Altar ein.²¹ In diesen und anderen Fällen übersahen oder verdrängten die Nutzer den Status der Bilder, die sie bei aller Präsenz gleichzeitig als un- verfügbar und unwirklich hätten erleben müssen.

Frei nach Lambert Wiesing lässt sich dies wahrnehmungstheoretisch so beschreiben:²² Unser Bewusstsein kann sich betrachtend auf verschiedenes richten: 1. auf sichtbare Realität, 2. auf materielle Bilder, 3. auf Vorstellungsbilder. Wer seine Aufmerksamkeit auf eine reale Person oder ein Objekt richtet (Fall 1) weiß, diese Person oder der Gegenstand ist da. Eine Frage der äußeren Umstände oder der inneren Einstellung ist, ob man mit der Person Kontakt aufnimmt oder das Objekt berührt. Wer demgegenüber sein Bewusstsein auf das *Bild* von einer Person oder von einem Objekt richtet (Fall 2), weiß sicher, dass weder eine Person noch ein Gegenstand vorhanden ist und bleibt auch ohne Einfluss darauf, was mit dem, was er im Bild abgebildet sieht, geschieht. Schließlich: Wer sein Bewusstsein auf eine innere Vorstellung von einer Person oder einem Objekt richtet (Fall 3), weiß gleichfalls sicher, dass sie oder es *nicht* da ist, kann aber, ja muss sogar beeinflussen, was mit dem Objekt oder der Person geschieht, sonst kommt die Vorstellung abhanden. Wenn wir Berichten wie den oben zitierten nicht naiv entnehmen, im Mittelalter seien wirklich die Bilder aktiv und die Betrachter passiv gewesen, dann besteht grenzverletzender Bildgebrauch darin, dass die Betrachter mit materiellen Bildern wie mit Vorstellungsbildern verfahren und das Abgebildete in Bewegung setzen. Dieser Bildgebrauch lässt sich mit der Nutzung von Bildern in Computerspielen vergleichen. Entscheidend ist dort, dass das visuelle Vorhandensein und die Animierbarkeit einander im Sinn eines Realwerdens stützen: Was bewegt werden kann, und sei es

nur auf dem Bildschirm, ist existent. Hinzu kommt der Spiel-Effekt, wie ihn Johan Huizinga beschrieben und ins Zentrum seiner Kultur-Anthropologie gestellt hat: Leicht verbindet sich das Spiel mit einer Illusion über seine Bedeutung und Tragweite und löst Affekte aus, wie es die Einlassung auf die Wirklichkeit kaum vermag; für Huizinga zeigt sich darin eine Beziehung zum Kultischen und Religiösen.²³ Die Beeinflussbarkeit und der Kontext des Spiels verleihen den Bildern der neuesten Medien ihren spezifischen Sogcharakter, ihr Suchtpotential – ihre häufig wirklichkeitsverdängende Intensität.

Es handelt sich hier um Überlegungen, die letztlich vom Gebrauch der Heiligenbilder ausgehen und nur bedingt auf die Stifterfiguren übertragen werden können. Allerdings war das Prädikat Intensität der Vorstellung vom Profanbild ebenfalls nicht fremd: Wenn man die Taten verstorbener Helden gemalt sieht, dann erlebt man sie wie gegenwärtig (*com si fussent present*), so Richart de Fournival um 1250 im *Bestiaire d'Amours*.²⁴ Und eine Episode aus dem trojanischen Krieg kann im Bild in einer Weise dargestellt werden, dass ein Betrachter sagen würde, das Geschehen sei lebendig (*daz diu âventiure lebet*), so Konrad Fleck um 1220 in seinem Roman *Flore und Blanche-flur*.²⁵ Auch ist die Nutzung im Sinn unmittelbarer Präsenz bei einigen Naumburger Statuen belegt. Auch sie wurden animiert – allerdings im übertragenen Sinn: in Form von Geschichten, die sich die Naumburger erzählten. Nachweisen lässt sich dies seit dem 18. Jahrhundert.²⁶ Bekannt ist dann im 20. Jahrhundert die Trivial-Rezeption der Uta selbst in Romanen und Theaterstücken, die Wolfgang Ullrich zu einer Art literarischen Geisterbahn arrangiert hat;²⁷ hingewiesen sei aber auch auf Utas Auftritt als rachsüchtige Kriemhild im zweiten Teil von Fritz Langs spektakulärem Nibelungen-Film und auf die Überblendung mit Schauspielerinnen der dreißiger Jahre (genannt wurden Joan Crawford und Helen Gahagan), aus der die böse Königin in Walt Disneys Schnee-

19 Die Textstellen aus den verschiedenen Viten sind dankenswerter Weise zusammengestellt bei: Gabriele Köster, *Aquae multae – populi multi: Zu Giotto's Navicella und dem Meerwandel Petri als Metapher päpstlicher Herrschaft*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 33 (1999/2000), S. 7–30, Anm. 15, S. 12.

20 Paul Mittermaier, *Lebensbeschreibung der sel. Christina, gen. v. Retters*, aus Ms. 324, fol. 211 sequ. der Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, in: *Archiv für Mittelrheinische Kirchengeschichte* 17 (1965), S. 209–252; 18 (1966), S. 203–238, bes. S. 17 (1965), S. 246.

21 Jeffrey F. Hamburger, *Le Liber miraculorum d Unterlinden. Une icône dans l'écrain de son couvent*, in: *Les dominicaines d Unterlinden (Musée d Unterlinden Colmar, 10 décembre 2000 – 10 juin 2001)*, Ausstellungskatalog, Paris 2000, S. 190–225, bes. S. 213.

22 Lambert Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt/Main 2005, S. 107–24.

23 Johan Huizinga, *Homo Ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur*, Amsterdam 1939.

24 Richart de Fournival, *Il Bestiaire d'Amours*, in: *Bestiari Medievali*, hg. von Luigina Morini, Turin 1996, S. 363–424, bes. S. 370: Freundlicher Hinweis von Christian Opitz.

25 Konrad Fleck, *Flore und Blanche-flur*, hg. von Emil Sommer, Quedlinburg und Leipzig 1846, S. 56 (Vers 1649).

26 Johann Karl Schoch, *Kurze Nachricht von den Merkwürdigkeiten des Doms* (zit. Anm. 4), S. 75–81, gibt wieder, was im späten 18. Jahrhundert von den Figuren her über die Personen erzählt wurde.

27 Wolfgang Ullrich, *Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone*, Berlin 1998.

wittchen-Film entstand.²⁸ Insgesamt eine Wirkungsgeschichte, deren Breite über die noch so populärer anderer Kunstwerke hinausgeht – man denke an die Mona Lisa oder die Nofretete. Auch lebt Utas Rezeption nicht vom Kunstcharakter (wenn dieser der modernen Wahrnehmung auch als Einstieg diene), sondern die Statue wird typischer Weise als Person genommen und vereinnahmt.

Letztlich ist es aber nicht leicht, mit erprobten kunsthistorischen Argumenten zu sagen, was die Figuren so attraktiv für das Spiel der Betrachterphantasie macht, wenn die an religiöse Bilder geknüpfte Erwartung einer Begegnung mit dem Heiligen als Grund nicht in Frage kommt. Und schwer ist auch zu sagen, ob sie immer so intensiv erlebt wurden. Für die Rezeption der

Uta-Figur im Mittelalter scheint es gerade nur einen Beleg zu geben. Die Rede ist von der Liegefigur der Hedwig von Foburg auf dem Glizberg-Grabmal in der Erfurter Schottenkirche.²⁹ Hier ist es die geschickt inszenierte linke Hand, die sich von der Stifterfigur herleitet und ein Moment des Lebendigen in das sonst unambitioniert verbildlichte Paar trägt (Abb. 3). Will man statt rezeptionsgeschichtlich lieber immanent argumentieren, so bietet sich das Standbild des Syzzo an (Abb. 4). Der Auftritt ist extrem: Rasender Zorn setzt sich auf brennenden Schmerz. Offen bleibt, was den Dargestellten so wütend macht und ob vor 750 Jahren ein konkretes Motiv vorausgesetzt wurde. Davon unabhängig sind Zorn und Schmerz die Emotionen, die das *Image* der Propheten prägen. Anders als

Abb. 3 Erfurt, Schottenkirche, Grabmal Walter von Glizbergs († 1280) und seiner Gemahlin Hedwig (Foto: Tim Erthel)



Abb. 4 Naumburg, Dom, Westchor, Stifterfigur des Grafen Syzzo (Foto: Guido Siebert)



die Heiligen wollen sie nicht nachgeahmt sein, sondern konfrontieren mit Anklagen und Forderungen. Lärmend expressive Auftritte, die sich mit der Syzzo-Statue messen können, brachten die gotische Bildwelt erst ab dem späten 13. Jahrhundert hervor, etwa die Propheten-Figuren am mittleren Westportal des Straßburger Münsters.³⁰ Hierzu wurden byzantinische Vorlagen und besonders solche der Buchmalerei ausgewertet und überboten. Als Beispiel sei ein Manuskript der Prophetenbücher aus dem Zypern um 1200 angeführt, das seine Leser durch eine lange Galerie von verletzt bösen Bildnissen schickt (Oxford, New College 44; Abb. 5).³¹ Dieser Hintergrund macht die Attitüde der Syzzo-Figur als Pathosformel kenntlich: Ein Affektsignal wird übernommen – im vorliegenden Fall aus der damals dynamischen Ikonographie der Propheten – und lädt einen neuen Kontext emotional auf.³² Mit ebenso bewährten wie brachialen Mitteln fordert die Syzzo-Figur ihr Publikum heraus – darauf kommt es bei dieser Erfindung an und nicht auf die Frage, wodurch und wozu ein historischer Syzzo provoziert worden sein könnte.

HEILIGES SPIEL

Die Disposition des Publikums im speziellen kann zum einen vom Westletztner her definiert werden. Ihn hatte die Klerikergemeinschaft zu passieren, wenn sie sich in den Chor begab, und in seinen Reliefs geht es unter anderem um die Frage, was es ist, das den einen Verräter, nämlich Petrus, dazu qualifiziert, erlöst und ein Heiliger zu werden, während der andere, nämlich Judas, zur Hölle fährt.³³ Auch diese beiden lassen sich mit Wolframs Elsterngleichnis als Männer beschreiben, in deren Seele Licht und Finsternis ringen. Und die affektgesteuerte Fehlleistung, die Petrus bei der Gefangennahme Christi mit dem Schwert unterläuft, ist so gut „Sünde“ wie Verstoß gegen den ritterlichen



Abb. 5 Oxford, New College 44, fol. 11v: Jonas (Universität Wien, Otto-Pächt-Archiv)

Ehrenkodex, jedenfalls dann wenn das betroffene Ohr einem Unbewaffneten gehört – und das behauptet das Relief.

Ein anderes Dispositiv lieferten die Riten, die der Domklerus im Westchor vollzog. Leider sind sie nicht dokumentiert. Die Zeugnisse scheinen geschlossen untergegangen zu sein.³⁴ Immerhin gibt es anlassbezogene Konstanten von Liturgie, und von denen lässt sich ausgehen.³⁵ Es sind dies vor allem die Texte der Totenmesse. Gedächtnisliturgie kann man sich kaum anders als von diesen Worten dominiert vorstellen. Zu erwägen sind besonders die Tumba-Gebete, also jene Bitten, die der Priester bis ins 19. Jahrhundert idealer Weise an einem zu diesem Zweck aufgestellten Scheinsarg (einer Sargattrappe) vortrug und die quasi die leibliche Gegenwart des Verstorbenen, sei es auf der Bahre, sei es im Grab, voraussetzen, etwa *Non intres in iudicium (Herr, geh nicht ins Gericht mit Deinem Diener, denn kein Mensch kann als gerecht vor Dir bestehen ...)*.³⁶

28 Siehe den Beitrag von Assaf Pinkus in diesem Band sowie zum Schneewittchen-Film außerdem: Stefano Poggi, *La vera storia della Regina di Biancaneve. Dalla Selva Turingia a Hollywood*, Mailand 2007.

29 Otto Buchner, *Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler*, Straßburg 1902, S. 8–12; Georg Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Thüringen*, bearbeitet von Stephanie Eißing, Franz Jäger u. a., Berlin 2003, S. 346.

30 Kirsten Fast, *Untersuchungen zu Architektur und Skulptur der Westportale des Straßburger Münsters* (Phil. Diss.), Tübingen 1990, S. 113–143; Benoît Van den Bossche, *La cathédrale de Strasbourg. Sculpture des portails occidentaux*, Paris 2011, S. 78–83.

31 Irmgard Hutter, *Oxford College Libraries (Corpus der byzantinischen Miniaturhandschriften 5, 1)*, Stuttgart 1997, S. 139–144.

32 So versteht Didi-Huberman Warburgs Begriff der Pathosformel: Georges Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder: Kunstgeschichte und Phantomzeit* nach Aby Warburg, Berlin 2010, S. 222–23.

33 Michael Viktor Schwarz, *Retelling the Passion of Christ at Naumburg: the West Screen and Its Audience*, in: *Artibus et Historiae* 51 (2005), S. 59–72.

34 Vom Brand der Westchororgel im Jahr 1532 berichtet Johann Karl Schoch, *Kurze Nachricht von den Merkwürdigkeiten des Doms* (zit. Anm. 4), S. 67. Dabei dürften die zur Liturgie im Westchor gehörigen Musikalien einschließlich der Chorbücher mitbetroffen gewesen sein.

35 Michael Viktor Schwarz, *Liturgie und Illusion. Die Gegenwart der Toten sichtbar gemacht* (Naumburg, Worms, Pisa), in: *Grabmäler. Tendenzen der Forschung* (Akten der Tagung Trier 1997), hg. von Wilhelm Maier u. a., Berlin 2000, S. 147–177. Dort weitere Belege.

Zu ihnen gehört auch das in bezeichnender Weise anders, nämlich in der Ich-Form konstruierte Gebet *Libera me*:

*Libera me, Domine, de morte aeterna
in die illa tremenda
quando coeli movendi sunt et terra,
dum veneris judicare saeculum per ignem.
Tremens factus sum ego et timeo,
dum discussion venerit atque venture ira ...*

*(Rette mich, Herr, vor dem ewigen Tod
an jenem Tage des Schreckens,
wo Himmel und Erde wanken,
da Du kommst, die Welt durch Feuer zu richten.
Zittern befällt mich und Angst,
denn die Rechenschaft naht und der drohende Zorn [...])*

Eine Art Ausgestaltung des *Libera Me* ist die Sequenz *Dies irae*, die im mittleren 13. Jahrhundert dazukam und bis ins 20. Jahrhundert (zusammen mit dem Tumbagebet *Libera Me*) die Liturgie des Totengedenkens dominierte.³⁷ Eine von vielen Strophen lautet:

*Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis:
gere curam mei finis.*

*(Schuldgebeugt zu Dir ich schreie,
Tief zerknirscht in Herzensreue,
Sel'ges Ende mir verleihe.)*

Die beiden letztgenannten Texte lassen fragen, wer es denn ist, der „ich“ sagt und wie Beten für Verstorbene ich-sagend mental funktioniert. Wie bei normalen Gebeten waren es die Zelebranten die sprachen, aber hier sprachen sie stellvertretend für den Toten – *in persona defuncti*, so eine früher geläufige Formulierung.³⁸ Dabei geht es nicht nur um den toten Toten, sondern auch um den Verstorbenen, als er noch lebte (*Gere curam mei finis / Sel'ges Ende mir verleihe*, heißt es im

Dies irae). Indem sich die Sprecher in ihn hineinversetzen, begeben sie sich auch zeitlich zurück und holen nach, was im Leben jeder außer den Heiligen zu wenig an Gebetsleistung erbracht hat. Im selben Zug befördern sie die Person, der sie gedenken, in die Gegenwart der Liturgie. Liturgie sei „heiliges Spiel“ sagt anknüpfend an Huizinga der Liturgiewissenschaftler Bernhard Lang;³⁹ im Sinn von „heiliges Rollenspiel“ ist diese anthropologisch fundierte Position bei der Interpretation der Gebete *in persona defuncti* besonders erhellend: Klarer noch als andere Gebete zielen sie auf ein rituelles Handeln, das Wirklichkeit transformiert und den Akteur an einer höheren und dichterem Realität teilhaben lässt, Gemeinschaft sowohl mit Gott und den Engeln als auch mit dem Verstorbenen.⁴⁰ Nimmt man die Texte in diesem Sinn ernst, dann ist Liturgie ein Dispositiv nicht so sehr als stimmungsvolle Hintergrundbeschallung für die Betrachter, sondern als eine durch die Rezitation der Gebete gesteuerte Erlebnisform der Kulttreibenden. Dazu gehört besonders plastisch die in den Texten implizite Anweisung, sich in die Verstorbenen hineinzuversetzen. Schwer vorstellbar, dass die Skulpturen im Naumburger Chor dafür nicht genutzt wurden und – in der Konsequenz –, dass sie nicht genau dafür gemacht worden waren.

Der liturgisch spielerische Akt funktioniert bei den unterschiedlichen Charakteren, die dargestellt sind, unterschiedlich (gut): Leicht hat es der Seelsorger allein bei Berchta (Abb. 6): Die Figur zeigt eine Dame, die rezitierend oder singend aus einem Buch liest. Auch der dezenten Bekleidung nach ist sie eine geübte Beterin, die nicht Vertretung nötig hat, sondern mit der man die Bitten gemeinsam spricht. Dietrich in seiner Körperwendung und mit dem betroffenen Ausdruck tritt hingegen wie jemand auf, der seine Defizite kennt und weiß, dass er Beistand braucht, aber nicht, ob er ihn auch finden wird (Abb. 7). Demgegenüber sind Syzzo und Dietmar als Personen lesbar, bei denen seelsorgerisch viel nachzuholen ist. Dieser Typus stellt besonders hohe Anforderungen an die durch Dankeschuld motivierten Beter. Kompliziert ist die Rolle der Fundatoren-Paare. Auf der Südseite geht es dabei nicht so sehr um Hermann als um Reglindis (Abb. 8). Haben

36 Text und Übersetzung der Gebete nach: Anselm Schott, Das Maßbuch der heiligen Kirche, Freiburg im Breisgau 1936. S. [127]–[153].

37 Filippo Ermini, Il „Dies irae“ (Archivum Romanum, Biblioteca Ser 1, Bd. 11), Genf 1928; Mary Cecilia Hilferty, The Domine Jesu Christi, Libera Me and Dies Irae of the Requiem. A historical and liturgical study, Ph.D. The Catholic University of America, Washington D.C. 1973.

38 Aimé-Georges Martimort, L'Église en prière: introduction à la liturgie, Paris 1983, S. 624–625.

39 Bernhard Lang, Heiliges Spiel: Eine Geschichte des christlichen Gottesdienstes, München 1998.

40 Timothy L. Carson, Liminal Reality and Transformational Power, Lanham 1997, S. 85–88; Knud Ottosen, The Responsories and Versicles of the Latin Office of the Dead, Norderstedt 2007, S. 43–44. Vgl. Clifford Geertz, Religion as a Cultural System, in: Clifford Geertz, The Interpretation of Cultures. Selected Essays, New York 1973, S. 87–125, bes. S. 87–88: Überlegungen zum religiösen Ritus, der Alltagswahrnehmung überlagert.



Abb. 6 Naumburg, Dom, Westchor, Stifterfigur der Gräfin Berhta (Bildarchiv der Vereinigten Domstifter, Foto: Matthias Rutkowski)



Abb. 7 Naumburg, Dom, Westchor, Stifterfigur des Grafen Dietrich (Bildarchiv der Vereinigten Domstifter, Foto: Matthias Rutkowski)

die Domkleriker das Lächeln negativ (als selbstgefällig) oder positiv (als unschuldig) erlebt oder hatten auch sie keine Kriterien zu entscheiden? Das Gesicht dieser Figur ist eine der wenigen Stellen, wo sich Motive des Stifterzyklus mit Attributen des Heiligen in der Bildwelt der Kathedralen berühren;⁴¹ das würde für die zweite Möglichkeit sprechen. Gleich der heiligen Landgräfin Elisabeth und der heiligen Kaiserin Kunigunde kinderlos (am Ende, so mag man sich in Naumburg gefragt haben, gar jungfräulich) verstorben wäre die Mark-

gräfin quasi als Selige und damit als Ausnahmepersönlichkeit präsentiert – Gestalt einer zu schreibenden Legende statt verkappte Romanfigur wie die anderen. Ekkehard und Uta auf der Nordseite schließlich sind beide als so reserviert in Szene gesetzt, dass alles in die Figuren hineingelesen werden kann. Nur als gänzlich frei von spiritueller Bedürftigkeit, wie die trivialste Uta-Rezeption es will, sind sie wohl nicht gemeint. Hier fragt es sich, welche Strategie die wirksamste ist, um Identifikation zu fördern. Wenn Auftraggeber und Bildhauer

41 Als Vergleiche eignen sich etwa die lächelnden Engel am mittleren und rechten Westportal der Kathedrale von Reims und bestimmte Madonnenfiguren wie die *Vierge dorée* in Amiens: Willibald Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270*, München 1970, Abb. 200, 211, 277.

42 Berthold von Regensburg, *Vollständige Ausgabe seiner Predigten*,

hg. von Franz Pfeiffer, Wien 1862, Bd. 1, S. 77. Grundlegend zur Vorstellung nach wie vor: Jacques LeGoff, *La naissance du purgatoire*, Paris 1981.

43 Joseph Andreas Jungmann, *Missarum Sollemnia: Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, Freiburg im Breisgau 1952, Bd. 2, S. 305.

etwa im Fall Dietmars spezifische und kohärente Angaben machten, dann bei Ekkehard und Uta allgemeine und mehrdeutige. Gerade diese zweite Variante aber hat im 20. Jahrhundert die Phantasie des Publikums beflügelt. Stellt man sich die zwölf Standbilder als einen Satz von Requisiten im Spiel der Gedächtnisliturgie vor, so liegt auf der Hand, dass gewisse Festlegungen notwendig und verteilte Rollen nützlich waren. Tatsächlich gibt es Figuren, die regelrecht Themen setzen – darunter Verbrechen (Abb. 1: Dietmar), Unbeherrschtheit (Abb. 4: Syzzo), Gebet (Abb. 6: Berchta), Reue (Abb. 7: Dietrich), Eitelkeit oder Unschuld (Abb. 8: Reglindis). Aber im Rahmen des Gesamtprogramms ebenso wichtig waren offenbar jene Figuren, die Freiräume für die Ausgestaltung der Inhalte durch die frommen Spieler boten – so die rätselhafte Gerburg und

das diskrete Ehepaar Ekkehard und Uta. Dabei können die Züge des Markgrafen sowohl als ausdrucksvoll und im Modus der Zurückhaltung beredt wie als verschlossen erlebt werden, so oder so gibt das Gesicht lange und immer wieder zu denken (Abb. 9). Bei der Adressierung des Publikums scheint auch der Zeitraum eine Rolle zu spielen, der vergeht oder entsteht, wenn man immer neu bestimmten im Raum stehenden, aber nicht ausformulierten Forderungen gerecht zu werden versucht. Am ehesten war es dieser Aspekt der Offenheit, der die Überleitung der Wahrnehmung in intensive ästhetische Perzeption und daraus wieder abgeleitet Utas Erfolg in der Moderne möglich gemacht hat.

Um auf die Eingangsfrage zurückzukommen: Welche soziale Konstruktion aus Erwartung, Gestaltung, Wahrnehmung und

Abb. 8 Naumburg, Dom, Westchor, Stifterfigur der Markgräfin Reglindis (Bildarchiv der Vereinigten Domstifter, Foto: Matthias Rutkowski)



Abb. 9 Naumburg, Dom, Westchor, Stifterfigur des Markgrafen Ekkehard II. (Bildarchiv der Vereinigten Domstifter, Foto: Sarah Weisowski)



Vorstellung, kurz welche Medialität sollte das Publikum an die vor Zeiten verstorbenen Personen heranführen, denen der Naumburger Domklerus die Grundlagen seiner Existenz schuldet? Die Beobachtungen und die herangezogenen Kontexte legen folgende Hypothese nahe:

Von zentraler Bedeutung ist das Dispositiv des Kults. Es war nicht ein Kult der Stifter, wie er Denkmäler ihrer Größe erfordert hätte, sondern ein Kult *für* die Stifter. Er sollte ihnen Hilfe bringen in der Zone der Sündenbuße, deutsch genannt *Vegefiure*.⁴² Zu diesem Zweck wurden Riten abgehalten, welche die Toten am Ort, wo man ihnen Dank schuldet, anwesend machten und sie als Subjekte einbezogen. Die reguläre Form eines Gegenwärtigwerdens von einzelnen Verstorbenen in der Totenliturgie ist die Nennung des Namens.⁴³ Auf diese schmale Basis sind die Statuen gestellt. Ihre Konzeption folgte nicht Forderungen nach Authentizität, Wahrheit und Abbildlichkeit im Sinn von „Bildnis“; weder empirisch noch ideell geben sie ein „Modell“ wieder. Vielmehr zielte die Konzeption auf zweierlei: zum einen auf fesselnde Erzählung, ein Aspekt, der bisher noch kaum kritisch behandelt wurde, zum anderen auf ein wie lebendiges Erscheinen. „Unmittelbarkeit“, „personale Anwesenheit“, „Realpräsenz“, so formulierte Sauerländer und erinnerte zugleich an die lange Geschichte der Versuche, diese vermeintlich unmitttelalterliche Eigenart der Figuren begrifflich zu bewältigen.⁴⁴ Beides fügte sich in die auf Vergegenwärtigung gerichtete Kommunikation der Riten und stärkte sie. Die Narration wurde vor dem Hintergrund von literarischen Gestalten erarbeitet, wie sie die west- und mitteleuropäischen Dichter seit dem 12. Jahrhundert erschufen: Ihre Figuren und deren Schicksale ließen die Leser „von Mitleid erschüttert und zu Tränen gerührt“ zurück, so Petrus von Blois im *Liber de confessione sacramentali*.⁴⁵ In Naumburg ging es nicht allein um Rührung und Erschütterung, sondern um ein bestimmtes Profil. Präsentiert werden bei aller Vielfalt idealtypische Menschen, die der Priester als sündig, ein ritterlicher

Dichter aber als Träger einer Elsternnatur beschrieb. Für das Zielpublikum war es diese zwiespältige Natur, welche die historischen Stifter ins Fegefeuer, nicht jedoch in die Hölle gewiesen hatte und Kult zu ihren Gunsten notwendig und sinnvoll machte. Die Mittel, elsternhaftes Wesen und inneren Kampf in lebensnahen Figuren zu verbildlichen, kamen aus der Formenwelt der französischen Kathedralen. Was dort auf künstlerischen Nebenschauplätzen an Präsenz sowie an gestischen und pathognomischen Merkmalen entwickelt worden war, bot den Betrachtern und Nutzern der Naumburger Statuen Ansatzpunkte für Identifikation und ein spontanes Verstehen. Zu den Merkmalen visueller Medien gehört daneben ein mehr als nur beiläufiger Spielraum bei der Lektüre. Verbunden mit dem identifikatorischen Aspekt garantiert er die intensivste Form von Aufmerksamkeit und Vergegenwärtigung.

Was den Naumburger Statuenzyklus zu etwas Besonderem macht – gerade auch in den Augen der Mittelalterkenner –, ist einerseits die narrativ gesteigerte Lebendigkeit. Sie greift über das Präsenzangebot selbst der anspruchsvollsten Grab- und Memorialfiguren bis weit ins 15. Jahrhundert noch hinaus. Andererseits ist es die wieder narrativ vorgetragene Fiktionalität; dabei handelt es sich um eine der üblichen Objektivierung historischer Gestalten konträre Strategie. Eine Kombination dieser Qualitäten für den Kult nutzbar zu machen, scheint nur hier versucht worden zu sein – an einem Ort, wo es vielleicht mehr als üblich Anlass gab, sich auf die Pflichten der Memoria zu besinnen, wo die Zielobjekte der Memoria aber besonders ferngerückt waren. Vor allem aber war Naumburg ein Ort, an dem – aus welchem Grund auch immer – Künstler zur Verfügung standen, die aus ihrer französischen Heimat entschieden mehr an künstlerischer Technik als an kulturellen Normen mitgebracht hatten und die dadurch prädestiniert waren, experimentierfreudige Partner ihrer Auftraggeber zu sein.

44 Willibald Sauerländer, Die Naumburger Stifterfiguren. Rückblick und Fragen (wie Anm. 6), S. 190.

45 ... quorum auditu concutiuntur ad compassionem audientium corda, et usque ad lacrymas compunguntur. Zit. nach: Joachim Bumke, Höfische Kultur: Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, München 1990, Bd. 2 S. 711.