

## Neufund

# Ein Selbstbildnis des Naumburger Meisters? Der Atlant aus dem Ostchor des Mainzer Domes neu gesehen

Diana Ecker, M.A.  
Kirchliche Denkmalpflege Bistum Mainz  
[diana.ecker@bistum-mainz.de](mailto:diana.ecker@bistum-mainz.de)

# Ein Selbstbildnis des Naumburger Meisters? Der Atlant aus dem Ostchor des Mainzer Domes neu gesehen

Diana Ecker



**| Abb. 1 |** Naumburger Meister und Werkstatt, Atlant mit Kämpferstein, nach 1239. Roter Mainsandstein, 136 × 66 cm (Atlant), 46 × 139 cm (Kämpfer). Mainz, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Inv. Nr. PS00170. © Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Mainz. Foto: Marcel Schawe

Zu den skulpturalen Überresten der zerstörten frühgotischen Chorschrankenanlagen des Mainzer Domes, die dem Naumburger Meister oder dessen Werkstatt zugeschrieben werden können, gehört auch die annähernd lebensgroße männliche Figur in der stützen-

den Haltung eines Atlanten. **| Abb. 1 |** Auf einer zwei Meter hohen Säule platziert, war diese Tragefigur einst vor dem östlichen Gegenchor des Domes, unter der südlichen Wandvorlage des Triumphbogens eingestellt und besaß als Pendant auf der Nordseite eine schlanke Säule mit virtuos gemeißeltem Laubkapitell. Auf beiden Stützegebilden lasteten breite Sattelkämpfer, die zur umgebenden Architektur des romanischen Ostchors vermittelten.

Die Atlantenfigur gibt einen stehenden, in Werkmannstracht mit Bundhaube und üppigem Wollmantel gekleideten Mann wieder, der sich in gebeugter Haltung und mit eingestemmtem rechten Arm gegen die Last des auf ihm ruhenden gewaltigen Kämpfersteins drückt, während er sich mit seiner Linken auf einen länglichen, gebogenen und zugleich in sich gedrehten vierkantigen Gegenstand stützt; zu seinen Füßen, die in gebundenen ‚Lederstiefeln‘ stecken, sind mehrere Erdhäufchen angedeutet. Die aus rotem Mainsandstein gefertigte Skulptur ist steinsichtig, und keinerlei Farbreste deuten darauf hin, dass sie jemals gefasst war. Von umso größerer Bedeutung erscheinen daher die mit verschiedenen Werkzeugen differenziert texturierten Oberflächen, die vorrangig dazu dienen, unterschiedliche Materialien zu suggerieren: Das weich gegerbte ‚Leder‘ der Stiefel, das feine ‚Leinen‘ des Untergewands mit seinen plissierten Ärmelbündchen, die grobe ‚Wolle‘ des gegürteten Leibbrocks und der Bundhaube sowie des voluminös fallenden Rechteckmantels wurden durch Schleifen und Glätten, bzw. mittels schraffurartig gesetzter Werkzeughiebe realitätsgetreu dargestellt. **| Abb. 2 |**

Hinsichtlich der Frage nach der Deutung des Mainzer Atlanten lässt sich in der Forschungsliteratur oft eine Beschränkung auf dessen bloße Benennung als Dar-

stellung eines Steinmetzen oder Baumeisters feststellen, ohne die Funktion einer solchen Darstellung im Kirchenraum näher zu beleuchten. Andere Ansätze gestehen der mutmaßlichen Baumeisterfigur lediglich einen sinnbildlichen, typenhaften oder eine Gruppe repräsentierenden Charakter zu. Schöpft man indes das Repertoire an kunsthistorischen Methoden aus, so verdichten sich, wie zu zeigen sein wird, die Hinweise auf ein individuelles Künstlerelbstbildnis.

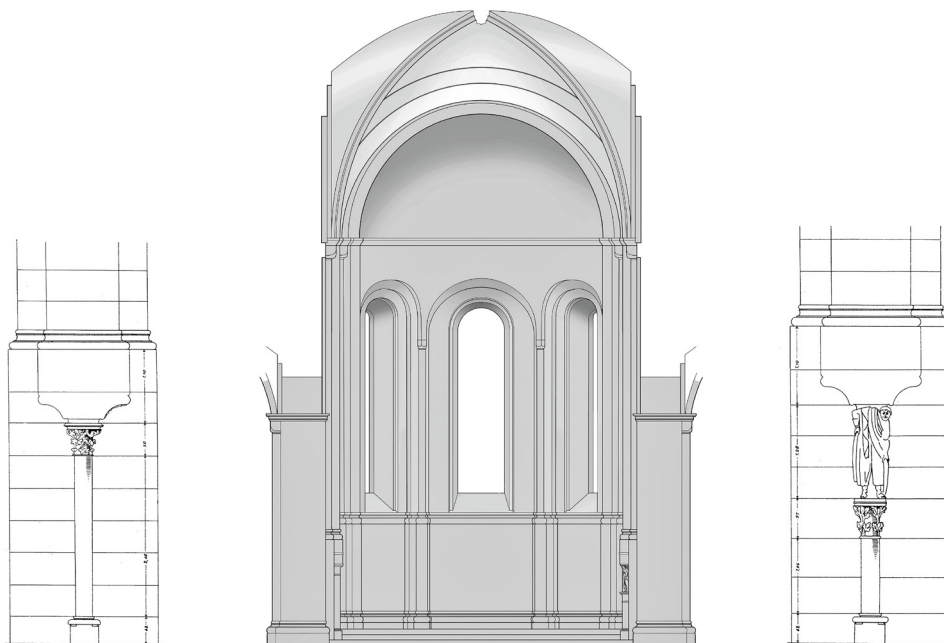
## Der bauliche Kontext

1874 wurden der Atlant und die Säule während der Renovierung des Ostchors *in situ* hinter einem abgebrochenen Stützpfiler aufgefunden; zugleich gelangte man zu der damals neuen Erkenntnis, dass die Skulpturen Teile einer umfangreichen Umgestaltungskampagne des 13. Jahrhunderts waren, bei der man den romanischen Hochchor mit darunterliegender Krypta durch Abbruch derselben bis fast auf Langhausniveau abgesenkt hatte. Die beiden frühgotischen Stützgebilde füllten die dabei am Triumphbogen entstandenen Lücken aus und fungierten (wenn auch nur dem Anschein nach) als Träger des Ostchors.



| Abb. 2 | Detail aus | Abb. 1 | Stiefel

| Abb. 3 | Weitere Funde, wie etwa zwei profilierte Architekturfragmente, deuteten darauf hin, dass die beiden Stützen aber lediglich die Endpunkte einer veritablen Chorabschränkung darstellten (Friedrich Schneider, *Die Gräberfunde im Ostchore des Domes zu Mainz*, Mainz 1874). Jüngsten Überlegungen zufolge dürfte es sich um einen mehrjochigen Hallenlett-



| Abb. 3 | Zeichnung der 1874 entdeckten, unter dem Triumphbogen des Ostchores eingemauerten Säulenstütze mit Zaurübenkapitell und der Atlantenfigur (nach Werner Noack 1914) sowie rekonstruierende Ansicht des Ostchors vom Mittelschiff aus gesehen. Von Bonifatius zum Naumburger Meister, Regensburg 2020, S. 394f., Abb. 279

ner gehandelt haben, in den auch der Heilig-Kreuzaltar des Domes integriert war (Diana Ecker, *Der Naumburger Meister in Mainz und die Folgen. Vom Westlettner des Domes bis zum Heilig Grab in Konstanz*, Diss. Univ. Heidelberg 2022, Druck in Vorb.). Friedrich Schneider, der Entdecker der Ostchorskulpturen, hob seinerzeit die künstlerische Qualität der Atlantenfigur hervor und äußerte die Vermutung, es könnte sich dabei um das Bildnis des leitenden Baumeisters handeln, der sich an einer statisch relevanten Stelle selbst ins Bild gesetzt habe. Zum Vergleich zog er verwandte Bau- und Werkmeisterdarstellungen heran, wie etwa den sog. Bonensack im Magdeburger Dom, den Baumeistermönch „Diemar“ in der Regensburger Dominikanerkirche oder das Bildnis Anton Pilgrams im Wiener Stephansdom (*Mainzer Journal*, Nr. 58, 11.3.1874).

Seit 1925 werden die skulptierten Wandstützen im Dom- und Diözesanmuseum museal präsentiert. Aufgrund der niedrigen Raumhöhe können sie dort allerdings nicht in ihrem originären Aufbau, sondern lediglich in Einzelteilen ausgestellt werden. Trotz graphischer Visualisierungen fällt es schwer, sich die Wirkung vorzustellen, die der Atlant und die Säule einst an der Schwelle zum Ostchor entfalteten; erschwerend kommt hinzu, dass dieser im 19. Jahrhundert in re-romanisierender Absicht wieder zu einem Hochchor mit Krypta umgebaut wurde und man dabei auch die letzten Spuren des gotischen Umbaus beseitigte. Schneiders unmittelbare Interpretation des Atlanten als individuelles Baumeisterbildnis dürfte wohl nicht zuletzt auch aus der Wahrnehmung der Figur in ihrem weitgehend ursprünglichen architektonischen Kontext resultieren.

### Die frühe Sfortuna critica

Diese Deutung sollte sich nicht durchsetzen. Für den musealen Objekttyp werden bis heute neutrale Bezeichnungen wie „männliche Gestalt in der Art antiker Atlanten als Kämpferträger“ (Wilhelm Jung, *Mainz. Führer durch das Bischöfliche Dom- und Diözesanmuseum*, Mainz 1971) oder „Atlant mit Kämpferstein“ bevorzugt (Diana Ecker, Kat. Nr. 12.6, in: *Von*

*Bonifatius zum Naumburger Meister*, hg. v. Winfried Wilhelmy, Regensburg 2020, 391–398). Dabei hatte man noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts in diesem Atlanten die Darstellung einer „individuellen Persönlichkeit“, respektive „den Künstler selbst“ gesehen (Ernst Vetterlein, *Das Auftreten der Gotik am Dom zu Mainz*, Straßburg 1902, 17f.). Wilhelm Vöge sprach 1905 von einer „dienenden Architektenfigur“ und stellte diese den künstlerisch hervorragenden Fragmenten des Weltgerichts (vom Westlettner) gleich (Die deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts. Vortrag in der kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin, in: *Sitzungsbericht* 5, 1905, 29–32).

Doch seitdem Vöge auch erstmals einen stilistischen Zusammenhang zwischen den Mainzer Skulpturen und jenen im Westchor des Domes zu Naumburg erkannt hatte, lässt sich ein Wandel in der Beurteilung der Mainzer Tragefigur feststellen: Die kunstwissenschaftliche Forschung, die nun intensiv die Spuren des Naumburger Meisters und dessen Künstlerpersönlichkeit zu ergründen suchte, vertrat für das Mainzer Werk fast ausnahmslos eine „Zwei-Meister-These“: Nur die Westlettnerreliefs, d. h. die *Deesis* und der *Zug der Seligen und der Verdammten*, galten als ‚Schöpfungen‘ des Naumburger Meisters, während man die Skulpturen des Ostlettners einem anderen, ebenfalls in Reims geschulten Bildhauer zuschrieb (zu den Forschungspositionen vgl. Gerhard Straehle, *Der Naumburger Meister in der deutschen Kunstgeschichte. Einhundert Jahre deutsche Kunstgeschichtsschreibung 1886–1989*. Online-Ressource UB Heidelberg 2009, 289f. ↗).

Das Interesse an der Baumeisterfigur, aber auch die Wahrnehmung ihrer bildhauerischen Qualität scheint im gleichen Maße abgenommen zu haben, in dem sich die anfangs vage Vorstellung von einem „Naumburger Meister“ nach und nach zu dem wirkmächtigen Bild des „schöpferischsten Genius unter den abendländischen Bildhauern“ (Hermann Beenken, *Der Meister von Naumburg*, Berlin 1939, 5) verdichtete. Diese Tendenz wurde insbesondere durch Otto Schmitts vergleichende Analyse des Ostchor-Atlanten mit dem *Kopf mit der Binde* befördert; letzterer war von ihm



| Abb. 4 | Naumburger Meister und Werkstatt, sog. Kopf mit der Binde, um 1239. Hellgrauer Nahe-Sandstein, 25 × 23 cm. Mainz, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Inv. Nr. PS00096. © Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Mainz. Foto: Marcel Schawe



| Abb. 5 | Detail aus | Abb. 1 | Kopf

erstmalig (und zurecht) dem Westlettner zugewiesen und überdies als eigenhändiges und bedeutendstes Werk des Naumburger Meisters aus dessen Mainzer Zeit erhoben worden. | Abb. 4 | (Der Kopf mit der Binde, in: *Oberrheinische Kunst* 5, 1932, 3–16) Schmitts Argumentation gründete auf der Beschaffenheit des Knochenbaus: Dem Jünglingskopf, dem ein „Knochengerüst von wunderbarer Bestimmtheit“ eignete, stellte er den Schädel des Atlanten gegenüber, dem er mangelnde „architektonische Stabilität“ bescheinigte und dessen „fleischige Brauenbögen“ nicht dazu berufen seien, „eine bedeutende Stirn zu tragen“. | Abb. 5 | Das Fatale an Schmitts Vergleich war dabei nicht die divergierende qualitative Bewertung der Skulpturen, sondern die Gleichsetzung der physischen mit den psychischen Eigenschaften

und deren Übertragung auf die jeweiligen Bildhauer. Damit war sowohl die Zuschreibung der Ostlettner-Skulpturen an den Naumburger Meister als auch die Deutung des Atlanten als mutmaßliches Selbstbildnis des in Mainz tätigen Baumeisters ausgeschlossen, denn das eine war nun mit dem anderen verknüpft: Wäre der Atlant ein Werk des ‚Naumburgers‘ und stellte er einen Baumeister/Bildhauer dar, dann führte diese Gleichung zu dem offenbar unhaltbaren Ergebnis, dass es sich dabei um ein Selbstbildnis des Naumburger Meisters handeln musste. Der Logik von Schmitts Argumentation zufolge war es jedoch undenkbar, dass ein derart hässlicher Mann in der Lage war, Werke von größter Schönheit hervorzubringen. Als symptomatisch für diese Auffassung erscheint Wilhelm Pinders 1944 im Rahmen eines Vortrags

## Neufund

geäußerte Vermutung, es handle sich bei der Figur des *Auferstehenden* vom Mainzer Westlettner, die sich durch eine „breite Stirn“ und „schwere Backenknochen“ auszeichne, um ein Kryptoporträt des Naumburger Meisters, während die werkmännisch gekleidete Atlantenfigur bei seinen Überlegungen offenkundig keine Berücksichtigung fand (Wolfram Hodermann, in: *Deutsche Zeitung in den Niederlanden*, Jg. 5, Nr. 58, 4.8.1944). Für die mit völkischer Ideologie aufgeladene Kunstgeschichte der NS-Zeit sah der Atlant nicht deutsch, nicht edel und nicht genial genug aus, um ein Bild des großen ‚Naumburgers‘ vorzustellen.

### Ein unvoreingenommener Blick

Auch in der Literatur der Folgezeit fand die Mainzer Atlantenfigur kaum Beachtung und nicht einmal Eingang in Kurt Gerstenbergs 1966 erschienenes Compendium *Deutsche Baumeisterbildnisse des Mittelalters*, obgleich die Skulptur durchaus immer wieder als „Werkmann in der Zeittracht“, „tragender Baumeister“ oder „Werkmeister“ bezeichnet worden war (vgl. Georg Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* IV, Berlin 1911, 237; Peter Metz, *Der Dom zu Mainz*, Köln/Augsburg/Wien 1927, 52; Otto Schmitt, *Das Mainzer Dommuseum und die deutsche Bildhauerkunst des 13. Jahrhunderts*, in: *Aus Dom und Diözese Mainz. Festgabe Prof. Georg Lenhart*, Mainz 1939, 77). Erst 1971 widmete Richard Hamann-Mac Lean dem Mainzer Atlanten eine eigene Studie und reihte dabei die Figur wie selbstverständlich in das Werk des Naumburger Meisters ein – ganz so, als ob es die ablehnende Haltung der älteren Forschung hinsichtlich dieser Zuschreibung nie gegeben hätte (vgl. Straehle 2009, v. a. 875 u. 878). Auch er stellte Vergleiche zwischen dem Atlanten und dem *Kopf mit der Binde* an. Doch anders als Otto Schmitt zog Hamann-Mac Lean die Schönheit des Jünglingskopfs und die Hässlichkeit des Atlanten nicht zur Begründung eines qualitativen Abstands zwischen den beiden Bildwerken heran, sondern erkannte sie als Ausdruck unterschiedlicher Darstellungsmodi (Der Atlant aus dem Ostchor des Mainzer Domes und Reims. Studien zum



| Abb. 6 | Seitenansicht von | Abb. 1 |

Problem des Naumburger Meisters III, in: *Jahrbuch der Vereinigung Freunde der Universität Mainz* 20, 1971, 22–43).

Die geänderte Sichtweise fand in den jüngeren Forschungsbeiträgen insofern ihren Niederschlag, als die bildhauerische Qualität des Atlanten wieder stärker gewürdigt und dieser nun in der Regel zum Kreis jener Bildwerke gezählt wurde, die die Naumburger Werkstatt in Mainz hinterlassen hatte. Hinsichtlich der Deutung als mutmaßliches Selbstbildnis des leitenden Baumeisters/Bildhauers lässt sich jedoch weiterhin äußerste Zurückhaltung feststellen: 1996 legten Christiane Kitzlinger und Stefan Gabelt eine Analyse der Mainzer Tragefigur vor, in der sie den gebogenen Vierkant, auf den sich der Atlant stützt, als „Virtuosstück der Steinmetzkunst“ interpretierten, das auf die „Möglichkeiten und Fähigkeiten der

Baukunst“ (und letztlich auch auf jene „der in Mainz tätigen Bauleute“) verweise. **| Abb. 6 |** Dennoch verwarfen sie eine Interpretation der Figur als konkrete Darstellung des an diesem Ort wirkenden „magister operis“ zugunsten „einer allgemeingültigen Versinnbildlichung der Dualität von Mühsal und Sinnfälligkeit des irdischen Lebens“, ergänzt um eine „Anspielung auf die Steinmetz- und Bauarbeit als formgestaltende Kunst“ (Die ehemalige Westletztneranlage im Dom zu Mainz, in: *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur. Die Berliner Gipsabgußsammlung*, hg. v. Hartmut Krohm, Berlin 1996, 205–243). Auch für Matteo Burioli stellt der Mainzer Atlant lediglich ein Beispiel für die „typisierte Darstellung der Steinmetze als Tragefiguren am Bau“ dar (Das Antlitz der Baukunst – Gesicht, Hand und Körper des Architekten in der frühen Neuzeit (1200–1800), in: *Der Architekt. Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes*, hg. v. Winfried Nerdinger, München 2012, 429–445), und auch Philipp Kuroczik tendierte nach seiner Analyse des Atlanten zu einer „Zunftstiftung“, die „nicht auf einen einzelnen Werkmann, sondern auf das ganzheitliche, arbeitsteilige Wesen eines Bildhauerarchitekten-Ateliers anspielt.“ (Neue Überlegungen zum Stützenkomplex mit dem Atlanten des „Naumburger Meister“-Ateliers aus dem Mainzer Dom, in: *Saale-Unstrut-Jahrbuch* 17, 2012, 6–21)

Immerhin fand der Mainzer Atlant Eingang in Anton Legners Anthologie der Künstler-Selbstdarstellungen des Mittelalters und zwar unter der interessanten Fragestellung, ob solche Tragefiguren „vielleicht die von ihren Bauherren [...] ‚verschwiegenen‘ artifices verkörpern, die sich in bewusster Einhaltung ihrer Anonymität beim Bau der ‚Wunder Gottes‘ dargestellt hätten?“ (*Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Eine illustrierte Anthologie*, Köln 2009, 349). Legner bezieht sich hier auf die Forschungen von Peter Cornelius Claussen zur Anonymität gotischer Baumeister der Île-de-France im Zeitraum von 1130–1250, die im Gegensatz zu ihren Berufskollegen davor und danach nirgends, weder in Bauinschriften noch mit Signaturen oder in Urkunden namentlich in Erscheinung getreten sind (Kathedralgotik und Ano-

nymität, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 46/47, 1, 1993/94, 141–161). Claussen führte das Phänomen unter anderem auf eine reformtheologisch motivierte, repressive Haltung der Bauherren in jener Zeit zurück, die die Leistung der Handwerker am Bau der gotischen Kathedralen gezielt zu verschweigen suchten, um diese als nicht von Menschenhand geschaffene, göttliche Wunderwerke zu präsentieren. Auch in Mainz überliefert keine Schriftquelle den Namen des aus Frankreich gekommenen, leitenden Baumeisters, und dennoch besteht die Möglichkeit, dass dessen Leistung mit einem Bildnis im Dom gewürdigt wurde. Als Fallbeispiel kann etwa die um 1200 datierte reliefierte Tafel aus dem Basler Münster herangezogen werden, auf der sowohl die Bildnisse



**| Abb. 7 |** Magdeburg, Dom, südwestlicher Vierungspfeiler, Konsolfigur. Heiko Brandl, *Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Magdeburger Dom*, Halle 2009, S. 97, Abb. 135

des Bau- und des Fabrikmeisters zu sehen sind als auch eine deren Verdienste um den Münsterbau preisende Inschrift, jedoch keine Namen (Dorothea Schwinn-Schürmann, Baumeistertafel, in: *Das Basler Münster*, hg. v. Hans-Rudolf Meier u. a., Bern 2019, 284–288). Die Identität der Dargestellten war für die Betrachter somit vor allem durch die Aussagekraft der Bildnisse zu erschließen.

### Typus – Sinnbild – Standesbildnis?

Die Mainzer Tragefigur wird in der jüngeren Forschungsliteratur übereinstimmend als Darstellung eines Steinmetzen, Baumeisters oder sogar Bildhauer-Architekten beschrieben, obwohl ihr keine dementsprechenden Attribute wie Zirkel, Winkelmaß oder Meißel beigegeben sind. Während aber das Fehlen solcher Attribute andernorts, wie etwa bei dem sog. *Bonensack* | **Abb. 71** im Magdeburger Dom (um 1235), kein Ausschlusskriterium für eine Deutung als individuelles Baumeisterbildnis darstellt (Heiko Brandl, *Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Magdeburger Dom. Zu den Bildwerken der älteren und jüngeren Werkstatt*, Halle 2009, 97f.), wird diese für den Mainzer Atlanten durchgängig verworfen.

Bevorzugt werden Interpretationen als allgemeines Sinnbild, als typisierte Darstellung oder als Standesbildnis einer Korporation. Bei näherer Betrachtung erweisen sich diese Deutungsvorschläge jedoch als wenig belastbar, da sie – auf die Mainzer Tragefigur angewandt – ohne Vergleich wären: Als typisierte Handwerkerdarstellung, die nicht in einem größeren ikonographischen Zusammenhang (etwa einem Zyklus von Monatsarbeiten) stand, wäre die fast lebensgroße, an der Schwelle zwischen Kirchenschiff und Chorraum platzierte Tragefigur kaum etwas anderes als ein anachronistisches Genrebild, was recht unwahrscheinlich ist. Auch als sinnbildliche Darstellung der „formgestaltenden Kunst“ wäre sie nur im Kontext weiterer Sinnbilder, beispielsweise die *artes mechanicae* repräsentierend, verstanden worden. Ebenso wenig kommt eine Funktion als Standesbildnis einer Bruderschaft oder Handwerkerzunft, die vielleicht mit Stiftungen zum Dombau beitrug, in Frage, da zur

Kommemoration einer kollektiven Stiftungsleistung stets das Gruppen- und nicht das Einzelbild gewählt wurde (vgl. Hans-Rudolf Meier, *Selbstdarstellungen institutioneller Donatoren und Auftraggeber in der Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts*, in: *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst*, hg. v. Hans-Rudolf Meier, Carola Jäggi und Philippe Büttner, Berlin 1995, 183–202).

Die bislang gegen eine Deutung als konkretes Baumeisterbildnis ins Feld geführten Argumente (Größe und exponierter Aufstellungsort der Skulptur) stehen demzufolge den auf eine allgemeine oder gemeinschaftliche Darstellung zielenden Interpretationsvorschlägen im Wege. Hingegen kennt die Kunstgeschichte nicht nur zahlreiche mittelalterliche Künstlersignaturen sondern auch Selbstbildnisse von Künstlern, die nicht selten an besonders gut sichtbarer Stelle in oder auf dem von ihnen geschaffenen Werk platziert wurden. Die Parler-Büsten im Prager Veitsdom oder der Bildhauer Adam Kraft, der sich in der Nürnberger St. Lorenzkirche als Träger des von ihm verantworteten Sakramentshauses darstellte, sind prominente Beispiele künstlerischen Selbstbewusstseins. Es gehörte zu den weit verbreiteten, wenn auch immer wieder überraschenden Privilegien der im mittelalterlichen Ständesystem weit unten rangierenden bildenden Künstler, dass sie, obwohl sie für ihre Leistung bezahlt wurden, ihre Kunst als gottgefällige *donatio* einsetzen und sich das Recht auf ein Bildnis an oder in der Kirche erwerben konnten, wie es sonst nur einem Stifter gewährt wurde (vgl. Peter Cornelius Claussen, *Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst*, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, hg. v. Matthias Winner, Weinheim 1992, 19–54).

### Augenfällige Deformierungen

In Ermangelung von Inschriften oder eindeutigen Attributen, die den Atlanten als Baumeisterbildnis kennzeichnen, muss den subtileren Hinweisen gefolgt werden, die aus der Betrachtung der Skulptur selbst und – soweit rekonstruierbar – deren Einbindung in





**Abb. 8 | Lanfrancus architector, artifices, operarii. Historia foundationis ecclesiae cathedralis mutinensis, zwischen 1106 und 1115. Modena, Biblioteca capitolare, Cod. O.II.11, 1v. Anton Legner, *Der artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung*, Köln 2009, S. 361**

die Architektur und die Sakraltopographie des Domes zu gewinnen sind. Hier ist zunächst die Kleidung des Dargestellten aufschlussreich, deren sorgfältige bildhauerische Ausformulierung sicherlich nicht absichtslos erfolgte. Zu bedenken ist, dass Kleidung im Mittelalter, mehr noch als die Physiognomie, „als einer der aufschlussreichsten Informanten über persönliche Identität“ galt und sogar noch mit der Einführung des Passwesens im 16. Jahrhundert zu den festen Persönlichkeitsmerkmalen gezählt wurde (vgl. Peter von Moos, *Das mittelalterliche Kleid als Identitätssymbol und Identifikationsmittel*, in: *Unverwechselbarkeit. Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft*, hg. v. dems., Köln u. a. 2004, 123–146). Einem zeitgenössischen Betrachter wäre die tragende Männergestalt daher wohl auch ohne Epigraph nicht einfach als Anonymus erschienen. Mehrere Kleidungsstücke, wie die *Coiffe* oder der gegürtete Leibrock weisen den Atlanten als

einen Vertreter der *artes mechanicae* aus; die stilisierten Erdhäufchen lassen zudem auf das Umfeld einer Baustelle, zumindest aber auf eine bodenständige Tätigkeit schließen. Dagegen deuten das Untergewand, die feinen Stiefel, aber vor allem das diagonal um den Oberkörper geschlungene, voluminöse Manteltuch – ein Kleidungsstück, das sich nicht für körperlich anstrengende Arbeiten eignet – darauf hin, dass hier kein einfacher Werkmann zu sehen ist, sondern ein leitender Meister, der Anweisungen gibt und auf Augenhöhe mit den Bauherren parliert – ganz so, wie die Architekten, die in zahlreichen, den Baubetrieb illustrierenden Miniaturen des 12. bis 15. Jahrhunderts auftreten (vgl. Abb. bei Legner 2009, 360–362). **Abb. 8 |**

Für die Identifizierung des seltsam gebogenen und gewundenen Kantstabs, auf den sich der Mainzer Atlant stützt, liefern die Bildvergleiche indes keinen Hinweis. Von der älteren Forschung zumeist als „unter der Last durchgebogene Holzschwelle“ gedeutet, wird in jüngeren Beiträgen zwar zu Recht auf den an einer Kante vorhandenen Randschlag hingewiesen (Kuroczik 2012, 17), der das Objekt als bearbeiteten Werkstein ausweist. Doch die Annahme, es müsse sich deshalb um ein Virtuosenstück handeln, das der mutmaßliche Steinmetzmeister als Ausweis seines Könnens präsentiert, verfängt nicht. Der grob und unfertig wirkende Vierkant, der weder eine Profilierung noch eine anspruchsvoll ‚gefinishte‘ Oberfläche besitzt, dürfte trotz komplizierter Verdrehung kaum als Schaustück getaugt haben, mit dem die Öffentlichkeit (oder gar ein potentieller neuer Auftraggeber) von der Kunstfertigkeit des Bildhauers überzeugt werden konnte. Der Schlüssel zum Verständnis des eigentümlichen Attributs scheint vielmehr in dessen Wahrnehmung als „unter Druck deformierter“ Gegenstand (und nicht als handwerklich geformtes Objekt) zu liegen.

Unter dem Traufgesims am Chor der Marienkirche in Krakau stützt sich eine spätgotische Konsolfigur, die zuletzt als Steinmetzmeister interpretiert wurde, auf einen vergleichbar undefinierten, leicht gebogenen Vierkant (vgl. Tadeusz Jurkowlanec, *Ape, lion and*



**| Abb. 9 |** Krakau, Presbyterium der Marienkirche, Kragstein. Tadeusz Jurkowlaniec, Ape, lion and paralytic. A few remarks on sculptural decoration in the presbytery of the Saint Mary's church in Cracow, S. 90, Abb. 17

paralytic. A few remarks on sculptural decoration in the presbytery of the Saint Mary's church in Cracow, in: *Between allegory and symbole in the medieval art*, hg. v. Dariusz Tabor, Krakau 2013, 55–94 <sup>7</sup>). **| Abb. 9 |** Im Limburger Diözesanmuseum weist eine um 1235 datierte, aus der Stiftskirche St. Georg stammende Tragefigur (Gabriel Hefele, *Diözesanmuseum Limburg: Texte der Dauerausstellung*, Limburg 2005, 14) trotz ihres schlechten Erhaltungszustands auffallende Ähnlichkeiten in Kleidung und Haltung mit dem Mainzer Atlanten auf, bis hin zum hier allerdings geraden Kantstab.

Allen drei Figuren ist gemein, dass sie die kantigen Attribute als Stützen verwenden, die das Motiv des

Lastentragens betonen, indem sie in Verlängerung des aufstützenden Arms die Ableitung der Kräfte durch den Körper bis in den Boden hinein veranschaulichen. Eine zusätzliche Biegung verstärkt die Wirkung, insbesondere wenn es wie bei der Konsolfigur in Krakau gilt, das Motiv in extremer Untersicht zu vermitteln. Auch bei der Mainzer Skulptur dürfte die Biegung und vor allem die Windung des Kantstabs vorrangig dem kalkulierten Betrachterblick geschuldet sein, denn erst letztere ermöglichte es, das „sich Durchbiegen“ aus den verschiedenen Blickwinkeln heraus wahrzunehmen, die sich bei der Annäherung an die Figur vom Mittelschiff zum Ostchor ergaben. Es scheint dem Bildhauer wichtig gewesen zu sein, dieses starke Verformungsmotiv nach allen Seiten hin zu präsentieren, denn es bildet das Gegenstück zu einer zweiten, unmissverständlich als solche erkennbaren Deformierung des Steins, die sich ebenfalls in der Seiten- wie in der Frontalansicht der Skulptur zeigt: Über den Schultern des Atlanten steigt die Platte des konsolartigen Architekturprofils, gegen das er sich stemmt, erkennbar schräg von außen zum Kopf der Figur hin an, wodurch sie in Konflikt mit der geraden Unterkante des aufliegenden Sattelkämpfers gerät.

Dabei entsteht der Eindruck, als habe der Mann die steinerne Rücklage aus eigener Kraft ein wenig nach oben gedrückt und das ganze bauliche Gefüge verschoben. Formal bewirken die gegensätzlichen Verformungsmotive ein ausgewogenes Kräfteverhältnis von Tragen und Lasten – inhaltlich bringen sie sowohl das Unterworfensein als auch die Handlungsfähigkeit des Dargestellten zum Ausdruck: Der mutmaßliche Baumeister trägt erkennbar schwer an seiner ungeheuren Last, doch ist er dieser erdrückenden Situation (kraft seiner *scientia*) nicht restlos ausgeliefert; denn mit der eindrucksvoll vorgeführten Steinverformung wird zugleich ein raffinierter Hinweis auf die bildhauerischen Fähigkeiten des Dargestellten gegeben, die es ihm ermöglichen, auch Unmögliches, wie einen sich unter Druck verbiegenden Steinblock, entstehen zu lassen.

### Vergleichsfälle der Überbietung

Diese unkonventionelle Strategie des künstlerischen Selbstverweises besitzt eine beachtenswerte Parallele in der kleinen Tragefigur im Stützengeschoss der Pisaner Domkanzel (1312), die als Selbstbildnis Giovanni Pisanos gedeutet wird (Herbert von Einem, *Das Stützengeschoss der Pisaner Domkanzel. Gedanken zum Alterswerk des Giovanni Pisano*, Köln/Opladen 1962, Abb. 39). | Abb. 10 | Die Figur ist in vergleichbar gebeugter Atlantenhaltung gegeben, die nach christlicher Lesart auch als Büssermotiv aufgefasst wurde (vgl. Stefan Schweizer, *Exemplum servitutis? Zum Nachleben des antiken Atlasmotivs und zur Genese architektonischer Stützfiguren im Mittelalter*, in: *Bilder der Macht in Mittelalter und Neuzeit. Byzanz – Okzident – Rußland*, hg. v. Otto Gerhard Oexle und Michail A. Bojcov, Göttingen 2007, 119–185). Sie stützt mit ihren Schultern und dem linken Arm eine Engelkonsole, über der das Standbild Christi als Weltenrichter platziert ist. Meister Giovanni dreht mit erkennbarer Kraftanstrengung seinen Kopf nach oben, hin zu Christus, und deformiert dabei die im Wege stehende, steinerne Konsole allein durch den Druck seiner Hand! Der Bildhauer präsentierte sich demnach inmitten seines spektakulären Werks als demütig dienender Lastenträger und zugleich als selbstbewusster Künstler mit außergewöhnlichen Fähigkeiten.

Fast alle von Giovanni Pisano eingesetzten Mittel künstlerischer Selbstdarstellung sind bereits bei der mehrere Jahrzehnte älteren Mainzer Baumeister-/Bildhauerfigur zu finden; allen voran die Platzierung des Selbstbildnisses inmitten des eigenen (virtuosen) Werks. In Mainz befindet es sich, am Ort der abgebrochenen romanischen Krypta, eingefügt an einer statisch relevanten Stelle, was als Hinweis auf die Bauverantwortung des Dargestellten bei der Umgestaltung des Ostchors verstanden werden kann. Mit zu berücksichtigen ist aber auch die Einbindung der Skulptur in den heute nicht mehr existierenden Ostlettner, über dessen Aussehen zwar nichts Genaues überliefert ist, dessen architektonische Qualität aber anhand zweier noch erhaltener Bogenanläufer



| Abb. 10 | Pisa, Dom, Kanzel. Selbstbildnis von Giovanni Pisano. Herbert von Einem, *Das Stützengeschoss der Pisaner Domkanzel*, Köln 1962, Abb. 39

zumindest erahnt werden kann: Die mit den Bogenfragmenten des Westlettners identische, opulente Profilierung weist auf eine gleichermaßen kunstvoll gebaute Chorabschränkung, wie sie im Westteil des Domes durch die Naumberger Werkstatt errichtet wurde. Inmitten des östlichen Lettnerbaus platziert, wäre die Baumeister-/Bildhauerfigur daher auch als deren Urheber zu erkennen gewesen.

Besondere Beachtung verdient zudem jene Säule, die auf der Nordseite des Ostchors als Pendant des Baumeister-Atlanten platziert war und so dessen dienende Funktion als quasi anthropomorphe Säule zusätzlich unterstrich. Das Kapitell dieser Säule mit Fug und Recht als „Virtuosenstück der Stein-



**| Abb. 11 |** Naumburger Meister und Werkstatt, Laubkapitell einer Wandstütze (Zaunrübenkapitell), nach 1239. Kalkstein, 50 × 50 cm. Mainz, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Inv. Nr. PS00074. © Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Mainz. Foto: Marcel Schawe

metzkunst“ bezeichnet werden, denn es sticht unter all den elaborierten Mainzer Blattkapitellen, die der Naumburger Werkstatt zugeschrieben werden, heraus. **| Abb. 11 |** In dynamisch bewegter Anordnung überziehen äußerst filigran gearbeitete Blätter der Zaunrübe den Kalathos und überschreiten stellenweise mithilfe von Anstückungen sogar die Blockgrenze. Hier wurde eine Qualitätsstufe erreicht, die selbst in Frankreich nur an herausragenden zeitgenössischen Laubkapitellen zu finden ist und die erst von den nachfolgenden Kapitellen in Naumburg übertroffen wurde.

Die besondere Feinheit der Ausarbeitung lässt sich auch auf die Materialwahl zurückführen, denn im Gegensatz zu den Westlettnerkapitellen, die aus hellem Nahe-Sandstein gefertigt wurden, wählte man einzig für das Zaunrübenkapitell einen Kalkstein, der sich im frisch gebrochenen Zustand fast wie Holz schnitzen lässt. Mehrere Indizien deuten darauf hin, dass die Wirkung, die dieses filigrane Kapitell vor den Mauermassen des romanischen Ostchors entfaltete, als kalkulierter Kontrast zu verstehen ist, der dazu diente, innerhalb des altertümlichen Mainzer Domes die neue, französisch-gotische Baukunst triumphal zu inszenieren. So blieb etwa das Kalksteinkapitell (wie auch die Baumeisterfigur) ohne Farbfassung, sodass es im Umfeld der dunkelroten Sandsteinarchitektur



**| Abb. 12 |** Naumburger Meister und Werkstatt, Kämpferstein, nach 1239. Roter Mainsandstein, 46 × 139 cm. Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Depot, o. Inv. Nr. Foto: Marcel Schawe

wie eine strahlend weiße Preziose gewirkt haben muss. Auf diesem Meisterstück lag der zur romanischen Wandvorlage vermittelnde Sattelkämpfer, dessen Schmalseite jedoch mit einem Blattmotiv von ganz anderer Art geziert war: In die Kehle des Werksteins schmiegt sich ein rustikal ausgeformtes, trilobes Blatt, übersät mit auffallend groben Zahneisen Spuren. **| Abb. 12 |** Schon am Kämpfer des Atlanten (der einen ebenso altertümlich wirkenden Akanthus zeigt) war eine derart grobe Oberflächenbearbeitung aufgefallen und als historisierendes Element interpretiert worden, das den Übergang zur romanischen Architektur zu „verschleiern“ suchte (Kitzlinger/Gabelt 1996, 230). Mit Blick auf das offensichtlich komponierte Zusammentreffen des beeindruckend naturalistischen Zaunrübenkapitells mit dem rauhen, pseudo-romanischen Kämpferstein dürfte hierbei allerdings weniger von einem Verschleiern als vielmehr von einer bewussten Betonung des Übergangs von der alten zur neuen Baukunst auszugehen sein – und zwar durch ostentative Überbietung der einen durch die andere.

Eine vergleichbar inszenierte bauliche Zäsur lässt sich im Südquerhaus des Straßburger Münsters beobachten, das noch in spätromanischer Bauweise begonnen und um 1225 im Stil der französischen Gotik weitergebaut, eingewölbt und mit spektakulärer



**Abb. 13** | Straßburger Münster, Südquerhaus, Westwand, Atlant und Gewölbeanfänger.

Sabine Bengel, *Das Straßburger Münster. Seine Ostteile und die Südquerhauswerkstatt*, Petersberg 2011, S. 77, Abb. 130

Bauskulptur vollendet wurde (vgl. Sabine Bengel, *Das Straßburger Münster. Seine Ostteile und die Südquerhauswerkstatt*, Petersberg 2011). Die im ganzen Südquerhaus festzustellende, kunstvolle bauliche Verschmelzung von ‚alt‘ und ‚neu‘ wurde an der dortigen Westwand aufgegeben, indem man demonstrativ die aufsteigenden romanischen Wandvorlagen abrupt im Leeren enden ließ (Hartmut Krohm, *Das Südquerhaus des Straßburger Münsters – Architektur und Bildwerke*, in: *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur. Die Berliner Gipsabgußsammlung*, hg. v. dems., Berlin 1996, 185–203). Oberhalb dieser Stelle (und ein Stück zur Seite versetzt) befindet sich die prächtigste Laubkonsole des ganzen Raumes, von der die gotischen Gewölberippen ausgehen. Eine kleine Männergestalt, die mit ihren Händen auf sich selbst und auf das Gewölbe über ihr zeigt, schreitet selbstbewusst auf den auskragenden Blättern dieser Konsole empor und erscheint dort geradezu wie die Personifikation dieses baulichen Wechsels. **Abb. 13** | Bislang aufgrund ihrer vermeintlich

„negroiden Gesichtszüge“ als marginale Figur gedeutet (vgl. Cécile Dupeux, *Console à figure d’atlante*, in: *La révolution gothique – Strasbourg 1200–1230*. Ausst.kat., Strasbourg 2015, 268), wäre indes mit Blick auf Mainz in Erwägung zu ziehen, ob es sich nicht auch hierbei um das Selbstbildnis des leitenden gotischen Baumeisters handelt, der auf diese Weise die eigene Leistung dokumentierte. Es ist jedenfalls davon auszugehen, dass man in Mainz über die in Straßburg (einem Mainzer Suffraganbistum) bereits erfolgte ‚Modernisierung im Bestand‘ bestens informiert war. Der wenige Jahrzehnte später aus Frankreich kommende, im Mainzer Dom mit einer ähnlich gelagerten Aufgabenstellung konfrontierte Baumeister könnte sich durchaus die gewitzte künstlerische Selbstinszenierung seines Berufskollegen zum Vorbild genommen haben.

### Ein zwischen Demut und Stolz changierendes Künstlerselbstbildnis

Hinsichtlich des eigenen Anspruchs auf irdischen Ruhm wie auch auf himmlischen Lohn für den Beitrag an einem gottgefälligen Werk stand der Mainzer Bildhauer-Architekt seinem mutmaßlichen Straßburger Vorgänger in nichts nach: Präsentierte dieser sein Bildnis in großer Höhe und quasi ins (Himmels-)Gewölbe steigend, so betrieb jener eine nicht weniger originelle Eigenpromotion, indem er sein Selbstbildnis auf eine zwei Meter hohe Säule mit Blattkapitell stellte. **Abb. 14** | Das ist für ein mittelalterliches Baumeisterbildnis exzeptionell (und blieb auch ohne Nachfolge), handelte es sich dabei doch um eine Würdeformel ersten Ranges, die an und in den Kirchen sonst nur Standbildern von Heiligen, Königen, Bischöfen oder – wie in Naumburg – allenfalls hochverehrten Stiftern zugestanden wurde. Doch auch hochqualifizierte *artifices* konnten bisweilen zu vergleichbaren Ehren gelangen, was sich etwa in den Schlussworten der panegyrischen, in die Pisaner Domfassade eingelassenen Grabinschrift des Baumeisters Busketus (1130) ausdrückt, die so auch als Titulus des emporgehobenen Mainzer ‚Säulen-Architekten‘ fungieren könnte: „Der Ruhm der Säulen von ungeheurer Masse,

die er aus der Tiefe des Meeres emporzog, hebt diesen Mann zu den Sternen“ (transkr. u. übers. von Albert Dietl, In Arte Peritus. Zur Topik mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisanos, in: *Römische Historische Mitteilungen* 29, 1987, 75–125).

Um dem Vorwurf der Anmaßung zu entgehen, die dem Mainzer Baumeister ein derart exaltes, denkmalähnliches Bildnis unweigerlich eingebracht hätte, bedurfte es gleich mehrerer Demutsgesten, um die Selbsterhöhung wieder auf ein akzeptables, dem *decorum* des Kirchenraums entsprechendes Maß zu bringen. Dazu gehörte die bereits erwähnte, mit christlicher Büssersymbolik konnotierte Atlantenhaltung sowie die dienende Position der Baumeisterfigur als untergeordnetes Stützelement des Ostlettners und damit auch des dort vermutlich auf der Lettnerbrüstung aufgestellten Kreuzifixes.

Die Nähe zu einer Kreuzesdarstellung eröffnete mittelalterlichen Künstlern zudem einen weiteren Spielraum, um als Individuen aus der gebotenen Anonymität hervorzutreten: Die im Mittelalter geläufigen Worte des Apostels Paulus aus dem Galaterbrief (6,14): *Mihi absit gloriari nisi in cruce domini nostri Jesu Christi* („Mir sei ferne mich zu rühmen, denn allein im Kreuze unseres Herrn Jesu Christi“) wurden, wie Heinrich Klotz aufzeigen konnte, von zahlreichen Malern, Goldschmieden und Bildhauern aufgegriffen, um ihre an prominenter Stelle gesetzten Signaturen zu legitimieren (Formen der Anonymität und des Individualismus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance, in: *Gesta* 15, 1/2, 1976, 303–312). In der sich dem Mainzer Baumeister bietenden Möglichkeit, ein durch die Nähe zum Heilig-Kreuzaltar legitimes Selbstbildnis aufzustellen, dürfte vielleicht auch die Erklärung zu finden sein, warum er sich nicht an der ebenfalls von ihm verantworteten Westlettneranlage verweigerte.

Anders als vor dem Ostchor, wo sich insbesondere die Laien am Altar versammelten, wäre die skulptierte Selbstdarstellung eines Handwerkers auf der Westseite, am exklusiven *chorus maior* des Domstifts, kaum gebilligt worden. Als eine weitere Demutsfor-

mel darf auch die intendierte ‚Fassungslosigkeit‘ der Baumeisterskulptur verstanden werden, denn dadurch erscheint das Bildnis sichtbar aus dem Kreis der hochrangigen polychromierten Bildwerke des Domes ausgeschlossen, die den Heiligen, Königen und Erzbischöfen vorbehalten waren. Die Steinsichtigkeit weist den Architekten dem Bereich der Architektur und der (an beiden Domletttern nachweisbar ungefassten) Bauskulptur zu und marginalisiert ihn damit gewissermaßen. Zugleich macht erst der kalkulierte Farbverzicht auch die elaborierte Faktur des Bildwerks sichtbar. So evozieren die Spuren des Bild-



**Abb. 14** | Naumburger Meister und Werkstatt, Atlant mit Kämpferstein und Tragesäule, nach 1239. Roter Mainsandstein, 380 × 139 cm, Inv. Nr. PS00170 u. PS00171. Foto und Fotosimulation des originalen Aufbaus: Marcel Schawe

hauers nicht nur andere Materialien (wodurch sie über sich selbst hinausweisen), sondern vermitteln auch selbstreferentiell den bildhauerischen Prozess. Der dargestellte Meister inszenierte sich auf diese Weise selbst als virtuos Artefakt.

Mehrfach wird also auf die Bildhauerei wie auf die Baukunst angespielt, sodass es naheliegt, von der Selbstdarstellung eines Bildhauer-Architekten zu sprechen. Folgt man darüber hinaus der Annahme, dass in Mainz ein solcher Bildhauer-Architekt für die Neugestaltung des West- wie auch des Ostchors verantwortlich war und derselbe anschließend zu einem neuen Auftraggeber nach Naumburg weiterzog, wird man in der Atlantenfigur ein Selbstbildnis des Naumburger Meisters erkennen.

Wie eingangs dargelegt, wurde diese Deutung bislang noch nie explizit formuliert und ihre Akzeptanz dürfte angesichts der Hässlichkeit des Dargestellten nicht ganz leichtfallen – selbst dann nicht, wenn man (wie es geboten ist) dem mittelalterlichen Bildnis ohne moderne Erwartungen an Portraitähnlichkeit begegnet. Sehr wahrscheinlich ist die Derbheit des Künstlerantlitzes als intendierte Abgrenzung zu den idealisierten Gesichtern bischöflicher und anderer Repräsentationsbildnisse im Kirchenraum zu verstehen, und dennoch würde man den Naumburger Meister lieber als *doctor lathomorum* sehen – als einen „Reißbrett-Täter“ (Claussen 1993/94, 157) wie Pierre de Montreuil in Paris († 1267) oder wie Hugues Liberger († 1263) in Reims, der sich auf seiner Grabplatte selbstbewusst in Gelehrtentracht, umgeben von all seinen Architektenwerkzeugen und wie ein Stifter mit

einem Kirchenmodell in Händen präsentiert. Stattdessen trifft man in Mainz auf einen nicht besonders ansehnlichen, von körperlicher Anstrengung gezeichneten Mann, der mit seinen Stiefeln im Dreck steht. In diesem Bildwerk ist aber zugleich auch ein Mann zu sehen, der sichtlich um Würde und Anerkennung seiner Leistung ringt, der penibel Wert legt auf die korrekte Wiedergabe seiner vornehmen Kleidung und der sich gar nicht bescheiden auf eine Säule stellt, um sich dem Ruch des Niederen zu entheben, denn er selbst versteht sich offenbar nicht nur als Stütze der Kirche, sondern auch als einen Künstler, der die gottähnliche Fähigkeit besitzt, ‚Menschen‘ zu bilden und Stein wie Lehm in alle Richtungen zu verdrehen und zu verformen.

Einem Selbstbildnis des Naumburger Meisters stünde es gut an, wenn es sich vornehmlich durch künstlerische Virtuosität und raffinierte Anspielungen auszeichnete und sich gerade nicht durch die simple Beigabe der üblichen Attribute wie Zirkel und Winkelmaß oder Klüpfel und Meißel ikonographisch auf eine banal typisierte Baumeister- oder Bildhauerdarstellung reduzieren ließe. Sollte wider Erwarten doch noch in einer Mainzer Quelle der Name eines Magisters *Iohannes dictus dialectica* entdeckt werden, wie er 2011 von Holger Kunde in einer 1246 in der Naumburger Domkirche ausgestellten Urkunde gesichtet und für den Naumburger Meister in Vorschlag gebracht worden ist, so wäre jedenfalls mit der zwischen „halb Staubsack und halb Gott“ (Horst Bredekamp) changierenden Mainzer Baumeisterfigur eine treffende Verbildlichung dieses Namens gegeben.