

Die Bildwerke
des Raumburger Doms

Insel-Bücherei Nr. 505



Die Bildwerke
des Naumburger Doms

- 44 Bildtafeln -

Mit einem Geleitwort von

Wilhelm Pinder

Im Insel-Verlag zu Leipzig

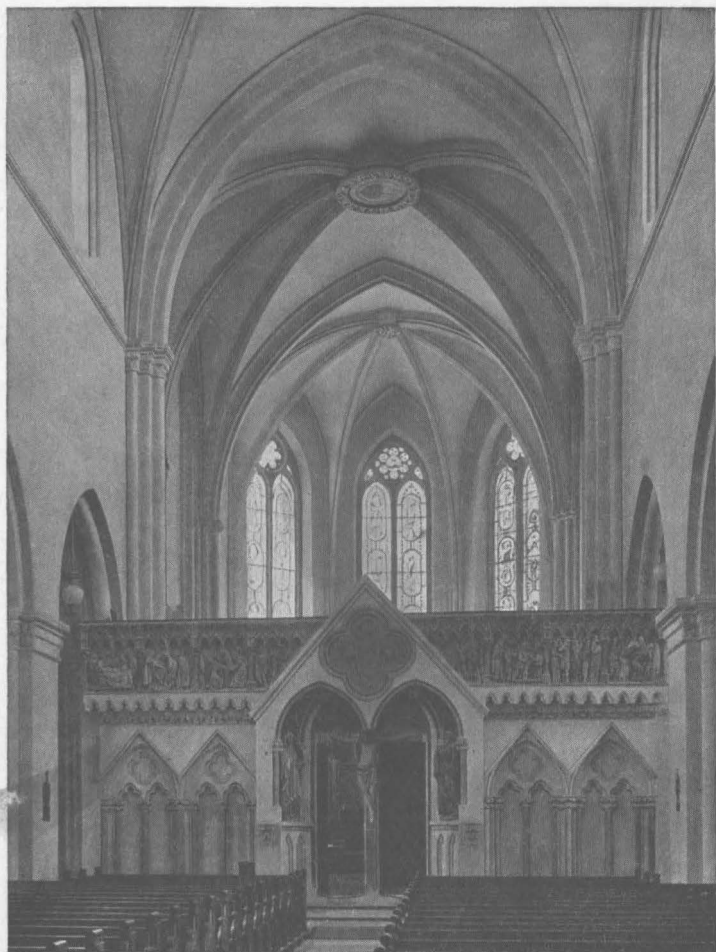


27512

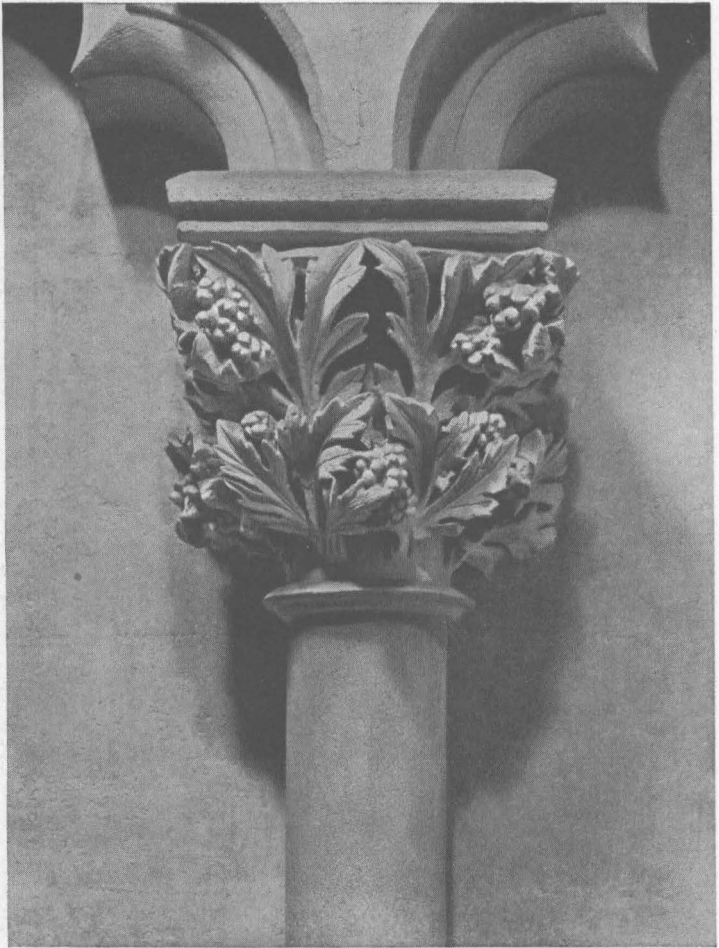
|
|
|

570

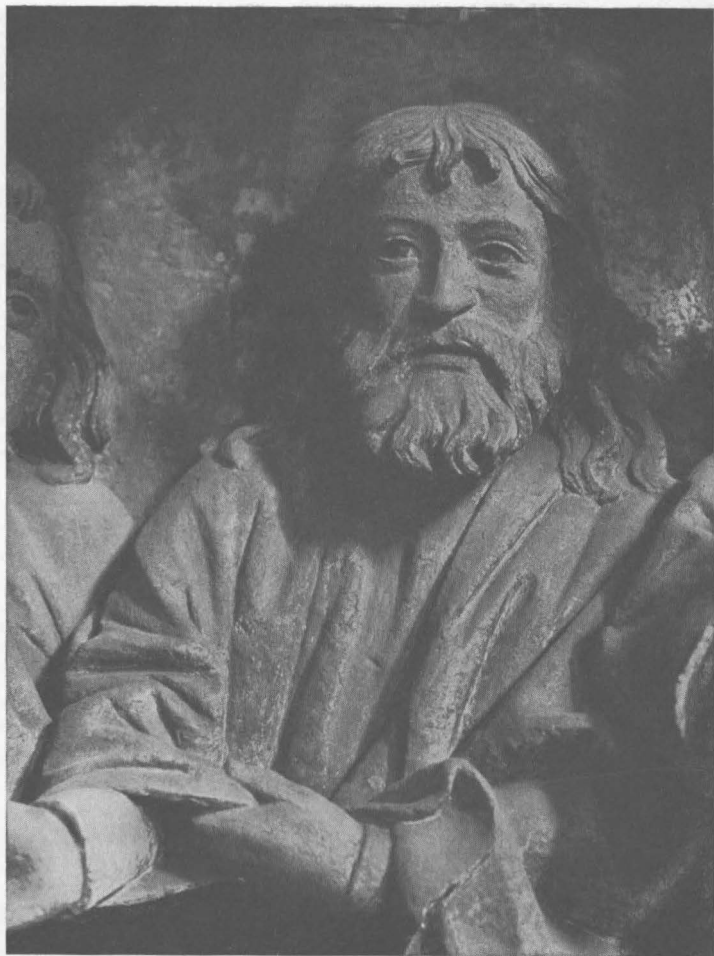
1758 W



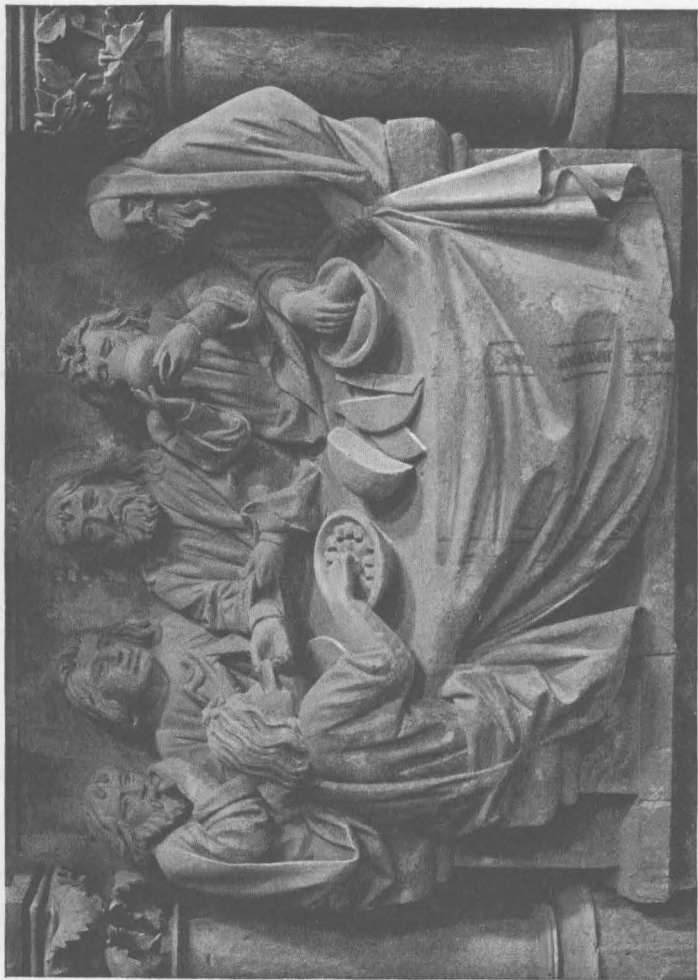
1. Der West-Altar



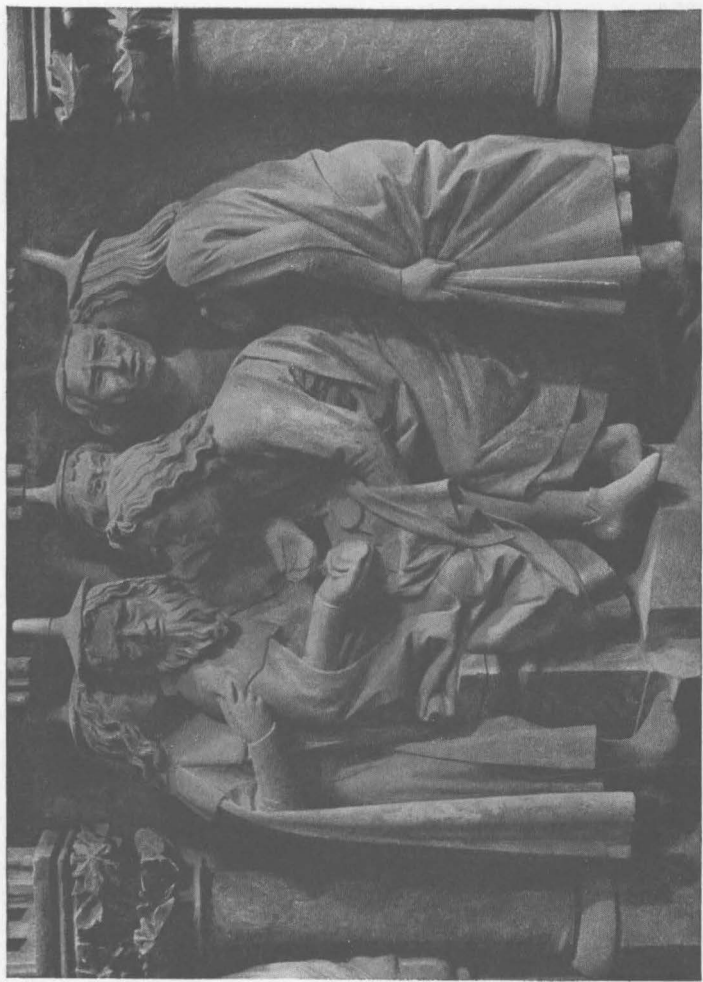
2. Distellaub (Lettner-Kapitell)



3. Christus



4. Das Abendmahl



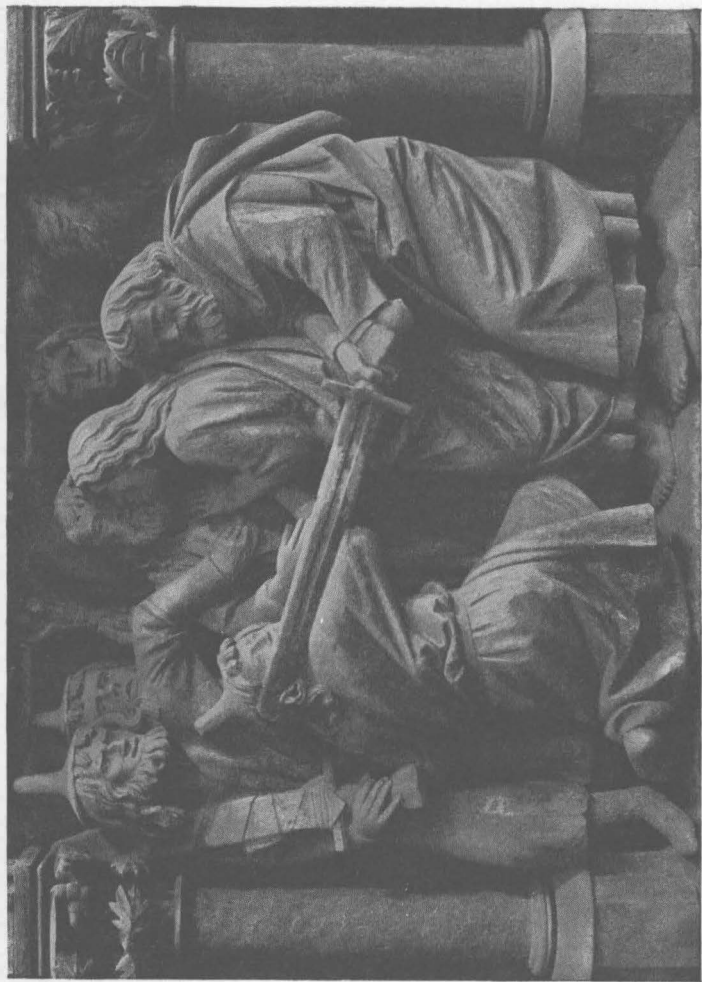
5. Die Silberlinge



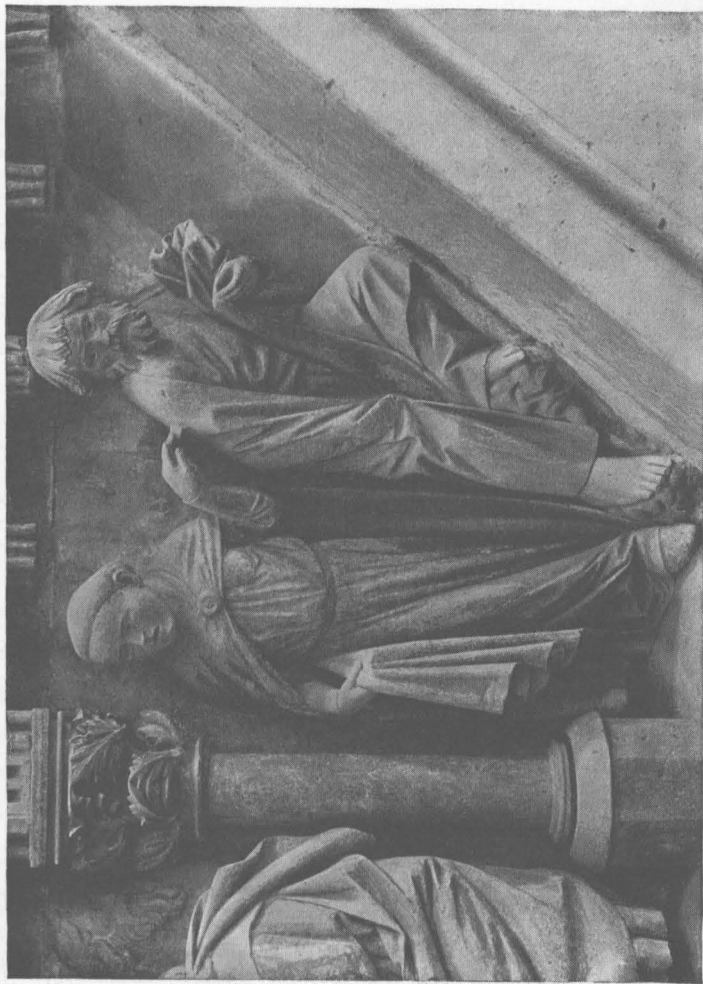
6. Јудаџ



7. Berater des Hohenpriesters



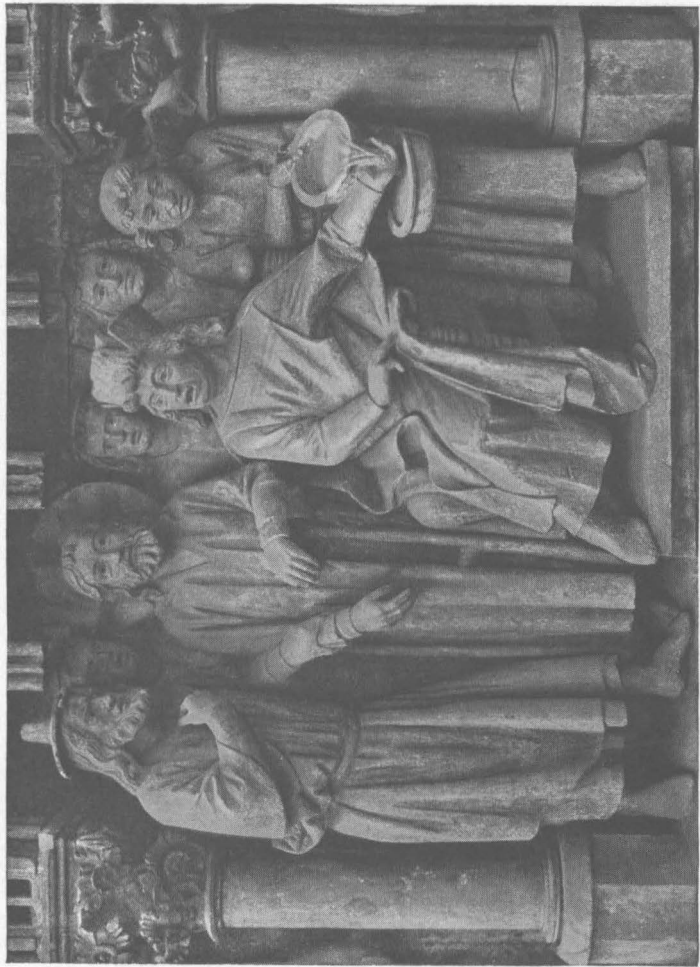
8. Die Gefangennahme



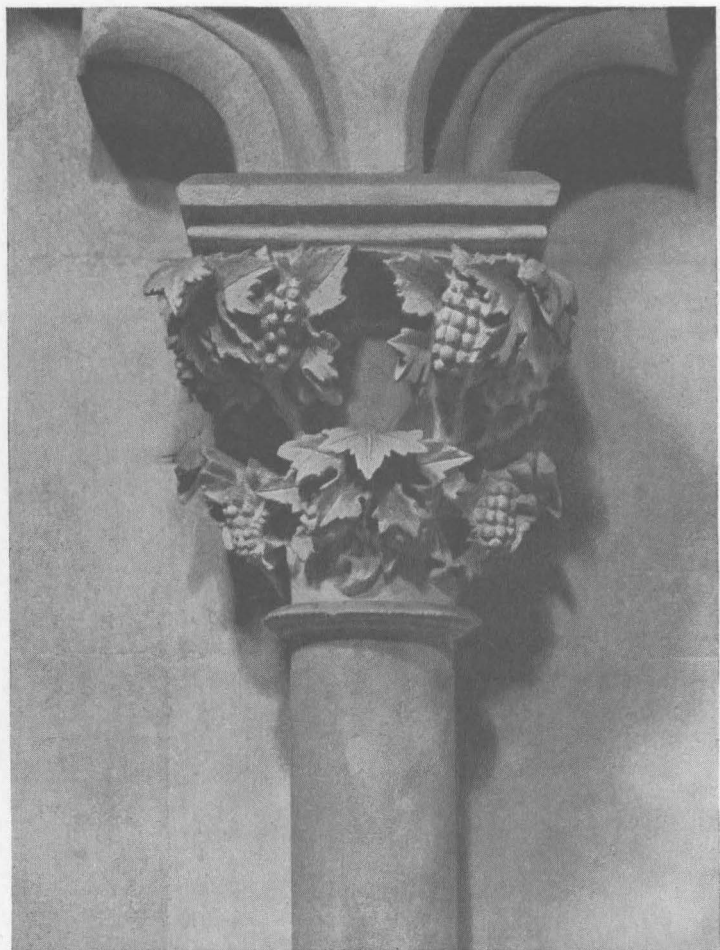
9. Die Verleugnung durch Petrus



10. Des Raiphas Wache



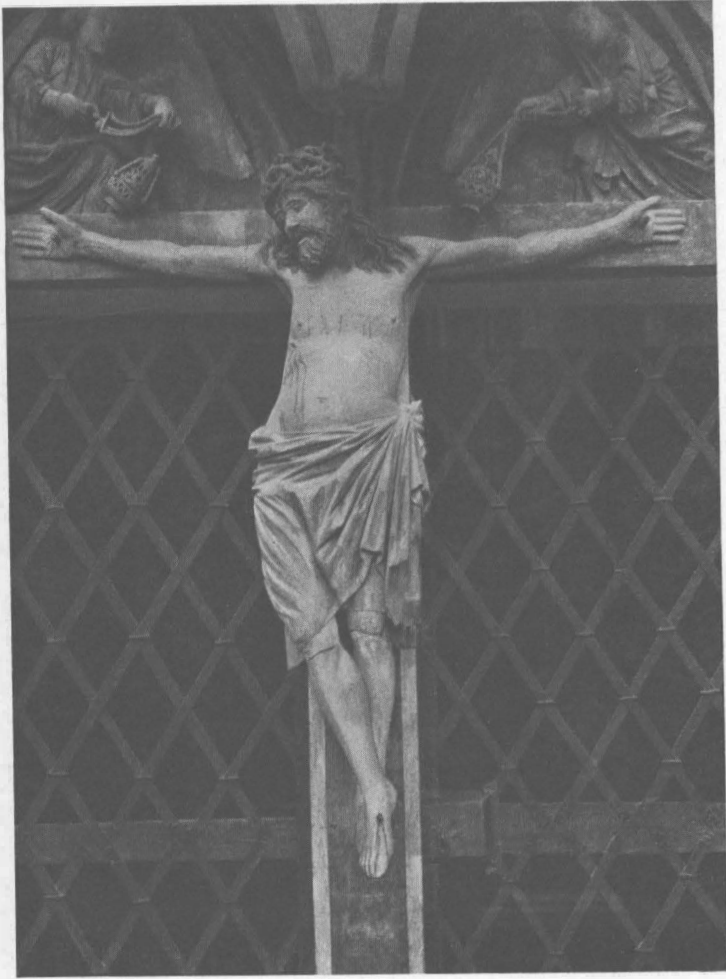
11. Christus vor Pilatus



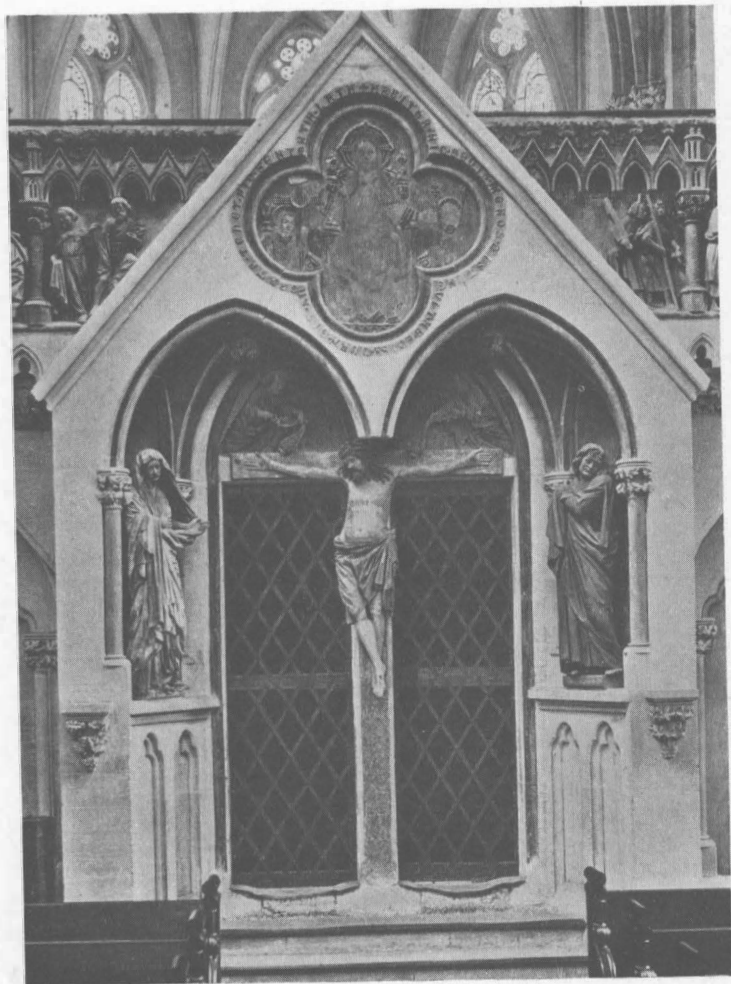
12. Weinlaub (Lettner-Kapitell)



13. Der Gekreuzigte



14. Christus am Kreuz



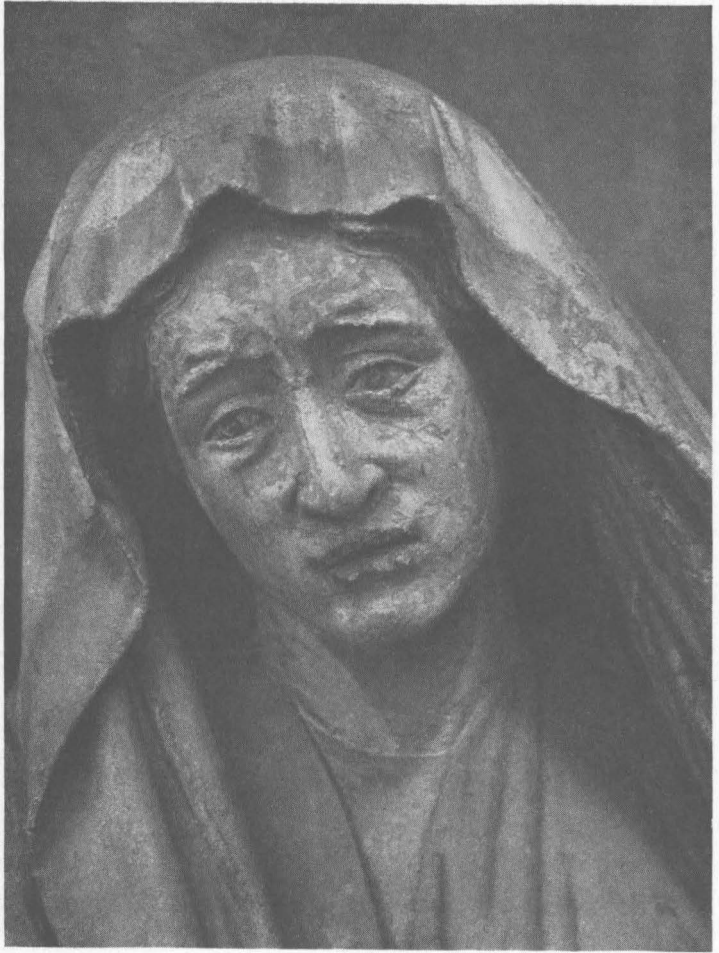
15. Die Lettner-Pforte



16. Maria



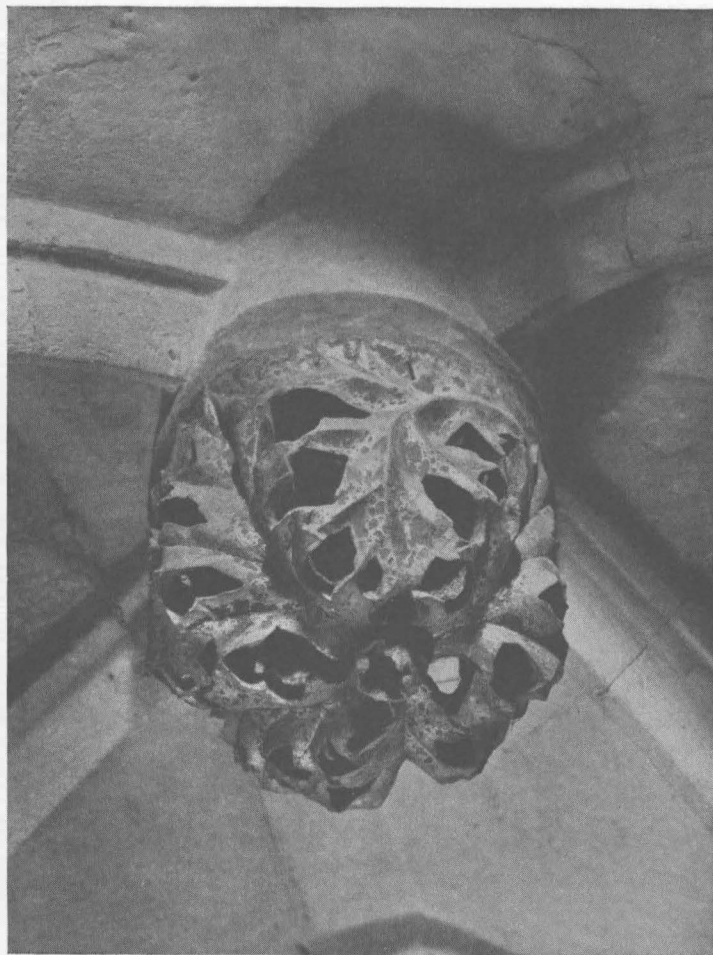
17. Johannes



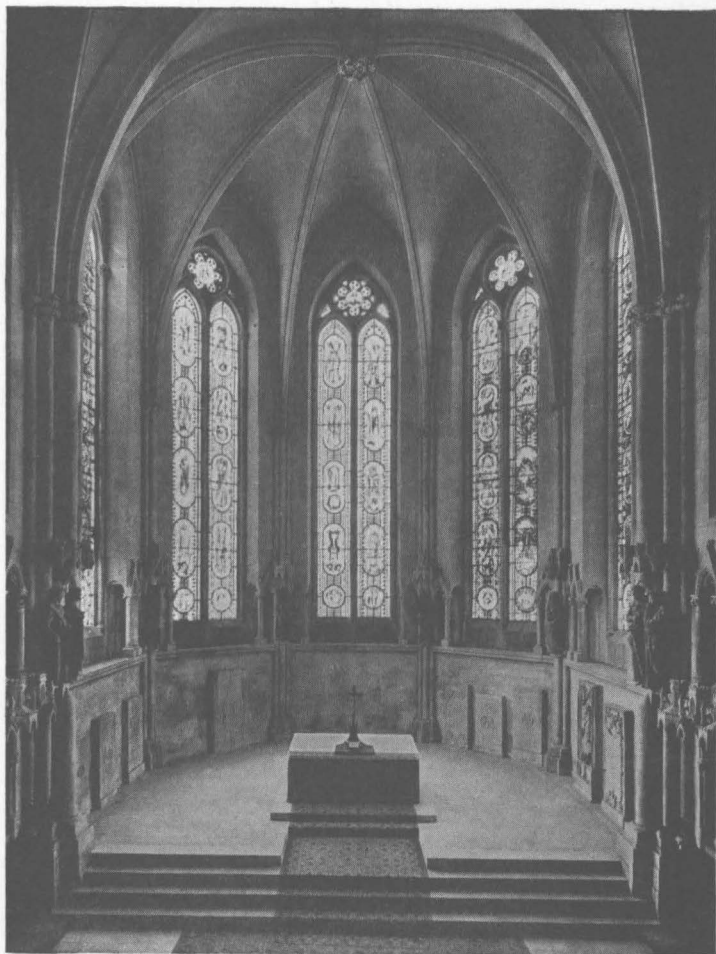
18. Maria



19. Johannes



20. Schlußstein (Lettner-Pforte)



21. Der Stifterchor



22. Gerburg



23. Hermann und Regelindis



24. Dietmar



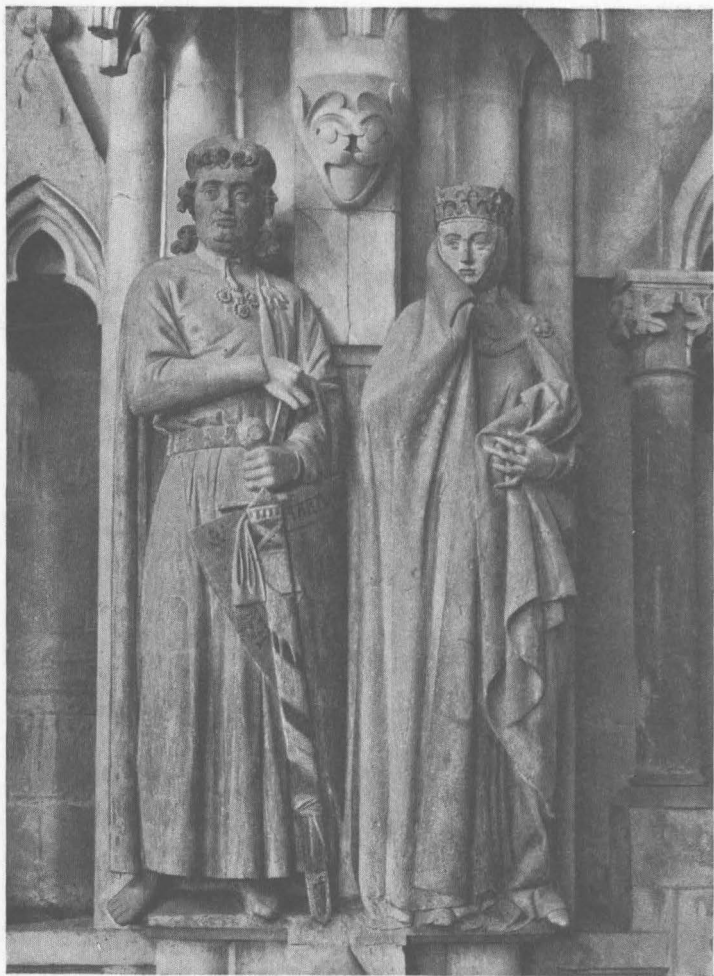
25. Сіззо



26. Wilhelm



27. Eimo



28. Ekkehard und Uta



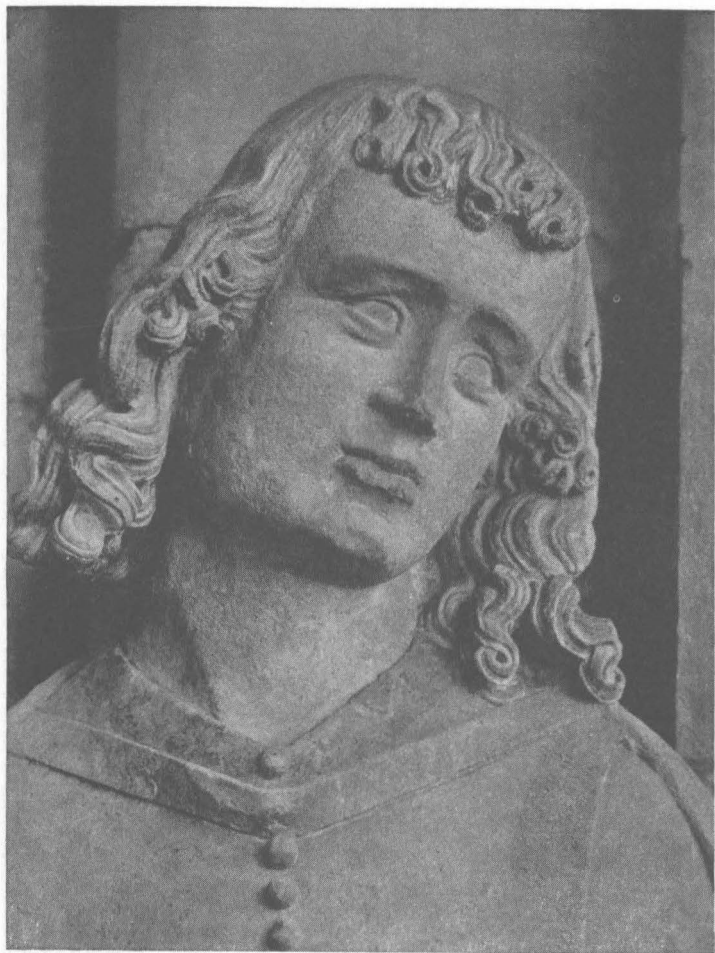
29. Adelsheid



30. Dietrich



31. Gerburg



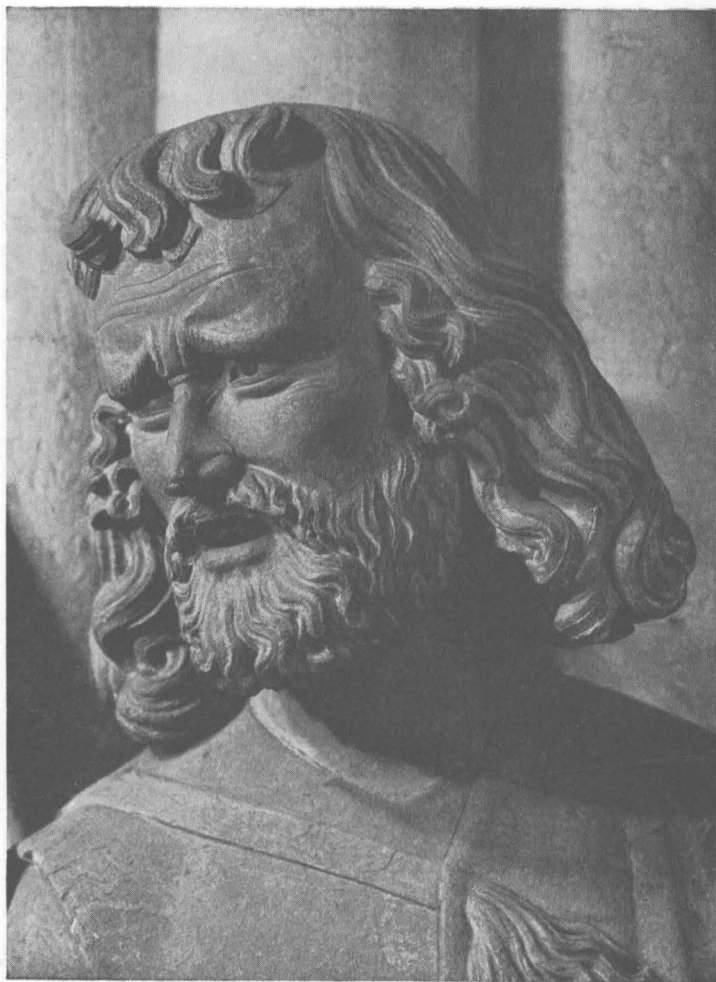
32. Hermann



33. Regelindis



34. Dietmar



35. Gizzo



36. Wilhelm



37. Tímo



38. Ellehard



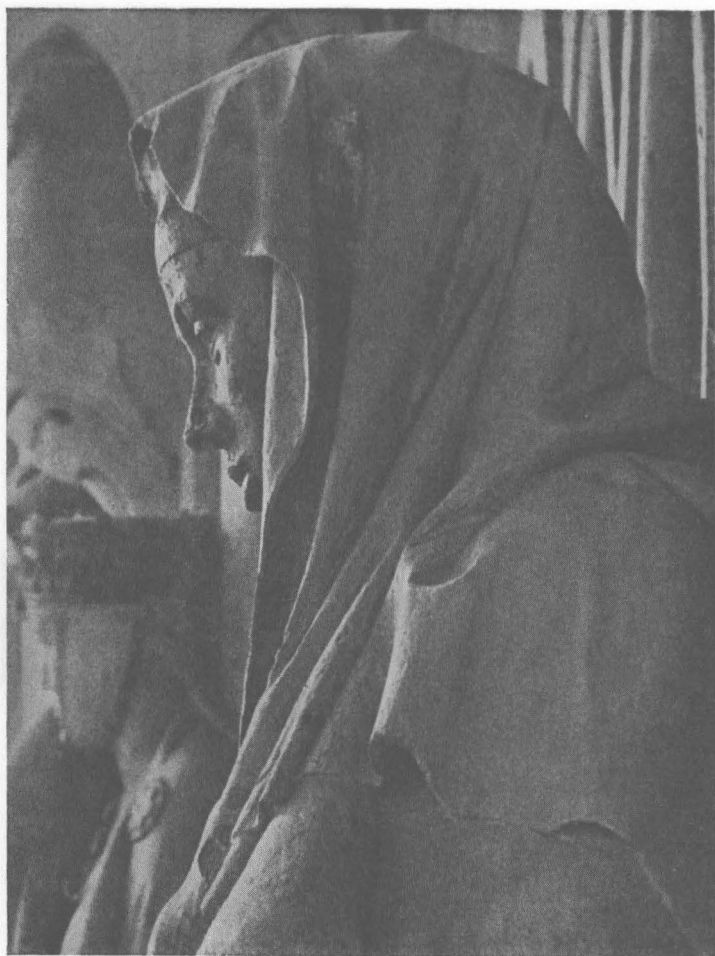
39. Ута



40. Ута



41. Adelheid



42. Шелheid



43. Dietrich



44. Hand der Uta

Nachwort

Dieser Band hebt aus dem Schaffen eines großen Meisters nur eines seiner Werke heraus. Es ist aber jenes, nach dem er immer seinen Namen führen wird. Wir kennen heute weit mehr von ihm als den Naumburger Westchor, aber hier fragen wir nur nach diesem. Der Meister steckt darin und wird sich nicht verleugnen, aber er tritt hinter den Stein in selbstgewählten Schatten. Er bleibt, wie alle mittelalterlichen Künstler, Mitarbeiter, selbst wo er führt, und er lebt noch in der Namenlosigkeit des reinen Dienstes.

Das Ganze des Westchores ist sein Werk. Es ist von einer erhaltenen Einheitlichkeit der Planung, die nicht häufig vorkommt. Viele haben es auf sich wirken lassen; zu noch viel mehr Menschen auch unseres Volkes aber dringt doch nur eine allgemeinere Kunde, ja, für gar nicht wenige wird eine einzige Gestalt, etwa die Uta, das Ganze vertreten sollen — und das kann sie nicht. Das wäre so, als ob man aus einem vielstimmigen Tonsatz den Bruchteil einer einzigen Stimme für das Ganze nehmen wollte. Hier soll die Führung dieses Bandes als Hilfe eintreten. Er kann die bauliche Schöpfung nur andeuten, aber er fordert auf, immer an sie zu denken!

Als 1249, ein Jahr vor dem Tode des letzten großen Stauferkaisers, Friedrichs II., der Bischof Dietrich von Wettin den Chor begann, hat er dafür einen Genius gewonnen, der — bahnbrechend in der Relieffkunst, Meister des Standbildes, dramatisch und monumental zugleich — auch ein großer Baumeister gewesen sein muß. Er steht unter den großen Deutschen wie Goethe oder Beethoven. Deutsch war schon seine Aufgabe wie ihre Lösung. Auch er kannte Frankreich, er hatte drüben mitgearbeitet. Der Bau verrät es nicht anders als die Plastik, die ihm unlöslich eingebunden ist. Das Deutsche liegt nicht nur in einer eigenartigen Abweichung vom Französischen, in einer besonderen ‚Gemüts tiefe‘ nur oder gar einer charaktervollen ‚Formlosigkeit‘, sondern in

einer ganz klar zu benennenden Form. Gewiß, der Westchor ist in spitzbogigen Kreuzrippen gewölbt, auf vieleckigem Grundriß, mit gotischen Maßwerkfenstern. Das sind Formen, die aus Frankreich stammen. Aber daß überhaupt ein Westchor da ist, daß der Dom also zwei Chöre besitzt, das bedeutet nicht eine andere Auslegung des Französischen, sondern dessen betonten Gegensatz. An der Westseite, wo die französischen Gotiker ausnahmslos die Eingangswand der Fassade errichten, treibt der staufische Deutsche gerne einen Raumkörper vor, der den Bau schließt, anstatt ihn zu öffnen: zweiseitige Ausstrahlung, nicht einseitige Richtung des Innenraumes. Meist kommt die staufische Kunst bei völliger Kenntnis der französisch-gotischen Möglichkeiten ohne äußere Ähnlichkeit mit diesen aus. Aber auch wo sie, wie hier, solche annimmt, beweist sie ihr Grundwesen, die Wahrung des zentral gedachten, von innen nach außen gedehnten Baublockes, die Erhaltung der Wand vor allem, schon durch die Ablehnung des Strebebogens. Für die plastische Gestalt aber braucht sie das Bauinnere als eigentlichen Lebensraum. Während Frankreich vorwiegend steinerne Figurenreihen an den Gewändesäulen der Portale, in freier Luft also, entwickelt, bleibt die deutsche Figur gerne Einzelwesen im Innenraume. Während sich die französischen Gestalten innerhalb der Reihe, als deren Teil nur sie leben, in sicher großartiger Gebundenheit nur vorsichtig gegen die Richtung des Persönlichen hin entwickeln, sind die deutschen von jeher Einzelpersonen und werden, umgekehrt, zur Gruppe zusammengezogen; am großartigsten in Raumburg.

Wir stehen im Schiffe (Bild 1), wissen den Ostchor im Rücken und blicken auf den westlichen. Der Lettner schließt diesen wie einen eigenen Tempel völlig ab: eine innere Fassade gleichsam mit einem eigenen Portale. Mit einem Dreieckgiebel überschneidet dieses den Fries. Christus ist der ‚Weg‘. Vom

Triumphkreuze, das sonst über dieser Stelle des Kirchenraumes holzgeschnitzt auf freiem Balken schwebt, ist er mit seinen Begleitfiguren herabgestiegen. Seine Passion füllt den Fries. Die Architektur trägt ihn in strahlendem und strengem Rhythmus; die Reliefs, durchweg aus je einem Block herausgemeißelt, werden durch untersetzte Säulen begrenzt und geschieden. Ein klassisches Gleichgewicht zwischen Lebensnähe und Stil lebt in den Säulenköpfen (Kapitellen) ebenso stark wie in den Gestalten. Wir lesen von links nach rechts. Der Christus des Abendmahles erscheint, allein gesehen, entschieden derber, weniger fein und scharf als die schnittigen Säulenköpfe (2, 3, 4). Erst inmitten der Bewegung der Jünger enthüllt sich der stummberedete Ausdruck des Unbedingten im Kopfe, in der Achsenklarheit des aufrechten Körpers und der waagerechten Arme. In den Umgebenden herrscht fast noch Müttag. Der Apostel rechts allein hebt sich wie ein Herold des Geschehens aus den anderen heraus. — Mehrschichtig denkt der große Relieffkünstler, aus nichts als Gestalten baut er seinen Kraustraum. Diesen füllt das Raunen der Juden um den Verräter mit den Silberlingen fast hörbar in doppelter Gestaltenschichtung (5, 6, 7). Die Form schließt sich von rechts und links her, Symmetrie und Bewegung, Architektur und Drama zugleich, hier wie im Abendmahle und überall. Das Böse blickt dumpf und unheimlich aus der Schattentiefe. — In der Gefangenahme (8) wächst die Schichtung ins Dreifache. Das Schwert des Petrus — dem hier in St. Peter und Paul überhaupt eine wesentliche Rolle zugebracht ist — legt ein Gitter vor den Szenenraum. Kein malerisches Licht kann helfen, wo nichts spricht als die geformten Körper, aber der Ausdruck der Mächtlichkeit erzeugt sich aus der drangvollen Enge der Gestalten. — So auch in Petri Verleugnung (9, 10), die auf zwei Gruppen verteilt ist, die Szene mit der Magd und die ‚Ronde‘

als Ausdruck der Gefahr. Hier klettern die Formen, dem Siebel angepaßt, hinab und hinauf. Das Hinauf links wird zur überzeugenden Flucht, das Hinab der Wache rechts wirkt wie verhallender Tritt in dunkler Gasse — aber es ist alles durch reinste Plastik in dichter Geballtheit gesagt, die bauliche Lage selbst wird zur Darstellung des Geschehens. — Die Pilatusszene (11), die erste jenseits des Siebels, die letzte der echt erhaltenen, dampft geradezu von plastischer Energie. Jeder Mitspieler ist einzeln angefaßt und jeder doch erst durch das Ganze verständlich. Der Mann mit dem Becken geht ganz in der Handreichung auf, der Kopf des Landpflegers plakt fast vor Erregung, Christus ist so unerreichbar geschlossen wie im Abendmahl, der heranzührende Jude voll knapp beherrschter Leidenschaft; im Hintergrunde eine Mauer von düsterer Erwartung, eine ‚Menge‘ aus wenigen. (Die zwei letzten Reliefs, kümmerlicher Ersatz aus Holz, geben nur entstellte Erinnerungen aus weit späterer Zeit.)

Der Eingang zum Chore führt unter den Armen Christi durch — Form und Sinn sind untrennbar eines (13, 14, 15). Engel mit Weihrauchfässern schwingen sich aus den Bogenzwickeln, Gottvater erscheint, flach gemalt, an der Stirnwand im Bierpaß zu Häupten des Gekreuzigten, Maria und Johannes großplastisch zu seinen Seiten. Außer dem Adam, der das Opferblut im Kelche auffängt, ist alles da, was zu einem Triumphkreuze gehört. Aber es ist auch der Laienaltar vertreten (er wäre hier am Platze gewesen, da der Hauptaltar in dieser Sonderkirche der Domgeistlichkeit den Blicken der Gemeinde entzogen bleibt). Am stärksten bleibt jedoch der Gedanke: Christus als Pforte. Dieser Kreuzifixus krönt eine lange Entwicklungsreihe von Schöpfungen sächsischer Plastik. In der Großartigkeit seiner leiblichen Entfaltung, dem schweren Ausdruck von Haupt, Haar und Dornenkrone nimmt er ebenso die höchsten Leistungen bis

zur Zeit des Veit Stoß voraus. — Maria (16, 18) spricht wie die Heldin eines griechischen Dramas, eine Gestalt von Bamberg verwandter Feinheit im Monumentalen. Die scharfen Stege ihrer Leidensfalten sind echteste Geschwister der Kapitellformen neben ihr — und dennoch reinsten Ausdruck. Wenige Jahrzehnte später werden die Folgeformen der Naumburger Maria als sitzende Gottesmutter mit dem toten Sohne im Schoße erscheinen: die deutsche Schöpfung des plastischen Vesperbildes. — Johannes (17, 19) wendet sich ab, in einen Schmerzensausdruck hinein, der ihn nicht nur innerhalb der Szene, sondern sogar noch innerhalb der Geschichte unserer deutschen Kunst vereinsamt, die doch in der Darstellung gerade des Leidens allen anderen voraus ist. Er reicht bis an die Grenze des Monumentalen, aber er achtet sie gerade eben noch.

Jenseits der Pforte stehen wir im innersten Heiligtume (21). Hier finden wir im quadratischen Vorderchore zwei Frauen und zwei Männer, einander schräg gegenüber; an der Gruppe der Hauptdienste zwei Paare; im Scheitel des Chores vier Männer in der Höhe des Fensteransatzes vor einem Laufgange; eine Versammlung ohne Vergleich in der engen Bindung an die Bauformen ebenso wie in der Macht des Ausdrucks und der Kühnheit des Gegenständlichen. Durchweg herrscht vom Ursprung her eine zurückhaltende Farbigkeit, die jedoch manche Veränderungen durchgemacht hat. Aus den Fenstern fließt warmes Licht hernieder. Die Gestalten sind aus den baulichen Gliedern nicht herauszulösen — Beides bedingt sich gegenseitig in einheitlichem Plane. Nicht alles ist hier stilgleich, aber hinter allem steht eine große Seele. Nicht alles konnte der Leitende selber ausführen. Manches konnte er nur angeben, es sind alle Grade seiner Wirksamkeit vorhanden. Jede Figur ist ein Charakter, jede bezeugt zugleich ein einmaliges Geschlecht, eine Welt, die

diesem Meister allein angehört. Jede wirkt wie ein Bildnis und gibt doch nicht das Abbild eines einzelnen. Das Wagnis schon des Gegenständlichen geht über alles Bekannte hinaus. Weder Bamberg noch Straßburg noch Magdeburg noch — und dies vor allem! — die gesamte Kathedralenplastik Frankreichs kennt eine solche Nähe zu geschichtlichen Personen, zum (wenigstens scheinbar) ganz einmaligen und gegenwärtigen Menschen. Die Dargestellten sind nicht Lebende aus des Meisters Zeit — sie sind damals vor zweihundert Jahren verstorben —, aber von jedem einzelnen hat sich der Künstler eine genaue Vorstellung gebildet, gestützt offenbar auf Berichte von ihrem Schicksal. Ihr Schicksal bildet er zum Charakter. Nur einem großen Dramatiker der Plastik war dies möglich. Es sind keine Heiligen, nicht einmal Könige, sondern Stifter, die den Dom gegenüber dem älteren St. Peter und Paul in Zeit vertreten, die mit ihm als ‚Gründer‘ oder Förderer wohl geschichtlich verbunden sind, mit dem Dome wohl, aber keineswegs mit dem Heiligen an sich. Ihr Wesen ist zum Teil das Gegenteil von heilig. Schon solche Darstellung gewagt zu haben, bleibt einmalige späte Tat eines Letzten im größten plastischen Zeitalter. Die Lebensnähe dieser Gestalten ist durch die Tracht gesteigert: es ist die stauffische. Loden und Leder, Schmuß und Waffen gehören der Zeit des Meisters. Man stelle sich vor, wie unmöglich es heute wäre, mit Gegenwartstracht monumental zu wirken! Auch in monumentaler Zeit war es noch immer eine gewaltige Kühnheit. Gewaltig ist alles hier. Der schwere Kalkstein der Gegend um Camburg, im Gegensatz zum feinkörnigen Main sandstein von Bamberg, kommt dem Willen zur schweren Form entgegen. Diese wieder drückt die steinerne Schwermut der großen Bildhauerseele aus. Wir gehen von links nach rechts den Chor entlang, dürfen freilich nie vergessen, daß zu jeder Gestalt das Gegenüber

gehört. Zum Dietrich rechts gehört die Gerburg (22) als erste Gestalt links. Über sein strömendem Gewande ein sehr ernster Kopf; die Hand ergänzt; im übrigen eine der edelsten Gestalten des Ganzen, älter gemeint als Uta und Regelindis, jünger als Adelheid. — Ihr Nachbar, Konrad, eine derbere Figur, ist in seinen echten Teilen zu schlecht erhalten, um hier wiedergegeben zu werden. — Mit Hermann und Regelindis (23) ist die bauliche Naht zwischen Vorderchor und Chorschluß erreicht. Das Paar ist nicht einheitlich. Der untersekte Mann, breit und von schwerem Ausdruck, erinnert an die Lettner-Figuren. Das Gewand der Frau ist von etwas späterem Stile: was bei Gerburg in feiner Fülle schwillt, ist hier flacher, auf schärfere Linien abgezogen, weniger plastisch. Nur der lächelnde Kopf verrät die Meisterhand. Seinen Sinn empfängt er vom Gegenüber her, von der Uta des anderen Paares. Der gleiche Adels erscheint dort durch echter plastische Gestaltung weit ergreifender, ist aber als gleichgewichtige Ergänzung gemeint, ganz im Sinne des Meisters, der in Gegensätzen denkt: das Widerspiel anmutigen Ernstes gegen anmutige Heiterkeit, Seelenzustände, die wir als Charaktere nehmen. — Bei Dietmar (24) ist der Charakter aus dem Schicksal gewonnen, dem des Verräters am Kaiser, der im Gottesgerichte fiel. Ein großer Entwurf, in kloziger Ausführung, gibt den Todgeweihten im Blicke über den Schildrand unbergeßlich wieder. ‚Occisus‘ (Getötet), das geschriebene Wort gehört an dieser Stelle, den Mund überquerend, ihn schon ‚beschweigend‘, unmittelbar zur Darstellung. — Sizzo (25) steht wieder dem Hermann, damit den schweren Figuren des Lettners, näher, ist aber derber als Gestalt. Im Kopfe glüht ein hitziger Ernst, ein wahrer Grimm. Im szenischen Verlaufe der Reliefs wäre er leichter verständlich. Hier prägt er gerade als vereinsamter Seelenzustand einen Charakter aus. — Ein neuer Klang im Wilhelm (26): ein felt-

sam sehnsüchtiges Blicken, eine fast weibliche Schmiegun-
der Gesamtgestalt, ein fast gotisches Schwingen. — Der letzte
der vier Männer im Chorhaupte, Timo (27), wäre von sei-
nem wirklichen Leben her monumentaler Darstellung eher
noch unwürdiger als selbst Dietmar gewesen: er rächte sich
für eine Ohrfeige ein Jahr später durch unritterlichen Mord
im Turnier. Die Shakespearehaft weite Seele des Meisters
nahm auch ihn auf, aber der Künstler gab mit der Ehrlich-
keit des echten Tragikers der Fähigkeit zur häßlichen Tat in
den böse aufgeblähten Wangen, dem stierhaft dumpfen Blicke
den offenbaren Ausdruck. — Nun ist wieder die Nacht zum
Vorderchore erreicht: das vollendetste Paar, Ekkehard und
Uta (28), erscheint gegenüber dem anderen, soviel weniger
ausgeglichenen. Die Tatbereitschaft des Mannes, die feine
Verhaltenheit der Frau, der Gegensatz in der Harmonie die-
ses Paares bei völliger Auswiegung der Betonungen ist
vollendet klassisch. — Adelheid (29), die Witwe mit den trübe
suchenden Augen, die im Buche blättert — eine nur in Deutsch-
land und selbst in diesem nur hier mögliche Kühnheit und
Feinheit zugleich! —, macht gleich dem Paare neben ihr die
Steinschwere des Meisters, seinen Gegensatz gegen die linien-
reiche Kunst von Bamberg, sein Gefühl für die Masse und
das Wenige besonders deutlich. Riesige Faltenrohre links,
unregelmäßige Steinmulden rechts: auch das Gewand ist
dramatisch wie alles in diesem einzigartigen Raume. — Bei
Dietrich von Brehna (30) endet unser Gang durch den Chor.
Wir sind dem Lettner wieder so nahe wie zu Beginn vor
Gerburg, der Gemahlin. Wie jene uns entgegenblickte, wen-
det sich dieser nun in den Raum zurück in einer Biegung, die
auch der Schild unterstützt. So breit er ist, so beinahe 'luther-
haft' stark der Kopf- auch in ihm ist erwartungsvolle Schwere
und ein sonderbarer Ausdruck von Hingabe, ist Dramatisches
und Lyrisches in jener einzigartigen Durchdringung versam-

melt, wie sie die ganze Gestaltenschar beherrscht, und auch in ihm lebt die seltsame Schwermut des Meisters. Die Reihe der Köpfe (31-43) ergibt in stärkstem Ausdruck jedesmal die gleiche Aussage wie die Gestalten; und die Hand der Uta (44), diese unvergleichlichste aller Hände, sagt die Vereinigung von Fülle und Zartheit, von Weichheit und Kraft nicht anders aus als die ganze Erscheinung der Frau, ja, als das ganze Paar und zuletzt die ganze Schar.

Es ist in diesem Raume keine Szene dargestellt, aber die fast überstark erlebten Charaktere füllen ihn mit schwelendem Leben. Wer es in sich aufgenommen hat, der hat dem abendlichen Untergange der ganzen Ritterzeit ins Auge geblickt. Sie geht zu Ende, das staufische Kaisertum ist versunken, der Adel wird entthront werden, der große plastische Stil nicht wiederkehren. Ein gealterter Meister, der noch die frühere Glanzzeit erlebt hat, rettet sie in der großartigsten Weise noch einmal, durchtränkt von wahrhaft Beethovenscher Seelengewalt, aber durchaus unter dem schwermütigen Ausdruck des Abschiedes. Wer den Dom verläßt, seine malerische Umgebung, das liebliche Saalethal, das benachbarte Freyburg gar in sich aufnimmt, wird, wenn er recht erlebt, den tragischen Ernst und die unheimliche Größe der Raumburger Plastik mit sich weiter tragen, er wird noch einmal also den Gegensatz in sich selber fühlen, der im Wesen des namenlosen Meisters eingebettet war, aber eben durch seine Größe aufgelöst wird in die Harmonie einer letzten Klassik.

Die Stifter

Sämtliche Stifter (Sizzo vielleicht ausgenommen) gehören den unter sich verwandten Geschlechtern der Billunger, Eckardiner und Wettiner an. Sie verteilen sich geschichtlich auf drei Geschlechterfolgen des 11. Jahrhunderts. In dem berühmten Briefe des Bischofs Dietrich von Wettin, der im Jahre 1249 aufforderte, den Bau des Westchors zu unterstützen, also noch vor der plastischen Ausführung in einem nur gedanklichen Entwurfe, sind elf Stifter genannt, von denen zehn dargestellt wurden. Gräfin Bertha fiel fort, für die ebenfalls genannte Gepa scheint Adelheid eingetreten zu sein. Neu hinzu kamen bei der Ausführung der Billunger Dietmar und der Wettiner Timo, die einzigen, bei denen die Auslegung eines bestimmten Schicksals genau erkennbar ist. Die monumentale Berufung auf die Stifter bedeutete eine Verwahrung gegen St. Peter und Paul in Zeit, das ehemalige Bistum, das noch im 13. Jahrhundert starken Anspruch auf Raumburg erhob.

Gerburg, mit hoher Wahrscheinlichkeit Gemahlin des früh im 12. Jahrhundert gestorbenen Wettiners Dietrich III. von Brehna. — Bild 22, 31.

Konrad von Landsberg, gestorben 1050. Hier nicht abgebildet.

Hermann, gestorben 1032, älterer Sohn des 1002 als Markgraf von Meißenermordetengroßen Slawenbekämpfers Ekkehard I., der die Neuenburg gegründet hat. Starb kinderlos gleich seinem Bruder Ekkehard II. Beide vermachten die Neuenburg den Heiligen Petrus und Paulus unter der Bedingung, daß das Bistum nach Raumburg verlegt werde. Dies geschah 1028. — Bild 23, 32.

Regelindis, Tochter des Herzogs Boleslav von Polen, 1003 mit Hermann vermählt. — Bild 23, 33.

Dietmar, Graf, Sohn eines Bilkungers Bernhard, durch seine Vaterschwester Swanhildis Vetter der letzten Ekkehardiner Hermann und Ekkehard II. Er fiel 1048, durch seinen eigenen Vasallen Arnold der Mordabsicht an Kaiser Heinrich III. beschuldigt, im Gottesgerichte, wurde aber im Dome bestattet. — Bild 24, 34.

Sizzo von Kefernburg, Bruder jenes ersten Naumburger Bischofs Hildeward, dessen Liegegrabmal im Ostchor ebenfalls von der Naumburger Werkstatt geschaffen wurde. Gehört wie sein bischöflicher Bruder der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts an. Als ‚Gründer‘ bezeugt. — Bild 25, 35.

Wilhelm von Camburg, Bruder Dietrichs von Brehna, Wettiner, Zeitgenosse Heinrichs IV., war noch 1089 am Leben. — Bild 26, 36.

Limo von Kystritz, Bruder Konrads von Landsberg, Wettiner, aber durch seine Mutter Enkel Ekkehards I., also Nefte der beiden Hauptstifter Hermann und Ekkehard II. Er soll bei einem Pferderennen gelegentlich einer Osterprozession eine Ohrfelge erhalten und im Jahre darauf unritterlich den Täter im Turnier erstochen haben. — Bild 27, 37.

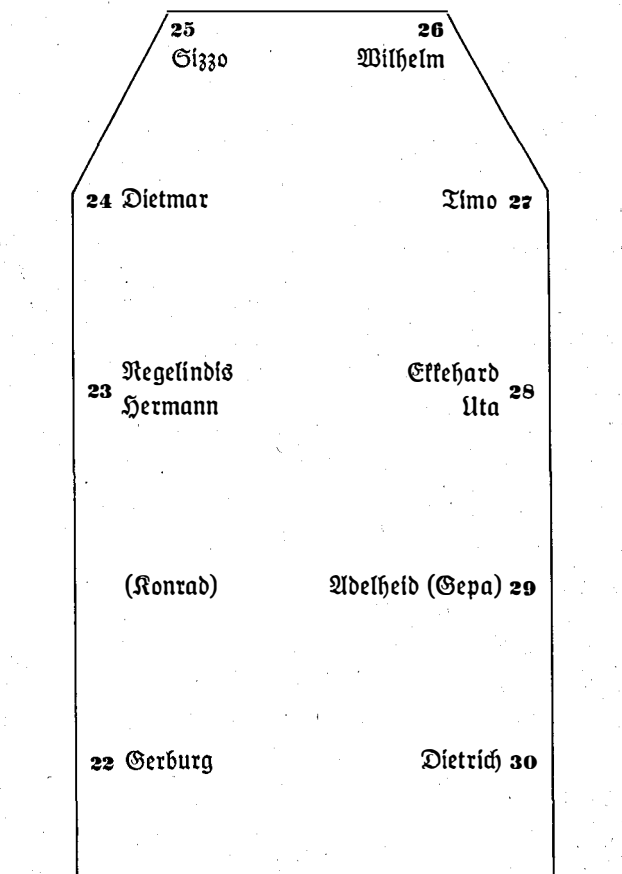
Ekkehard II., Markgraf von Meissen seit 1002, gestorben 1046. Er gilt als mittelbarer Mörder seines Schwagers Dietrich von Wettin (1034). Ekkehard verdankt gleich Hermann den besonderen Platz seinem entscheidenden Anteil an der Gründung des Naumburger Bistums. — Bild 28, 38.

Uta, Tochter Esikos V. von Ballenstedt, also Askanierin, Gemahlin Ekkehards II. — Bild 28, 39, 40, 44.

Adelheid, Äbtissin von Gernrode, als ‚Gründerin‘ bezeugt. Nach Bergner ‚Gepa‘, Gemahlin Wilhelms von Camburg. — Bild 29, 41, 42.

Dietrich III. von Brehna, Wettiner, Gemahl der Gerburg, starb in der Zeit Heinrichs V. — Bild 30, 43.

Der Stifterchor



Letzner

Verzeichnis der Tafeln

1. Der West-Lettner 2. Distellaub (Lettner-Kapitell)

Die Reliefs der Passion

3. Christus 8. Die Gefangennahme
4. Das Abendmahl 9. Die Verleugnung durch Petrus
5. Die Silberlinge 10. Des Kaiphas Wache
6. Judas [priesters] 11. Christus vor Pilatus
7. Berater des Hohen- 12. Weinlaub (Lettner-Kapitell)

Die Kreuzigungsgruppe

13. Der Gekreuzigte 17. Johannes
14. Christus am Kreuz 18. Maria
15. Die Lettner-Pforte 19. Johannes
16. Maria 20. Schlußstein (Lettner-Pforte)

Die Statuen der Stifter

21. Der Stifterchor 26. Wilhelm
22. Gerburg 27. Timo
23. Hermann und Regelindis 28. Ekkehard und Uta
24. Dietmar 29. Adelsheid
25. Sizzo 30. Dietrich

Die Häupter der Stifterstatuen

31. Gerburg 38. Ekkehard
32. Hermann 39. Uta
33. Regelindis 40. Uta
34. Dietmar 41. Adelsheid
35. Sizzo 42. Adelsheid
36. Wilhelm 43. Dietrich
37. Timo 44. Hand der Uta



Die Staatliche Bildstelle in Berlin stellte die Aufnahmen 1, 15, 18, 19, 21, 40 und 44 – Professor Walter Hege 31 und 42 – Professor Dr. Johannes Jahn 2, 12 und 20 – das Kunstgeschichtliche Seminar in Marburg 14 und 32 zur Verfügung; für die übrigen Tafeln wurden neue, im Auftrag des Insel-Verlags geschaffene Aufnahmen verwendet. Den Druck der Bilder besorgte Fr. Richter, Leipzig.

 WSP

Biblioteka Główna
Wyższej Szkoły
Pedagogicznej
w Zielonej Górze

27512/I

Biblioteka Główna WSP w Zielonej Górze
nr inw.: ks 1 - 27512



I 27512/I