

A Naumburgi Mester – szobrász és építész a székesegyházak Európájában

Lövei Pál művészettörténész,
a MTA doktora, a Kulturális Örök-
ségvédelmi Hivatal tudományos
munkatársa; kutatási területei:
középkori síremlékművészet és
pecsétan, Magyarország építészet-
története, műemlékvédelem.
E-mail: pal.lovei@koh.hu

Pál Lövei, art historian, research
fellow of the National Office of
Cultural Heritage, Budapest; areas
of research: medieval studies, tomb
sculpture, Hungarian architecture-
history, monument protection.
E-mail: pal.lovei@koh.hu

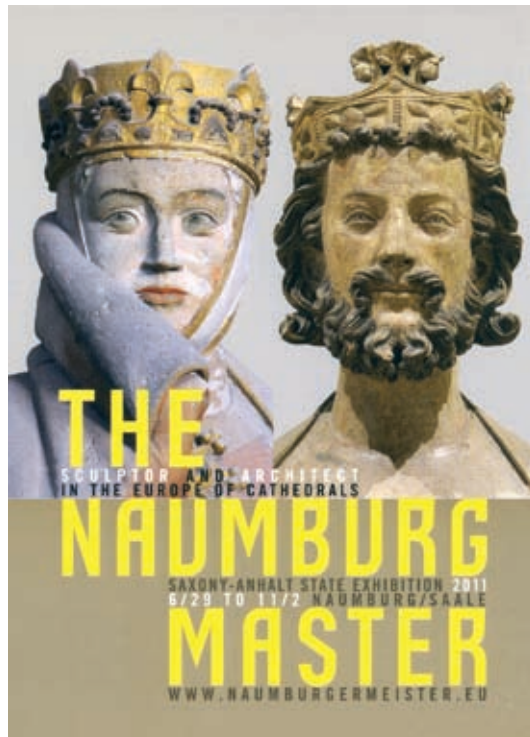
Sachsen-Anhalt tartományi kiállítása, 2011, Naumburg (Saale)

Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen.
Naumburg, 29. Juni 2011 bis 02. November 2011, Ausstellungskatalog, hrsg.
von Hartmut KROHM–Holger KUNDE, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2011, 1.
1–784, 2. 785–[1568].

A késői román stílusú naumburgi dóm gótikus nyugati szentélyének szoborsorozatából világhírnévig emelkedő Uta von Ballenstedt órgrófnét elérte a modern celebvilág senkit és semmit nem tisztelő, mindenkit szájára vevő média-átka: ismét hírbe hozták. Annak ellenére történt ez, hogy több mint háromnegyed évezred – a szobrok 1243 és 1249 közötti elkészülte – óta nem tesz

mást, mint tartózkodó hűvösséggel köpenyébe burkolózva áll férje, II. Ekkehard meissenai órgróf balján. Hetven évvel ez előtt egyszer már megesezt ez vele: 1940-ben Fritz Hippler *Der ewige Jude* (Az örök zsidó) című propaganda-filmjében – mintegy a korabeli amerikai westernfilmek aligha szándékos hatásaként – ideális partnere, az 1225 körül faragott Bambergi Lovas hátához simulva tekintett a náci jövőbe, a zsidó „elfajzással” (*Entartung*) szemben piedesztálra állított német művészet megszemélyesítőjeként.¹ Akkor a Lovas és Hitler között vont eszmei párhuzam mentén Uta mintegy a Harmadik Birodalomban mindvégig hiányzó „First Lady” szerepébe került.² A két szoborról készült fényképek közös szerepeltetése már az 1930-as években megkezdődött – Uta mint az északi Éva és a Lovas összetartozása annyira beleivódott a német tudatba, hogy a naumburgi székesegyház személyzeténél még évtizedekkel később is napi gyakorisággal kérdezték rá a látogatók, hogy hol is található az épületben a naumburgi lovas.³

Most magas gallérja mögül távolba tekintő, koronás fejét a németországi Sachsen-Anhalt monumentális tartományi kiállításának plakátján, szórólapjain, katalóguscím-



1/a. kép. A naumburgi kiállítás angol nyelvű plakátja 2011.

¹ DWARS (2011), 55, Abb. 10.

² ULRICH (2001), 333.

³ ULRICH (2001), 332–333.



1/b. kép. Kiállítási plakát a naumburgi székesegyház tornyán; Lővei Pál felvétele



2. kép. Uta szobrának részlete, Naumburg, székesegyház (1243–1249 között); Walter Hege felvétele, 1920-as évek – 1972-ben a helyszínen vásárolt nagytás

des-Prés apátság refektóriumából származó, a naumburgi alkotásoknál legfeljebb egy évtizeddel korábbi szobrának koronás fejével állították párba (1/a–1/b kép) – a naumburgi szobrokhoz méltó minőségű francia alkotás jelen is volt a kiállításon, és hangsúlyosan szerepel a katalógusban is.⁴ A homloka mély ráncaival feleségéhez képest kicsit már öregecske, darabos megformálása, gyűrűs hajfürtjei fölött egyszerű sapkát viselő katona-férfi ellenében mindkét másik partner koronás király, ideális uralkodó, akikhez Uta nemcsak eszményített szépségével, de már csak drágaköves díszű, lilomos koronájával is igencsak méltónak tűnhet (2. kép). A fehér lovon érkező (valójában ez csak a jelenlegi állapot, az 1829-es alapos letisztítás meghagyta csekély színmaradványok alapján a szobor a naumburgiakhoz hasonlóan színesre volt festve, a ló maga eredetileg almásderes – szürkés – lehetett⁵) bambergi király és párizsi társa finom arcú „úriember”, az Uta korabeli divatoknak megfelelően alakított hajviselettel, Childebert esetében gondosan ápolott bajusszal és szakállal.

A 11. század első felében Uta örgrófné Nyugat-Európa peremén élt, a naumburgi alapító-szobrok között elnyert helye is a Német-római Császárság keleti részén, a szász vidékek egyház-szervezetének alakításában férjével és annak családjával együtt játszott szerepének köszönhető.

⁴ *Naumburg-katalógus*, 2, 1500–1501. (Kat.-Nr. XIX. 1: Pierre-Yves LEPOGAM); KÜNDE–FILIP (2011), 976, Abb. 3; DECTOT (2011), 1497, Abb. 2.
⁵ HARTLEITNER (2001); HUBEL (2002), 403–405. (Kat.-Nr. 214); *Naumburg-katalógus*, 1, 452–453. (Kat.-Nr. IV. 17: Markus HÖRSCH).

Két évszázaddal később készült szobra nélkül ma senki sem ismerné, annak köszönhetően viszont az utóbbi másfél évszázadot az európai történelem fősodrában töltötte, és a frankok királyával zajló mostani „kokettálása” sem választható el teljesen a jelenlegi nemzetközi politikai helyzettől – a naumburgi kiállítás sem imponáló tudományos háttérével és ezen alapuló következtetéseivel, sem kölcsönzéseinek gazdagságával és irányával nem jöhetett volna létre az utolsó évtizedek Európáját meghatározó német–francia kiegyezés nélkül. Magáért beszél két védnökének személye: Angela Merkel német kancellár és Nicolas Sarkozy francia elnök.

1940-ben Bamberg és Naumburg 13. század közepi szoboralakjai a saját belső fejlődése által az európai művészet csúcsaira jutó német művészet reprezentánsaiként jelentek meg. A most feje tetejére állított – vagy éppen a 19–20. század fordulója táján egyszer már néhány német művészettörténész által is kutatott, a 20. század meghatározó politikai eseményei és ideológiai következtében azonban később jórészt elfeledett, elfelejtésre ítélt, szilárd művészettörténeti talapzatra helyezett – konstrukció a Naumburgi Mester szükségnévvel ellátott művészegyenység művészetének franciaországi eredetét, a kőfaragó-szobrász-építész „műhely-főnök” északfrancia tanultságát hangsúlyozza, és megbízástól megbízásig tartó vándorlásának állomásait mutatja be. Az 1243-ban munkába vett naumburgi nyugati szentély építészetének francia gótikus vonásait már August Schmarsow 1892-ben megjelent monográfiája⁶ is felfedte, a következmények továbbgondolása azonban – talán Wilhelm Vöge és Adolf Goldschmidt írásai kivételével⁷ – nem történt meg. A Naumburgi Mester munkássága az alapvetően Reimstől, valamint a noyoni és amiens-i nyugati kapuzatoktól eredeztethető – korábbi és egykorú – impulzusoknak a műhely által Mainzban (a székesegyház csak töredékeiben ismert, 1239 körüli nyugati lettne,⁸ a keleti szentély 1239 elé helyezhető atlaszfigurája⁹ és az alighanem Mainzból másodlagosan Koblenz mellé „elszármazott” bassenheimeri Szent Márton-dombormű¹⁰),



3. kép. Nagy Ottó császár és Adelheid császárné szobra a meisseni székesegyház szentélyének északi falán (1260-as évek első fele); Lóvei Pál felvétele

⁶ SCHMARSOW (1892); SCHMARSOW (1898).

⁷ PL. VÖGE (1958); GOLDSCHMIDT (1899).

⁸ *Naumburg-katalógus*, 1, 618–625. (Kat.-Nr. VI. 2–5: Diana ECKER).

⁹ *Naumburg-katalógus*, 1, 106–108. (Kat.-Nr. I. 3: Diana ECKER, Diana).

¹⁰ *Naumburg-katalógus*, 1, 625–630. (Kat.-Nr. VI. 6: Guido SIEBERT).



4. kép. A meissenai székesegyház 1270 előtt emelt, nyolcszögű kápolnájának részlete, füstölőt lóbáló angyal szobrával (1265–1270 között); Lővei Pál felvétele

Naumburgban (a székesegyház nyugati szentélye az alapítószobrokkal, az üvegablakokkal és előtte a nyugati lettnerrel, a keleti szentélyben álló diakónus-olvasópult¹¹ és püspök-síremlék¹²) és Meissenben (a székesegyház keleti szentélyének és különleges építészeti invencióról tanúskodó, nyolcszögű kápolnájának – *Achteckbau/Achteckkapelle*¹³ – alapítókat és szenteket ábrázoló szobrai,¹⁴ 3–5. kép) való felhasználását és alkotó módon történő átértelmezését mutatja.¹⁵ A kiállításon szerepelt még a hol biztosabban, hol kérdőjelesebben a Naumburgi Mester műhelyéhez kötött horburgi Madonna-szobor¹⁶ és Hermann von Hain lovagnak a Naumburgi Mester köréhez kapcsolható, 1250 előtt faragott tumbafedlapja a merseburgi székesegyházban.¹⁷ A műhely mainzi tevékenységét közvetlenül megelőző, esetleges lotharingiai működését is körvonalazta a kiállítás: ennek további vizsgálatokat igénylő tanúja lehet a Nancy közelében lévő Saint-Nicolas-de-Port en Lorraine 1235 körül faragott, alig ismert álló Madonnája, valamint a metzi székesegyház hasonló korú Mária-kapujának timpanontöredéke.¹⁸

A kiállítás célja azonban nem egy művész-zseni piedesztálra emelése volt, hanem a 13. század egyik legfontosabb, európai

rangú, magasan képzett és erősen specializált kőfaragók, valamint nem kevésbé jelentékeny üvegablak-készítők alkotta építő- és szobrászműhelyének a nyugat-európai székesegyház-építészeti történeti kontextusába helyezése. Beletartozik ebbe a Naumburgot megelőző és azzal párhuzamos más németországi egyházi központok (Strassburg, Trier, Magdeburg, Bamberg, Freiberg, Freiburg im Breisgau, sőt Bréma és Hamburg) hasonlóan franciás korabeli művészeti kapcsolatrendszerének, és elsősorban Anglia példáján a franciaországi gótika recepciójának más, hasonló felfogásról, vallásos és művészeti eszmékről, stiláris-tipológiai gondolkodásmódról árulkodó helyszíneinek, illetve párhuzamainak a felvázolása is.¹⁹ A nemzetiszocialista művészettörténet-írás egyik vezéralakja,

¹¹ *Naumburg-katalógus*, 2, 1320–1322. (Kat.-Nr. XV. 1: Lutz STÖPPLER).

¹² LUDWIG (2011); *Naumburg-katalógus*, 2, 1188–1190. (Kat.-Nr. XIII. 1: Philipp KUROCZIK).

¹³ DONATH (2011a).

¹⁴ HÖRSCH (2011a); MAGIRIUS (2011); *Naumburg-katalógus*, 2, 1322. (Kat.-Nr. XV. 2: Magdalene MAGIRIUS).

¹⁵ Ezt hangsúlyozták már a legelső sajtóértékelések is, nyilván nem függetlenül a rendezői nyilatkozatoktól: TILMANN (2011); BEHRISCH (2011); SCHOLZ (2011).

¹⁶ *Naumburg-katalógus*, 2, 1466–1468. (Kat.-Nr. XVIII. 1: Hartmut KROHM).

¹⁷ *Naumburg-katalógus*, 2, 851–854. (Kat.-Nr. IX. 23: Claudia KUNDE–Guido SIEBERT).

¹⁸ *Naumburg-katalógus*, 1, 556–562. (Kat.-Nr. V. 33–34: Hartmut KROHM); KROHM (2011), 501–515.

¹⁹ KROHM (2011).

Wilhelm Pinder *Drang nach Osten*-elképzelése, az Európa keletebbi területeinek német központokból keletre haladó német mesterek által végrehajtott, művészeti „gyarmatosítása” kerül itt szembe egy méltán a német érett gótika csúcsaiként értékelt, szerves egységet alkotó műalkotás-együttes „idegen” eredetének, egy ugyancsak kelet felé tartó, de ezúttal Németországot célzó mester- és műhelyvándorlásnak a minden korábbinál gazdagabb bemutatásával és tudományos elemzésével. Igen jelentős különbség, hogy ezúttal a szándék nem a földrajzi-művészeti kiindulópontot jelentő Franciaország művészettörténet-írásának „hódító” vágyait tükrözi, hanem a tisztánlátás német igényén alapul. Ez az igény elfogadhatónak tartja már akár annak a felvetését is, hogy a Naumburgi Mester inkább francia származású lehetett, mintsem német, aki a legmodernebb, forradalmi újításokat és művészeti-technikai fejlődést hordozó, vele ellentétben részben névről is ismert, személyükben és tevékenységükben is újdonságot jelentő, tudós építész-„doktorok” társaságának volt illusztris tagja. „Egy kőfaragótanonc, aki Németország középső vidékeiről a [francia] katedrálisokhoz vándorolt, és tanulmányai befejezését követően visszatért hazájába – hát ez biztosan nem volt a Naumburgi Mester.”²⁰

A kiállítás nem is annyira a szaktudományos körök számára volt „forradalmi”, hiszen a 20. század második felének több évtizedes németországi kutatásai jelentik kérdésfeltevésének alapjait – a katalógus irodalomjegyzékében például az egymással időnként a naumburgi alapítósobrok műfaji besorolása és állításuk célja kapcsán vitában is álló Willibald Sauerländer és Ernst Schubert egyaránt harminc-harminc tétellel szerepel az 1950-es évek végétől kezdődően. (Bár mindketten máig publikálnak a kiállítást érintő témákban,²¹ a kiállítás és katalógusa teljes egészében nélkülük készült, két őket követő kutatói generáció munkáját dicséri.) Az úttörő tett a bemutatott hatalmas anyag gazdagságában, a tudományos háttér munka imponáló összetettségében igazolást nyerő eredményekkel a német társadalom elé való – nagyon is időszerű –, drasztikus kilépés. A német nagyközönség ugyanis valójában csak most szembesül



5. kép. Madonna-szobor a meissenai székesegyház 1270 előtt emelt, nyolcszögű kápolnájában (1265–1270 között); Lővei Pál felvétele

²⁰ KROHM–KUNDE (2011), 28.

²¹ Például a katalógusban már nem is hivatkozott: SCHUBERT (2010); a figyelemre méltó kis írás arról szól, hogy az első, korai román naumburgi székesegyházat az újabb kutatások szerint 1046-ban felszentelő Eberhardnak, Naumburg harmadik püspökének (†1079) egyszerű – csupán III (DIE ANTE) NON(AS) MAII O(BIIT) HEBERHARDVS EP(ISCOPV)S NVENBVRG(ENSIS) feliratot hordozó – emlékkövét annyira becsben tartották, hogy a 13. században emelt újabb dómba is átvitték, és egyenesen az új főoltár előtt helyezték el, ahol a 18. században még látható és felirata olvasható-lejegyezhető is volt. A sírfeliratról lásd még SCHUBERT–GÖRLITZ (1959), 1. (1. sz.).

azzal, hogy mindaz, amit nemcsak a náci időkben sulykoltak bele, de az akkoriban kiképzett iskolai tanárok által mind az ország keleti, mind nyugati felében még a 20. század második felében is több évtizeden át az átlagembereknek tanítottak, vagyis az autochton német gótikus művészet²² – vagy mások szerint a francia klasszikus gótikával egyidejű, különleges német késői romanika²³ – ideája, nem állja meg a helyét. A német művészet mainzi, bambergi, naumburgi és meisseneni, szimbolikusan tekintett együttese a 13. század első feléből, közepéről nem kis részben az „ösellenség” Franciaország egyértelmű hatásán alapultak, és akár „francia kéztől” is származhatnak.

A legidősebb kiállításlátogatók emlékezhetnek még arra is – ha pedig esetleg mégsem jutott eszükbe, a kiállítás rendezői gondosan emlékeztették őket rá –, hogy 1944-ben Uta titokzatos alakja mintegy a védelmet nyújtó Istenanya világi szentséget hordozó ikonográfiai párhuzamaként jelent meg egy propagandakiadvány grafikai illusztrációján a náci rendszert lövészárokban védő katonák háta mögött.²⁴ A kiállítás nyugatnémet közönségének idősebbik fele azt is ismerősnek találhatta, hogy az 1950-es évek második felének plakátjain Uta von Naumburg és a Frankfurt am Main-i városháza (*Römer*) jelképezte Németország oszthatatlanságának nyugati doktrínáját. A nyugatnémet posta által 1957-ben a Keletnémet Kulturális Tanács (*Ostdeutscher Kulturrat*) nyugat-berlini ülése alkalmával kiadott, Uta szobrát ábrázoló bélyeg stílusa ugyancsak 1940 tájékára utalt vissza, az elsőnap díszlével sajátos gótikus betűtípusa pedig talán még korábbra, a század elejére. A levél a naumburgi szobrokkal kapcsolatos, a második világháború után megállapított határok visszautasításán alapuló nyugatnémet propaganda klasszikus példája: „Naumburgi Uta a legtisztább kifejeződése annak a vallásos és művészeti lelkiületnek, amely az Elba–Saale vonalon kezdődő és az Oderán és a Weichsel alsó folyásán messze túlnyúló, nagynémet keleti lakóteret a középkorban élte.”²⁵

A kiállításon bemutatott fényképek ábrázolta, 1937-ben és 1938-ban rendezett ünnepi menetek, vagy éppen egy 19. század eleji almanach metszetes ábrázolásai már Willibald Sauerländer 1979-ben megjelent tanulmányában is feltűntek, ahol a naumburgi szobrok recepciótörténetének, ezen belül pedig a 20. századi különleges mértékű, nem kis részben nemzetiszocialista indíttatású és hagyományú aktualizálásának kérdései először váltak elemzés tárgyává.²⁶ Sauerländer a „képeknek abból a sorozatából, amelyet még össze kellene gyűjteni”,²⁷ csak néhányat mutatott be – irodalmi idézetekkel vegyesen. A múltfeltárás egy következő, most jól hasznosítható, egyes megállapításaiban akár vitatható fázisát jelentette Wolfgang Ulrich Utáról mint német ikonról írott könyve,²⁸ amely alapul szolgálhatott a Pierre Nora-féle francia emlékezhelyek²⁹ németországi változatában ugyancsak Ulrich által írott, „A Bambergi Lovas és Naumburgi Uta” című fejezethez.³⁰ A jelenlegi tárlaton a „képek” Sauerländer által igényelt összegyűjtésének egy lényegesen előrehaladottabb fázisáról kapott összképet a Naumburgba látogató.

A téma sokoldalú körülgjárása során a kiállítás bemutatta azt is, hogy Uta a 20. századi modernizmus számára is bálvány lehetett. A helyi kötődésű Walter Hege 1923-as fényképsorozata, amelyet a Deutscher Kunstverlag azonnal ki is állított Berlinben,³¹ és amely a helytörténeti és mű-

²² Például: „die eigentliche Geschichte der deutschen Plastik als eine geschlossene Folge sich bedingender Werke, die aus inneren Antrieb aus dem deutschen Volk hervorgewachsen sind.” (STANGE [1923], 1; KIRVES [2011], 34.)

²³ Vö. „Von der deutschen Gotik zur germanischen Romanik” fejezet, in KIRVES (2011), 32–34.

²⁴ *Illustrierte Zeitung*, „Der europäische Mensch” különszám, Leipzig, 1944: DWARS (2011), 56, Abb. 11.

²⁵ DWARS (2011), 56–58, Abb. 11–13.

²⁶ SAUERLÄNDER (1979), 169–245; magyar kiadása: SAUERLÄNDER (1989), a recepciótörténeti elemzés: 5–23.

²⁷ SAUERLÄNDER (1989), 5.

²⁸ ULRICH (1998 [2005]).

²⁹ NORA (1984–1992).

³⁰ ULRICH (2001).

³¹ „Das Fotografische Double” fejezet, in KIRVES (2011), 36–41.



6. kép. Uta szobrának részlete, Naumburg, székesegyház;
Walter Hege felvétele, 1920-as évek – 1972-ben a helyszínen vásárolt nagytítás

vészeti kiadványok illusztrációin, valamint a helyszínen árusított, megszámlálhatatlan képeslap-publikáción és fotónagyításon keresztül szinte máig meghatározó a szoborsorozat ismertté tétele szempontjából, kezdetben nem csupán a „német nő” típusát, hanem azt az Utát is népszerűsítette, aki az új, emancipált, önálló, a férfival egyenrangú, azt még akár felül is múló nőideált testesítette meg (2, 6. kép). Ebben társa volt az ugyanekkor színre lépő svéd Greta Garbónak, akinek egy 1930-as német jellemzése az Utára vonatkoztatott jellemvonások egész sorát felvonultatta.³² Garbo filmes Amerikája aztán sajátos – és ugyancsak modern – módon reagált a nemzetiszocialista ideológia szolgálatába állított naumburgi nőalak eszményére. A tervezett műveihez 1935-ben európai utazáson inspirációkat gyűjtő Walt Disney 1937-ben bemutatott *Hófehérke és a hét törpe* című rajzfilmjében az aranykoronája alatt szoros fejkendőbe burkolt és jellegzetesen elvékonyított, felhúzott szemöldökkel, a fekete köpeny tarkó fölé magasított gallérjával ábrázolt mostoha alakjában az „árja” Utával személyesítette meg az ősgonoszt.³³

A naumburgi szobrok rasszista interpretációjához „magától” adódó lehetőséget teremtett a hűvös és tartózkodó, német Utának és a dóm másik falán vele szemben álló sógornője, a lengyel királylány Reglindis kedves és közvetlen alakjának szembeállításával is. August Schmarsow *Slawenkindje*, a „szívélyesen jelentéktelen szolgálólány” (*herzlich unbedeutendes Dienstmädchen*)³⁴ számára most némi elégtételt jelenthet, hogy a katalógus lelegején a Bevezetőt a társrendezők képviselőletében jegyző dómdékán és főpolgármester szövegét az ő diadémkoronás, mosolygós arcának egész oldalas képe illusztrálja, az Utáéhoz mérhető művészi színvonalról téve tanúságot.

A naumburgi szobroknak – elsősorban Utának – a 17. századi első metszetábrázolásokkal kezdődő utóélete alighanem európai vonatkozásban is páratlan. (A Kárpát-medence emlékényagában talán leginkább a nagyszentmiklósi kincs egyes darabjainak magyar „nemzeti” célokra történő, „rendszeres” képzőművészeti felhasználása említhető bizonyos fokú analógiaként – ennek a használatnak a művészettörténeti elemzése is megtörtént már.³⁵) A naumburgi együttes utóéletének tárgyalása a kétkötetes, hatalmas kiállítási katalógusnak egyenesen bevezető egységeként jelenik meg. Ott talán nem is annyira mellbevágó, mint amilyen a kiállításnak ezzel foglalkozó, az „Uta-mitosz” címet viselő részlegében, a *Hohe Lilie* középkori eredetű lakóházában berendezett városi múzeum földszintjén, a nyugati szentély szobrainak évszázados gipszmásolatait körülvevő vitrinsorban volt. A kiállított tárgyaknak, fényképeknek, könyveknek, grafikáknak ugyanis csak csekély része került be Martin Kirves és Jens-Fietje Dwars tanulmányaiba és azok képanyagába,³⁶ katalógustételek pedig – sajnálatos módon – egyáltalán nem kapcsolódnak ehhez a részhez. Magának a katalógusnak a méretei ellen azonban a legcsekélyebb kifogás sem merülhet fel: bár a tárlatot hirdető leporelló még csak mintegy ezeroldalasként utalt rá, a két vastos, A4-es formátumú kötet terjedelme ennek másfélszeresét is meghaladja (1568 oldal; 85 tanulmány + a 19 fejezet bevezetői + a tizenkét országból kölcsönzött alkotások 359 terjedelmes katalógustétele, tíz országban működő, 127 szerző tollából; 1567 kitűnő minőségű, néhány archív felvételtől és építészeti felmérési rajztól eltekintve színes kép). A terjedelem következtében óriási szükség lenne egy hely- és névmutatóra, amelyet mégis hiányolnia kell az olvasónak – ez a nagy kiállítási katalógusok kiadásának feszített ütemezésébe sajnos csak ritkán fér bele.³⁷

³² DWARS (2011), 53, Abb. 9.

³³ DWARS (2011), 62, Abb. 16. (hivatkozik: ALLAN [1999], 55; POGGI [2007]).

³⁴ ULRICH (2001), 332.

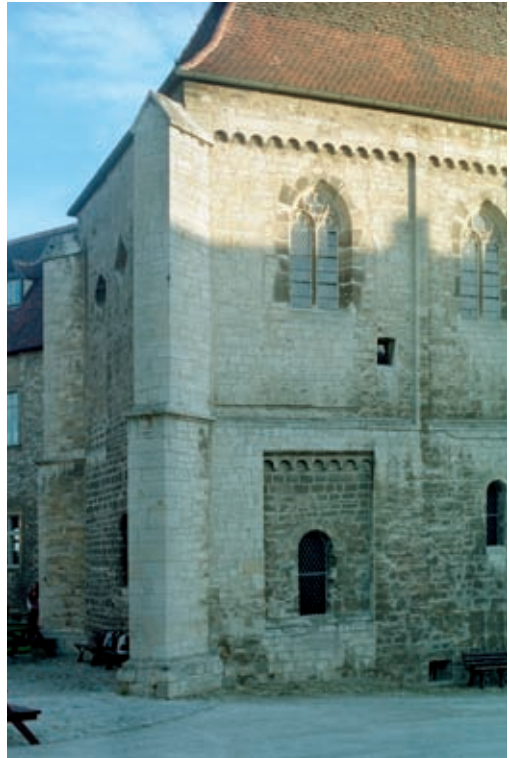
³⁵ MAROSI (2002), 134–142.

³⁶ KIRVES (2011), 30–42; DWARS (2011), 43–64.

³⁷ Jelen ismertetésben a katalógus számos tanulmányának, katalógustételének és oldalszámainak a recenzió műfajában ilyen részletességgel nem mindig megszokott citálása egyrészt az olvasóknak a szerzőnevek és tanulmánycímek vonatkozásában is hasznosnak gondolt tájékoztatását szolgálja, másrészt segítheti a katalógusban való későbbi keresgélést, ahogy egyébként már írás közben is segített a szükségessé vált, ismételt visszakeresésekben.

A dómdékán és a főpolgármester bevezetője³⁸ szerint négy motivációra épült a kiállítási koncepció. Az első a kultúrpolitikai indíttatás: a Naumburgi Mester által megtestesített, Picardia és Île-de-France nagy francia székesegyházaitól Mainzon át a thüringiai-szászföldi térségig ívelő, nyugat-keleti kultúrtranszfer a franciák érdeklődését is oly mértékben felkeltette a kiállítás iránt, hogy annak védnökségét közösen vállalta a német kancellár és a francia elnök. A látogató szempontjából ez materiálisan annyit jelentett, hogy a francia intézmények erősen kitettek magukért, és pazar kölcsönzésekkel segítették a tárlatot. Ehhez a második kiállításpillér, a tudomány szolgáltatta a konkrét alapot: a Naumburgi Mesternek a francia gótika és a német késő romanika közé ékelődő helyzetét, megbízásainak teológiai-művészeti hátterét, a kivitelezés magas művészeti és kézműves szintjét – a korábbi kutatás megállapításaira építve, egyben a vitás kérdéseket is hangsúlyozva – nemzetközi szakembergárda elemezte, az elsősorban a naumburgi helyszínen újonnan elvégzett, interdiszciplináris vizsgálatokat is bemutatva. A harmadik motívumot a tudománypedagógia hordozta: mi módon lehet a kutatási eredményeket jó értelemben véve népszerűsíteni? A helyszínek és a kiállított tárgyak szépsége és gazdagsága, az installáció átgondolt, nemes eleganciája már önmagában is nagy hatást gyakorolt a látogatókra, és ehhez a látványos épületmodelleken (a párizsi Notre Dame, Reims, Amiens, Metz, Strassburg székesegyházai, Coucy donjonja, a naumburgi székesegyház nyugati, a meisseninek keleti szentélye³⁹) kívül egy berendezett, interaktív középkori építóműhely és az építészeti elemek naturalista növényi ornamentikájának élő előképeit bemutató kert is járult. A negyedik alapelv a kultúr turizmus fejlesztése volt. A kiállítás és hat társhelyszíne (*Korrespondenzstandort*) – a Naumburggal közös dómdékánságot alkotó Merseburg, a naumburgi püspökség eredeti alapítási helye, a püspökség áthelyezését követően társaskáptalanná alakított Zeitz, a váráról (Neuenburg) és annak palotakápolnájáról nevezetes Freiburg (7–8. kép), Schulpforte egykori ciszterci kolostora,⁴⁰ Bad Kössen és Schönburg – az egész Saale-Unstrut vidéket átfogta, hogy tartós hatást gyakorolva népszerűsítse a kiállítás kapcsán műemlékeiben és kulturális intézményeiben megújult várost és történeti vonzókörzetét. A végső cél nem kevesebb, mint a régió világörökségként való elismertetése.

A kiállítás szűkebben vett tudományos célját és koncepcióját a két kurátor, Hartmut Krohm és az egyben az egész projekt vezetését végző Holger Kunde dolgozta ki és fogalmazta meg



7. kép. Freiburg an der Unstrut, a Neuenburg 12. század utolsó negyedében épült palotakápolnájának északkeleti sarka; Lövei Pál felvétele

³⁸ ZECH-BURKERSRODA–KÜPER (2011).

³⁹ *Naumburg-katalógus*, 1, 112–113, 115. (Kat.-Nr. I. 8); 422–423. (Kat.-Nr. IV. 1); 443–446. (Kat.-Nr. IV. 11–12); 531–532. (Kat.-Nr. V. 1) – valamennyi: Helene SEEWALD; *Naumburg-katalógus*, 2, 1418–1420. (Kat.-Nr. XVII. 1–2: Sarah WEISELWOSKI); A legrégebbi a reimsi székesegyház 1825–1830 között és a párizsi Notre Dame 1843-ban fából és gipszből készült makettje, a többi már a 20. század második feléből való, illetve egyenesen a naumburgi kiállítás számára készült.

⁴⁰ BRACHMANN (2011b).



8. kép. A freiburgi palotakápolna emeletén az 1220-as években megújított boltozat középső támasza; Lóvei Pál felvétele

a katalógusban⁴¹ (a harmadik kurátor a helyi városi múzeumot képviselő, a katalógusban szerzőként nem szereplő Siegfried Wagner volt). A 19 témára osztott kiállítás lényegre törő, informatív szövegeit és a katalógusnak a fejezetek elején álló kitűnő bevezetőit is nagyobb részben ők írták, a maradék a katalógus impresszuma alapján a szervezést végző gárdában számos feladatot ellátó Claudia Kunde és Guido Siebert munkája.

A rendezők felhasználták a lehetőséget arra, hogy a német–francia kapcsolatok egy 20. századi, ugyancsak sötét momentumát is kiemeljék a német köztudat feledésének homályából. A reimsi székesegyház szétsugárzó hatását bemutató, nagyszabású kiállításrész végén egy karzatemelet egyetlen tárgy, a reimsi székesegyház egy madárfejú vízköpője bemutatására szolgált.⁴² Az állat csőréből mintegy jégcsapként kiömlő, a folyás dinamikáját megszilárdultában is őrző ólom az 1914. szeptember 19-i német támadás pokoli tűzének tanúja, amikor a gránátoktól felgyulladt a főhajó tetőzete, és az eredetileg 1299-ben készített ólomborítás megolvadt fémanyaga az esővíznek kialakított utakon folyt végig. Maga a vízköpő 1873–1880 táján, a székesegyház helyreállítása során készült, de eredetije egyben annak az egyelőre még kevésbé kutatott folyamatnak az elejét is reprezentálta, melynek során a laoni és a reimsi székesegyházon a 13. század

első harmadában technikailag, művészileg és jelentésstanilag is kidolgozott, gótikus vízköpő típusa a francia gótikus építészet és szobrászat más elemeivel együtt szétterjedt Európában – a kiállítás más részein bemutatott darabokkal⁴³ igazoltan gyorsan elérve magát Naumburgot is. Az ólom köpő vízköpő mögött folyamatosan a reimsi pusztítások filmkockái peregtek, a háború négy éve alatt a károkozás ugyanis többször is folytatódott: az ellenség tudatosan rombolta a francia királyság szimbolikus épületét, 1223 és 1825 között 27 király felkenésének helyszínét, amelynek 1210-ben leégett Karoling-román előzményét 816 óta használták az uralkodók koronázására, de Reims volt már 498-ban I. Chlodvig frank király megkeresztelésének helyszíne is.

A lángoló reimsi székesegyház képei mindkét hadviselő félnél a háborús propaganda gazdag lehetőségét teremtették meg. A katalógustanulmány⁴⁴ gondosan számba veszi a felek katonai indokokra alapozott érveit, a megszállt belga és északfrancia területek múkinckeseinek sorsát figyelemmel kíséror, Paul Clemen vezette német szakértői csoport jelentéseit, a például Emile Mâle és a francia gótikus művészetet kutató Wilhelm Vöge, Paul Clemen stb. közötti korábbi kollegiális kapcsolattartás teljes ellentétébe fordulását, a mindkét oldali művészeti sovinizmus megerősödését. Az angol és amerikai reakciók megkérdőjelezték a németek keresztény elkötelezettségét, és

⁴¹ KROHM–KUNDE (2011).

⁴² *Naumburg-katalógus*, 1, 465–466. (Kat.-Nr. IV. 27: Anna DEHLER).

⁴³ *Naumburg-katalógus*, 1, 244–246. (Kat.-Nr. II. 26–27); 2. 947–948. (Kat.-Nr. X. 26) – valamennyi: Philipp STEINKAMP.

⁴⁴ LEWER (2011).

a pogányságtól már csak egy lépés volt a gonosz hunokhoz való hasonlítás. A barbár tett nemzetközi elítélésének része volt a kétszáz svájci művész és értelmiségi által aláírt tiltakozás, amely az aláírók között szereplő, Németországban addig magasra értékelt Ferdinand Hodler műveinek a német múzeumokból való eltávolítását, monumentális festményeinek letakarását, neki magának a német és osztrák művészeti társaságokból való kizárását eredményezte.⁴⁵ A háború után mindenesetre a reimsi és a soissoni székesegyházak megsérült részeinek vizsgálata során Roger Gilman amerikai művészettörténész fontos új következtetésekre jutott a gótikus építésmenet és technikai megoldások, a boltozatok állékonyosságának kérdéseiben. A német művészettörténészek egy része számára viszont megnyílt az út a német nemzeti középkor ideájának ismételt kidolgozásához, a 15–16. század fordulójának német különgótikájában („deutsche Sondergotik”) a német néplélek, a német géniusz kereséséhez, valamint Uta szobrának különleges nemzeti szimbólumá emeléséhez is.

A teljesen elpusztult reimsi tető helyén vasbetonból készült az új, különleges látványt nyújtó és ma már önmagában is komoly műemléki értéket hordozó fedélszék – a nem kis részben a Rockefeller család által finanszírozott helyreállítási munkákat követően csak 1938-ban került sor a templom megnyitó ünnepségére. Két év múlva már a németek uralták a helyszínt.

A reimsi székesegyház szobordíszeiről a 19. század végén, a 20. század elején több menetben készültek gipszmásolatok. Ezek sokkal jobb állapotban mutatják még a jelenleg az időjárás és a háború pusztításait sokkal erősebben magukon viselő szobrokat (amelyekből a 20. század hetvenes éveiben számosat másolatra cseréltek, és az eredetieket a reimsi Palais du Tau érseki múzeumában helyezték el). A székesegyház északi keresztháza 1220 után készült királygalériájának monumentális szobrai 1914-ben, közvetlenül a háború kitörése előtt másolták le a Musée des Monuments français számára. Egyikőjüket, az 1886 óta élő hagyomány szerint Fülöp Ágost francia királyként (1180–1223) ismert alakot⁴⁶ és az 1225 tájára keltezett Bambergi Lovast⁴⁷ a kiállításon közvetlenül egymással szemben állították fel – az arckifejezés, a távolba tekintő szemek markáns alakítása, a hajviselet kitűnően példázza ugyanis a reimsi és a bambergi szobrok alkotóinak, a francia és a német szobrászatnak a közvetlen kapcsolatát, Reims németországi hatását. A trieri Liebfrauenkirchének a kiállításon ugyancsak szereplő, 1235–1240 között faragott prófétaszobrai ugyanennek az arcfomálásban jelentkező tendenciának valamivel későbbi példái.⁴⁸

A két trieri szobor (a teljes együttes egyébként négy darabból áll) a nemrég mintaszerűen újrendezett berlini Bode Múzeumban található, így bár életnagyságúak, de eredetiben is kiállíthatók lettek volna – Naumburgban mégis gipszmásolatuk szerepelt, hasonlóan Fülöp Ágost talapzatával együtt 372 centiméter magas, illetve a Bambergi Lovas 228 centiméter magas és 200 centiméter széles szobrához. Ez utóbbi eredetije biztosan nem lett volna leemelhető a helyéről, ahogy a reimsi hosszház ma is helyén lévő pillérfejezete, a strassburgi Münster angyalpillérének Krisztusa, illetve déli kapuzatának Eklészia- és Zsinagóga-szobrai, a bambergi dóm Szibillája, a szentföldi Crac des Chevaliers keresztes vára nagytermének és a noyoni székesegyház kapuzatainak konzoljai sem szerepelhettek eredetiben. A fent vázolt reimsi háborús történethez jelent adalékot, hogy a reimsi székesegyház triforiumának egyik oszlopfejezetéről készült, Naumburgban kiállított másolatot 1911-ben Paul Clemen szerezte meg a bonni egyetem művészettörténeti tanszéke számára.⁴⁹

A német kollégákkal a kiállítás kapcsán folytatott beszélgetések során fel is merült a gipszmásolatok jelentékeny száma, mint ami levonhat a kiállítás értékéből – értékvesztésről azonban

⁴⁵ Vö. („csak” 120 aláírás említésével): WALTER (2008), 373.

⁴⁶ *Naumburg-katalógus*, 1, 436–438. (Kat.-Nr. IV. 8: Dagmar SCHMENGLER); SCHMENGLER (2011), 190–191, Abb. 7.

⁴⁷ *Naumburg-katalógus*, 1, 452–453. (Kat.-Nr. IV. 17.: Markus HÖRSCH).

⁴⁸ *Naumburg-katalógus*, 1, 456–458. (Kat.-Nr. IV. 20–21: Andreas WASCHBÜSCH).

⁴⁹ *Naumburg-katalógus*, 1, 424–425. (Kat.-Nr. IV. 3: Klara GROSS).



9. kép. A Szent János-kápolna (*Johanneskapelle*) a naumburgi *Domfriedhof*ban (1250–1255 körül);
Lővei Pál felvétele

semmiképpen nem beszélhetünk. A naumburgi dómban *in situ* látható, katalógustételként is szerepeltetett alkotásokat, valamint az egy tételbe vont több darabot is számításba véve a mintegy 370 kiállított tárgy közül kb. 50 valóban gipszmásolatként volt jelen. Az általuk ábrázolt faragványok bemutatása a téma szempontjából teljes mértékben indokolt és kívánatos volt. A másolatok egy része ráadásul a szobrok, faragványok jelenlegi állapotához képest épebb felületeket, kevesebb hiányt is mutat még, vagyis történetiségükben „hozzáadott értékkel” is rendelkeznek. Mint az a reimsi székesegyház faragványairól készült másolatok történetéről Jean-Marc Hofman és Elodie Guilhem által írott katalógustanulmányból⁵⁰ megtudható, az Eugène-Emanuel Viollet-le-Duc által halála előtt kidolgozott tervzet alapján 1882-ben létrehozott másolatgyűjtemény az eredeti szobrok világháborús sérüléseinek kijavításában is fontos szerepet játszott. (A párizsi másolatgyűjtemény, amely a francia műemlékvédelmi bizottság évszázadnyi tevékenységét reprezentálja, más célból született, mint például a Magyar Nemzeti Múzeum, illetve a Szépművészeti Múzeum gipszgyűjteménye – bár Römer Flóris középkorra vonatkozó tervei csirájukban magukban hordozták egy a párizsihoz hasonló gyűjtemény létrehozását is.⁵¹ Az összevethetetlen méretektől eltekintve azonban hasonlítható a párizsi gyűjtemény helyzete a Műemlékek Országos Bizottsága középkori falképeket ábrázoló, több száz magyarországi akvarellmásolatához és ezernyi 19. századi rajzi felméréséhez, amelyek gyakran már az önálló műalkotás jogán is részei lehetnek nagy művészet- és kultúrtörténeti kiállításoknak.)

⁵⁰ HOFMAN–GUILHEM (2011).

⁵¹ SZENTESI [2005].

A Reims kapcsán már bemutatott, I. világháborús német pusztítások azonban – bár ez száz évre előre tekintve aligha volt annak idején szempont – olyan eredeti darabok kiállítását is lehetővé tették, amelyek a tervszerű rombolás nélkül ma is helyükön lennének. A korszak francia (és európai) várépítészetének egyik fő művéről, Coucy Laonhoz és Soissons-hoz közeli, a 13. század első felében épült váráról van szó, amely az északfrancia gótikus katedrálisok építészeti innovációihoz, bravúrajaihoz, esztétikai teljesítményéhez mérhető színvonalú alkotás volt – belső várának kváderfalazatú, négy sarkán kör alaprajzú tornyokkal erősített falain belül a nyugati világ legnagyobb, 31 méter átmérőjű és 60 métert meghaladó magasságú lakótornyával. A 19. század közepe táján több menetben végrehajtott helyreállítását követően az együttes Franciaország második leglátogatottabb építészeti emlékévé – egyfajta nemzeti műemlékké – vált. Ez okozta a vesztét, a német katonaság 1917-ben nem annyira stratégiai megfontolásokból, mint inkább a francia nemzeti büszkeségre ily módon mérhető csapás okán a saroktornyokat és a donjont 68 tonna robbanóanyaggal megsemmisítette. A város és az elővár tornyokkal erősített falai ma is állnak a belső vár falaival és a saroktornyok alapzataival együtt, a lakótornyra pedig lassan már évszázados, hatalmas törmelékhalom emlékeztet⁵² (fél évszázadon át hasonló kőhalom őrizte a mára felépített drezdai Frauenkirche emlékét).

Coucy törmelékéből begyűjtött, stílusban és típusukban is a soissons-i Saint-Jean-des-Vignes egykori bencés kolostora részleteihez szorosan kapcsolódó fejezet- és konzoltöredékei közül többet is kiállítottak Naumburgban. Kiemelkedett közülük egy levélmaszkot (*Blattmaske*) – levélkompozícióra „ültetett” emberi arcot – ábrázoló, 1230 körüli konzol. Ehhez a kiállítás a Bambergi Lovas alatti, 1220/1225 körül készült egyik, más építészeti típusba és az arc és levélzet más formavilágába sorolható konzolt, valamint egy 1240/1250 táján készült gelnhauseni párhuzamot (*17. kép*) sorakoztatott fel; a katalógusban a reimsi székesegyház egy Coucyhoz közel álló konzolja és Villard de Honnecourt vázlatkönyvének két, levélmaszok fejú figurákat, illetve arccal ellátott levelet ábrázoló oldala is reprodukálásra került.⁵³ Elpusztult Coucy donjonjának szobordíszes bejárata is, amelyet 1856–1858 között Viollet-le-Duc irányításával állítottak helyre, megmaradt viszont a lovas és oroslán harcát ábrázoló, kiegészített timpanonnak a helyéről akkor kiemelt, eredeti töredéke.⁵⁴ Ahogy az egész belső vár monumentalitása is az akkori rend – a kiskorú IX. Lajos és anyja, Kasztíliai Blanka uralma – ellen fellépő építetett, Coucy ura, III. Enguerrand lázadó szellemét szimbolizálta, maga a timpanon is a legerősebb bestiával is szembeszálló lovagot jelenített meg. Még ép állapotáról



10. kép. A naumburgi Szent János-kápolna boltozata (1250–1255 körül);
Lővei Pál felvétele

⁵² HAYOT (2011); KROHM (2011), 486–491, Abb. 22–28.

⁵³ *Naumburg-katalógus*, 1, 453–454. (Kat.-Nr. IV. 18: Bamberg); 536–538. (Kat.-Nr. V. 6: Coucy); 637–638. (Kat.-Nr. VI. 16: Gelnhausen) – valamennyi Karole MATSCHKE.

⁵⁴ *Naumburg-katalógus*, 1, 538–540. (Kat.-Nr. V. 7: Hartmut KROHM).

egyébként Jacques Androuet du Cerceau 1576-ban publikált metszete tanúskodik, és forrásértékű Victor Hugo 1835-ben róla készített rajza is.

Coucy timpanonjának oroszlánábrázolása egyértelműen antik előzményekre vezethető vissza – nem is kellett túl messze menni előkép-



11. kép. A naumburgi Szent János-kápolna egyik záróköve (1250–1255 körül); Lövei Pál felvétele



12. kép. A naumburgi Szent János-kápolna egyik fejezete (1250–1255 körül); Lövei Pál felvétele

ért, a reimsi Saint-Remi késő antik Jovinuszarkofágjának oroszlánvadászata nyilvánvaló analógia. A katalógusban is reprodukált alkotást⁵⁵ a naumburgi dóm vízköpőinek⁵⁶ tanúsága szerint a Naumburgi Mester is ismerhette. A reimsi szarkofág magán a kiállításon nem szerepelt, a helyette Rómában

Antoninus Pius és Faustina templomának vízköpő oroszlánmaszkjáról készítettett gipszmásolat a római típust reprezentálta ugyan, mindazonáltal az egész kiállítás legkevésbé indokoltan bemutatott tárgyának tűnt.

Hangsúlyozni kell: korántsem arról van szó, hogy míg a német műalkotások és a Naumburgi Mester és köre vonatkozásában már csak a kiállítás előkészületeinek következtében is „forrong” a tudomány, a kiindulópontot jelentő francia alkotások olyan egységes és „statikus” alapzatként szolgálnának az egész konstrukcióhoz, amelyről már mindent tudni lehet. Az egyes katalógustanulmányok helyenként bizony eltérő véleményekről, különböző keltezési javaslatokról tanúskodnak – például a reimsi székesegyház nyugópontra egyáltalán nem jutott építéstörténetére Hartmut Krohm utalt is az épületnek és kisugárzásának szentelt, kilenc tanulmányával a katalógus legterjedelmesebb fejezetének bevezetőjében.⁵⁷

A naumburgi kiállítás komplexitásából adódóan óriási anyag elhelyezésére a dóm és épületegyüttese messze nem szolgált elegendő térrel, pedig a nyugati és a keleti szentélyekben állandó helyükön lévő szobrok, lettner, domborművek, síremlék, olvasópult, stallumok mellett a hosszház teljes területe, valamint a kerengő körüli nyugati és déli épületszárny is rendelkezésre állt a hozzá kapcsolódó, gótikus szentélyhez a 19. században nagyjából újjáépült hajó alkotta, tágas Mária-templommal (*Marienkirche*) együtt. Ebben az egységben kapott helyet a „Naumburgi

⁵⁵ SCHMENGLER (2011), 191, Abb. 8–9.

⁵⁶ *Naumburg-katalógus*, 1, 244–246. (Kat.-Nr. II. 26–27: Philipp STEINKAMP).

⁵⁷ *Naumburg-katalógus*, 1, 331–332: 332; vö. legújabbban: VILLES (2009), és ismertetése: KURMANN (2011).

Mester útja és művei” című központi kiállításrész (kiegészülve a kincstár állandó kiállításával, valamint a dómban meg lehetett tekinteni a nemrég megnyitott Szent Erzsébet-kápolnát is az északnyugati torony földszintjén). A rendezők a már említett városi múzeum mellett felhasználták a város főterén, a középkori plébániatemplom előtt álló, emeletes Kiskastély (*Schlösschen am Markt*, valójában egy városi palota) épületét is. Ez a részleg a „Gótikus székesegyházak világa” címet kapta, kronológiailag ez indította a bemutatót, bár a nézők nem kis része nem itt, hanem a dóme gyűttes kiállításában kezdte a nézelődést. A három, akár önmagában is megálló kiállításon kívül megnyitották még a városban fennmaradt két középkori magánkápolna épületét: a dóm körzetéből 1864-ben a temetőbe (*Domfriedhof*) áthelyezett, a Naumburgi Mester műhelyének köréhez tartozó, három boltszakaszos Szent János-kápolnát (*Johanneskapelle*, 9–12. kép), és a négyzetes tere fölé boruló nyolcszögű kolostorboltozatával centrális térélményt nyújtó, 13. század eleji építésével a késői román székesegyház építéskezdetével egyidejű Szent Eged-kápolnát (*Aegidiuskapelle*, 13–14. kép).

A középkor művészetének szentelt, nagy európai művészet- és kultúrtörténeti kiállítások hagyományának megfelelően igen széles volt a tárlat műfaji-technikai merítése: faszobrok, ötvöstárgyak, bronzszobrok, üvegablakok, oklevelek, kéziratok és kódexek, pecsétek, pénzérmék gazdag gyűjteményei egészítették ki a témából adódóan persze leginkább kőfaragványokra alapozott bemutatót. A hét-nyolcszáz éves kőszobrok, építészeti díszek és elemek nem kis része eleve töredék volt, és a teljességükben megmaradt faragványokon is meglátszott az eltelt idő, épülethomlokzatok részei esetében egyenesen az időjárás, nem is egy alkotásnál pedig a háborúk nyomai is. Ennek a geometriai szabályosságot, érintetlen eredeti felületeket csak elvétve mutató anyagnak a látványbeli kiemelését

az elegánsan egyszerű, minőségi anyagokat alkalmazó kiállítási installáció sík (de nem csiszolt) felületű mértani testeket formáló posztamensekkel biztosította. (Kőfaragványokon kívül a kisebb tárgyak elhelyezésére szolgáló üvegvitrinek kubusait is rájuk lehetett helyezni.) A minimalista megoldások – a kivitelezés high-tech tökéletességével, a posztamenseket alkotó, acélvázra erősített kőtáblák megmunkálásának finomságával – mintaszerű környezetet biztosítottak a tárgyaknak. A *Schlösschen* és a *Marienkirche* tereiben szürkés-vöröses ereszű porfirtufát alkalmaztak az alapvetően kőszínű faragványok és a különböző technikával készült, de hasonló színhatású másolatok környezeteként, míg a kerengőszárnyak kisebb helyiségeiben türingiai kagylós mészkövet, egyrészt mivel az épületegyüttes falaiban helyel-közzel elő is fordul, másrészt mivel semleges, szürkés színe megfelelt az ott kiállított tárgyak változatos anyaghasználatának és felületi színezésé-



13 kép. A naumburgi Egidius-kápolna (*Aegidiuskapelle*; 13. század eleje);
Lővei Pál felvétele

nek. Funkcionáló templomokban nem mindennapos gyakorlat akár csak ideiglenesen is nagyszabású kiállítások berendezése⁵⁸ – a naumburgi szobrok azonban mozdíthatatlanok. A székesegyházban a valójában oda nem tartozó kiállítási installáció ideiglenes mivoltát egy, az előbbiekkal ellentétben nem a közelben bányászott, vagyis „helyidegen” harmadik kőfajta – zöldesszürke tömött dolomit – használata jelezte.

A kiállítást megelőző vizsgálatok részét képezte a naumburgi nyugati szentély kőelemeinek pontos helyszíni felmérése és fizikai kapcsolódásuk meghatározása. Ezen alapult az az ügyes film, amely az eredeti építésmenetet rekonstruálva kőről kőre építette fel az egyik poligonális szentélyszarkot, benne Syzzo gróf oszloptörzsszel egybefaragott szobrával.⁵⁹ A vetítés világosan mutatta, hogy a szobor és épített környezete szétbonthatatlan egységet képez, és ez a szerves összekapcsolódás az épületrész tervezése, a kőelemek faragása és a kváderek, faltagoló építészeti elemek, fejezetek, baldachinok és alapítószobrok egybeépítése során egyaránt vezérelvként határozta meg a munkát és annak megcélzott végeredményét. Az építészeti és a szobrászati egybeforrott egysége ehhez hasonlóan jellemzi a nyugati szentély előtt álló lettner is.⁶⁰ Ez az egység eddig kevésbé volt vizsgálat tárgya, a művészettörténeti kutatások hangsúlya sokkal erőteljesebben esett a szobrokra, mint a művészeti folyamatok igazi megértéséhez nélkülözhetetlen építészeti összefüggésekre. Mindez hitelesíti a kiállítás címét – a Naumburgi Mesternek, az építési és szobrászati műhely vezetőjének szobrászi és építészeti tevékenysége nem választható szét.

Az építészeti és a szobrászati részletek elválaszthatatlansága azt is jelenti, hogy a szentély szobordíszes zónáját hiába törik át oszlopok és fülkék, látszólag elválasztva a faltagolást és a szobrokat a faltömegetől, az alapítók kiemelhetetlenek a helyükről. A szentélyt „franciásan” áttörő öt hatalmas, 17 méter magas ablaknak az egész együttesel tartalmilag és a figurális ábrázolások típusait tekintve is összefüggő, a 19. század utolsó negyedében jelentős mértékben kiegészített üvegablakdísz⁶¹ eddig kissé háttérbe – pontosabban félhomályba – szorította a szobrokat. Most olyan új, pontszerű megvilágítást terveztek, amely jobban kiemeli a faragványokat, és egyben a színpompás üvegablakok között egy újabb színes elemet sorol be a látványba. A figurákat ugyanis már a 13. században is, majd a 16. század folyamán újra kifestették – korábban a dóm feliratainak feldolgozása során az alsó réteget feltételelesen 1300 körülre keltezték, megújításukat pedig a 16. század középső harmadára (és az új mögött előtűnő korábbi részletek alapján valószínűsítették, hogy az eredeti szövegeket festették újra).⁶²

A szobrok látványos színessége valójában csak most tudatosul a nézőben: először vált láthatóvá a helyszínen Uta arcán a kivékonyított szemöldök szénfelhúzott íve, szájának élénk vöröse, koronájának és ékszereinek aranya, fejkendőjének arannyal szegélyezett tiszta fehér színe. A Walter Hege már említett fényképeit reprodukáló, monokróm képeslapok és képeslap méretű nagyítások (2, 6. kép) kora most vált igazán múlttá, és az üvegablakokon át beszűrődő fénytől félig elvakítva sem kell már némelyik szobor részletein találgatva merengeni – a helyszínen már ötödik alkalommal járva csak most vettem például észre az Uta széles kendőpántja mögött a korona alól a váll mögé omló hajfonatot. Az új világítás eddig sosem volt megjelenést emel be a szobrok re-

⁵⁸ Saját „praxisomban” leginkább az 1992. évi sevillai világkiállításához kapcsolódóan a város székesegyházának nagyobbik – de lehatárolt – részében elhelyezett *Magna Hispalensis* kiállítás említhető: Catálogo Magna Hispalensis – El universo de una iglesia, Exposición organizada por la Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Sevilla, Sevilla, 1992.

⁵⁹ JELSCHESKI (2011).

⁶⁰ DUDZINSKI (2011).

⁶¹ Az üvegablakoknak a katalógusban egész fejezetet szenteltek, két fontos tanulmánnyal, amelyek részben a Sachsen-Anhalt tartomány emlékanyagát a *Corpus Vitrearum Medii Aevi* sorozatban feldolgozó, munkában lévő kötetben alapulnak: SIEBERT (2011a); WOLTER-VON DEM KNESEBECK (2011).

⁶² SCHUBERT–GÖRLITZ (1959), 17–20; SCHUBERT (2010).

cepciótörténetébe – nem visszafordíthatatlanul azonban, hiszen a világítást kikapcsolva bármikor visszaállítható az eredeti középkori látvány sejtelmes homálya. (A kivilágítva is a magasság „távlatában” maradó alapítósobrokkal való igazán közeli ismerkedés eszközeit azonban azok az eredeti nagyságú, festett gipszmásolatok jelentették, amelyeket a városi múzeum termében állítottak ki. A részletek jól megfigyelhetők, a kép azonban megtévesztő – a nem ilyen látószögre tervezett



14. kép. A naumburgi Egidius-kápolna szentélye (13. század eleje); Lóvei Pál felvétele

alkotások némelyike a művészi szándéktól eltérő nézet következtében aránytalanabbá, darabosabbá válik.)

A színek, a színesség, az egykori polikrómia és annak történelmi változásai a művészettörténeti kutatás egyik fontos terepét jelentik a legutóbbi évtizedekben – ezen belül a középkori templomok és szobrok színességének kutatása központi témájává emelkedett a franciaországi vizsgálatoknak is.⁶³ (A természettudományos háttérrel is igénylő vizsgálódások Magyarországon

⁶³ Például legújabban: *La cathédrale de Chartres. Restaurations récentes et nouvelles recherches = Bulletin Monumental*, 169-1(2011), 7-8, 13-28, 35-40 (Claudine LAUTIER, Patrice CALVEL, Clément GUINAMARD, Émile CHECROUN, Vincent DETALLE, Isabelle PALLOT-FROSSARD, Michel PASTOUREAU tanulmányai).

leginkább a középkor építészeti és szobrászati emlékei kapcsán kezdődtek meg.⁶⁴) A naumburgi kiállítást előkészítő, a Volkswagen-Stiftung pénzügyi támogatásával valójában még csak megin-
dult elemzések egyik iránya ugyancsak ez volt, és ezek, illetve más helyszíneken (Magdeburg,
Meissen) az utóbbi időben végzett hasonló munkák eredményeinek bemutatása a kiállításon és
a katalógusban egyaránt helyet kapott.⁶⁵ Az utóbbi illusztrációs anyagából színességük okán is ki-
emelendő a Harz-hegységben fekvő Blankenburg egykori prépostságát alapító Regenstein grófok
stukkóból készült négy szobra a jelenlegi plébániatemplom szentélyében,⁶⁶ valamint a 961-ben
Matilda (Mechtild) királyné (+968), I. Ottó császár anyja alapította nordhauseni kanonissza pré-
postságból 1220-ban II. Frigyes császár (+1250) által kialakított társaskáptalan templomának szen-
télyében álló hat szobor⁶⁷ – mindkét együttes a naumburgi és a meisseni alapítószobrok hatásáról
árulkodik egyébként.

Ami Naumburgban és Meissenben hiányzik – az egyházi intézmények alapítóinak gyakori
attribútuma, a templommodell –, az Nordhausenben két figuránál is megtalálható: az egyik az
idővel szentként tisztelt Matilda, a másik a vele szemben álló férfialak, akit eddig az alapítás idő-
pontjánál jóval korábban elhunyt I. Henrik keleti frank királlyal (+936), Matilda férjével azonosított-
tak, újabban azonban az újraalapító II. Frigyes személyét valószínűsítik. A templommodellert tartó
alapítófigurák mindenestre magáról a naumburgi kiállításról sem hiányozhattak. Egy 1320/1330
táján Párizsban készült, a Naumburgi Mester utáni időszak francia művészetét bemutató részleg-
ben kiállított, kitűnő minőségű, gótikus kápolnát emelő álló királyné-szobor ismeretlen helyről került
Berlinbe (Staatliche Museen),⁶⁸ így ha az ábrázolási típust jól reprezentálhatta is, az intézmény-
alapítások mozgatórugóit más tárgyak segítségével kellett bemutatni. Ezek helye az alapítókra va-
ló emlékezés módzatait és az uralkodóábrázolásokat bemutató, különlegességeket is felvonul-
tató kiállítási részlegben volt.⁶⁹ A templommodellert tartó alapítófigurák klasszikus terepévé váltak
a 13. században a síremlékek. Az egyik legismertebb, a középkori európai szobrászat élvonalába
tartozó, típusteremtő alkotás, Oroszlán Henrik szász és bajor herceg (+1195) és felesége, Angli-
ai Matilda 1235–1240 táján készített közös, braunschweigi emléke ugyanúgy szerepelt a kataló-
gus képanyagában,⁷⁰ mint Dedo von Wettin (+1190) és felesége, Mechtild von Heinsberg (+1189)
az előzőnek mind típusát, mind stílusát tekintve közvetlen, rövid időn belüli hatását tükröző,
wechselburgi kettős síremléke.⁷¹ A két monumentális emlék nyilván elmozdíthatatlanul áll a he-
lyén, nem jelentett azonban problémát Liudolf von Sachsen (+866) fából 1270 táján készült, 210
centiméter magas, egy nyeregvető, lenyitható tetejű, 251 centiméter hosszú fa „szarkofágban”
fekvő, épületmodellert tartó sírszobrának Naumburgba szállítása Bad Gandersheimből.⁷² Feltétle-
nül említést érdemel, hogy az alapítók épületmodellel ábrázolt, álló szobrának „korszerű” típusát
a magyarországi emlékszerzők is megismerték, a Naumburgi Mester működése idejére, a 13. század kö-
zepére keltezhető, de az említett németországi emlékekhez képest igencsak gyengébb minőségű
dombormű – síremlék fedlapja? – képviseli a Vas megyei Hahóton.⁷³

⁶⁴ LÖVEI (1993); DEÁK-TÓTH (1993); D. MEZEY Alice (2007); MEZEY (2010).

⁶⁵ GROLL–BÖTTCHER (2011); MAGIRIUS (2011); SCHLISSL–SIMON (2011); SIMON (2011); FREYSOLDT–MENZEL (2011); KARL–MENZEL (2011).

⁶⁶ HÖRSCH (2011b), 1434–1437, Abb. 5–6.

⁶⁷ HÖRSCH (2011b), 1438–1441, Abb. 7–12; a nordhauseni szobrok jelenleg élénk tudományos érdeklődés tárgyai: MIDDELDORF
KOSEGARTEN (2009); SUCKOW (2011).

⁶⁸ *Naumburg-katalógus*, 2, 1518–1519. (Kat.-Nr. XIX. 15: Lutz STÖPPLER).

⁶⁹ KUNDE (2011b); CLAUSSEN (2011).

⁷⁰ KUNDE (2011b), 806, kép a 796. oldalon

⁷¹ KUNDE (2011b), 806; Abb. 5.

⁷² *Naumburg-katalógus*, 2, 854–857. (Kat.-Nr. IX. 24: Claudia KUNDE).

⁷³ VÁNDOR (1996), 207, 78. kép; LÖVEI [2001], 76–77, képpel; MAROSI (2010); LÖVEI (2010).

Ha ritkán is, de nemcsak az alapító, az építtető, hanem az építő, a tervező és kivitelező építész is megmutatkozhatott a templommodell tartó figura típusában. A reimsi székesegyházban örözt sírkövén éppen a Naumburgi Mester egyik kortársa, Hugues Libergier (†1263), az azóta elpusztult reimsi St-Nicaise apátsági templom nyugati homlokzatának és hosszházának építészé jelenik meg árkádos építmény alatt álló, vonalrajzos alakként, melle előtt kis gótikus templommodell tartva, lábainál emellett derékszögelővel és a naumburgi kiállításon egy eredeti példányban ki is állított köemelő fogóval (*Hebezange*).⁷⁴ A köriratban is öntudatos utalás olvasható: „Itt nyugszik Hugues Libergier mester, aki a megtestesülés 1229. évében, húsvét keddjének napján elkezdte ezt a templomot...”⁷⁵ Egyetlen jóval későbbi párhuzamát ismerem – a naumburgi kiállítással kapcsolatban természetesen fel sem merült a léte –, ahol nem kézben van, hanem az alak lába mellett áll a kéttornyos épület: Heinrich von Sambach (†1382) sírkövén a tübingiai Mühlhausenben. Az építőmester – a körirat megfogalmazása szerint ...*her henrich vo(n) sampach buwme(i)ster u(n)ser lib(en) vrowe* – a Marienkirche egyik építési fázisának kivitelezését vezette, és a templomban temették el.⁷⁶ Hugues Libergier kvalitásos sírlapja az ábrázolási típus összefüggését tekintve szinte „művészfejedelemként” jeleníti meg az építész, és Heinrich von Sambach síremléke is a gazdag német városi patríciusi réteg figurális emlékeihez mérhető. Ehhez képest a strassburgi székesegyház Goethe dicsőítette építőmestere,⁷⁷ Erwin von Steinbach (†1318), 1316-ban elhunyt felesége és ugyanott építőmester János fia (†1339) közös, csupán 17 majuszkulás feliratsorral kitöltött, 1318 és 1339 között készült, 1339-ben a fiú feliratával kiegészített sírtáblája – amelynek a kiállításon gipszmásolata volt látható⁷⁸ – maga az egyszerűség. Nem szabad azonban megfeledkezni arról, hogy Erwin mester a strassburgi dóm középső nyugati kapuja fölött saját maga helyeztette el az építés 1277-es kezdetét és saját szerepét megörökítő, csak 16–18. századi forrásokból ismert feliratot, hasonlóan a dóm 1316-ban emelt, 1682-ben lebontott Mária-kápolnájának mellvédjét egykor díszítő másik feliratához, amelyből azonban három töredék másodlagos beépítésből elő is került, és Naumburgban kiállították.⁷⁹ Ezek domborúan faragott, a korszak epigráfijában megformálásukkal is kiemelkedő, kb. 14 centiméteres magasságukkal⁸⁰ meglehetősen nagy méretű betűi olyan ritka alkotásokhoz (és személyiségekhez) mérik a strassburgi építész, mint Saint-Denis apátsági templomának nyugati homlokzatán Suger apát dedikációs verse az 1140. évi felszentelésről, majd a késői középkorban a passzai dóm szentélyén olvasható többsoros, monumentális minuszcula felirat (1407),⁸¹ az esztergomi Bakócz-kápolna belső és a krakkói Zsigmond-kápolna külső és belső felirata.⁸² A Naumburgi Mester és francia kortársai öntudatának és társadalmi elismertségének egyaránt jele az a körükben feltűnő doktori cím is, amely ebben az esetben nem az egyetemi végzettséggel elnyerhető, hanem a különleges színvonalú szakmai

⁷⁴ BRACHMANN (2011a), 77, Abb. 2.

⁷⁵ MAROSI (1969), 52.

⁷⁶ MAGIRIUS (2002), 130, 343–345. (Kat.-Nr. 39), Abb. 111; WÄSS (2006), 2. 452–453. (Kat.-Nr. 682), 466.

⁷⁷ GOETHE (1772); magyar fordítása: MAROSI (1976), 250–255.

⁷⁸ *Naumburg-katalógus*, 1, 129–130. (Kat.-Nr. I. 20: Sabine BENGEL); a felirat: ANNO DO(MINI) M° CCC° XVI + XII K(A)L(ENDAS) AVG(VS)TI O(BIIT) D(OMI)NA HVSA VXOR MAG(IST)RI ERWINI + ANNO DO(MINI) M° CCC° XVIII + XUI K(A)L(ENDAS) FEBRVARII O(BIIT) MAG(IST)ER ERWIN(VS) GUBERNATOR FABRICE ECCL(ES)IE ARG(E)NT(INENSIS) T + ANNO D(OMI)NI M CCC XXXVIII XV K(A)L(ENDAS) APRILIS O(BIIT) MAGISTER IOHANNES FILIVS ERWINI MAG(IST)RI OP(E)RIS (H)VI(VS) ECC(L)ESIE

⁷⁹ *Naumburg-katalógus*, 1, 115–116. (Kat.-Nr. I. 9: Marion BAYER).

⁸⁰ Egy a strassburginál korábbi építési felirat a párizsi Notre-Dame déli keresztházán ugyan 10 méter hosszú, de még csak 8 centiméter magas betűk alkotják: készítését Jean de Chelles, az 1245 körül kivitelezett északi keresztház építészé és a déli elkezdője emlékére 1258 után utóda, Pierre de Montreuil kezdeményezhette: BRACHMANN (2011a), 76.

⁸¹ A 25 centiméteres betűk 273 centiméter magas és 306+200 centiméter széles mezőt töltenek ki: STEININGER (2006), 60–61. (Nr. 104).

⁸² LÖVEI (2004).

tudással igazolható címzéseként jelent meg Pierre de Montreuil (†1254) sírkövén a párizsi Saint-Germain-des-Prés apátságban, a „kőfaragóművészet doktora” (*doctor lathomorum*) – mintegy tanára, professzora – kifejezésben.⁸³

Az építész-tudósok tudományának természetét gondosan és alaposan mutatták be a tár-lat rendezői. A naumburgi nyugati szentély Syzzo szobrával ékes poligonsarka építésmenetének kváderről kváderre történő – a tervezés és a kivitelezés rendkívüli bonyolultságáról tanúságot tevő – rekonstrukciójáról, valamint a nyugati lettner építéstechnológiai vizsgálatáról már volt szó. Vitruvius *De architectura* című könyvének a 13. század első harmadában Winchesterben írott, a teljes szövegből a gyakorlatban használható részleteket kigyűjtő példánya⁸⁴ az építészeti képzés egyik forrásaként jelent meg – közvetve arra is utalva, hogy a szabad művészetek körébe tartozó építészet művelői a főiskolák, egyetemek legalább alsó képzési fokozatainak megfelelő képzettséggel, a matematika, a mértan, és – legalábbis világi megbízóikkal ellentétben – az írás-olvasás terén magas szintű tudással rendelkeztek. Jelentős volt az a „dokumentáció”, amelybe a rendezők a korszak tervezői módszereinek forrásait és emlékeit gyűjtötték egybe. A témából és a korszakból egyaránt következett, hogy nem lehetett – de nem is volt miért – figyelmen kívül hagyni Villard de Honnecourt vázlatkönyvét, a kiállításon illusztrációs anyagként reprodukciói több helyen is szerepeltek a falakon, valamint egy nagyméretű képernyőn sorra peregtek oldalai. A katalógusban a szobrok utóéletét bemutató bevezetőt követően az első nagy, „Az építőmester és székesegyháza” címet viselő fejezet több tanulmányában is kiaknázták az elemzéséből adódó lehetőségeket,⁸⁵ és tucatnyinál több oldalát kitűnő minőségben reprodukálták a katalógusban mindenfelé. Azt, hogy valójában milyen szorosan kapcsolódhatott a vázlatkönyv tükrözte stílus akár Naumburghoz is, mutatja a székesegyház keleti szentélyének déli fala előtt álló, 1250 körül készült fastallum, a templom korai gótikus berendezésének egyetlen megmaradt darabja, amelyhez a vázlatkönyv két oldala is kitűnő párhuzamokat kínál.⁸⁶

Villard vázlatkönyvét eredetiben nem állították ki, ott volt azonban a vitrinben a vele egyidős, 1230 körül készült, úgynevezett reimsi palimpszeszt, amelynek utóbb a székesegyház halotti könyvéhez lapokra vágott pergamenje ma is jól mutatja az eredeti homlokzatrajzok töredékeit – ez a legkorábbi fennmaradt, léptékarányos építészeti rajz. Eredeti formájában maradt fenn az A1-gyel jelölt strassburgi homlokzati nézetrajz, amely előzményeként tudhatja a párizsi Notre-Dame északi keresztház-homlokzatának 1245 körüli koncepcióját (Jean de Chelles), és olyan „programtervnek” tartható, amely megelőzte a strassburgi építkezés városi irányítás alá kerülését. Kiállították a trieri Liebfrauenkirche lépcsőtornyja kváderfal-részletének életnagyságú gipszmásolatát is a centrális alaprajzú templom 1250 körül bekarcolt alaprajzával – a rajz a II. világháborús bombázások során leomlott köpenyfal takarásából bukkant elő váratlanul.⁸⁷ A naumburgi székesegyház, a közeli Schulpforte egykori ciszterci temploma (a kiállítás egyik társhelyszíne) és a meisseneni dóm falain található karcolatok (*15. kép*)⁸⁸ többségének értelmezése a trieri rajznál jóval kevésbé nyilvánvaló, a katalógusban közölt fényképeikre rávezetett színes vonalak nélkül valójában a látogatók számára semmitmondóak – legalábbis a naumburgi karcok egyébként

⁸³ A források szerint az építész az apátság Mária-kápolnijában temették el, sírkövén mesterségének szerszámai, mérőszinőr és körző volt látható, valamint a *FLOS PLENUM MORVM, VIVENS DOCTOR LATOMORVM, MVSTEROLO NATVS, JACET HIC PETRVS TVMVLATVS QVEM REX CCELVORVM PERDVCAIT IN ALTA POLORVM. CHRISTI MILLESIMO BIS CENTO DVODENO CVM QVINQVAGENO QVARTO DECESSIT ANNO* felirat: BRACHMANN (2011a), 77; DECTOT (2011), 1495.

⁸⁴ *Naumburg-katalógus, 1*, 116–118. (Kat.-Nr. I. 10: Frank-Joachim STEWING).

⁸⁵ KLEIN (2011).

⁸⁶ *Naumburg-katalógus, 2*, 952–956. (Kat.-Nr. X. 30: Anja SELIGER).

⁸⁷ *Naumburg-katalógus, 1*, 118–124. (Kat.-Nr. I. 11–13: Leonhard HELTEN).

⁸⁸ A képen ábrázolt rajzról, átrajzolásal értelmezett fényképpel: DONATH (2011b), 1287–1288, Abb. 18.

a legutóbbi időkig ismeretlenek voltak még a kutatás előtt is. A három épület az innovatív góti-kus építészeti tervezés korai németországi példájaként került Günther és Matthias Donath tanulmányába, amely sorra veszi tervezésük és kivitelezésük helyszínen leolvasható jeleit, az alapozástechnikától és a kövek felületének megmunkálásától, az ehhez használt szerszámokon és



15. kép. Meissen, dóm, a szentélypoligonon belső falpillérének metszetrajza a szentély déli falán (1250-es évek);
Lóvei Pál felvétele

kőfaragójeleken keresztül a falakra karcolt részlettervekig, segédszerkesztésekig és ezek egy részének a megépített épületrészek geometriájával történő, időnként bravúros azonosításáig. Egy másik tanulmány a meissenai székesegyház 1250 körül kezdődött első építési fázisának, a szentély emelésének építéstechnikai leírását tartalmazza, bemutatva a nyersanyagok lelőhelyét és szállítását, az építkezésen dolgozók 80 és 94 közöttire becsülhető számát és feladataik szerinti megoszlását, a megépült falazatok felületének és térfogatának számításait, az alapozás és a boltozás technikájáról helyszínen leolvasható megfigyeléseket.⁸⁹

A 13. században a „kőfaragóművészet doktorai” nem csupán az épületek emeléséért voltak felelősek, hanem azok szobrászati díszítéséért is. A szobrok megvalósításának technikai jellemzői is részét képezték a tárlatnak – ennek laikusok számára is világosan beszélő eszközeit jelentették befejezetlen kőfaragványok. A leglátványosabbat közülük maga a naumburgi székesegyház szolgáltatta: a keleti szentély északi falában nyíló ajtó fölötti, csúcsíves timpanon a *Deesist* ábrázolja, a nagyobb részét befejezett, trónoló Krisztus két oldalán térdelő, teljesen készre faragott Máriával

⁸⁹ DONATH (2011b); DONATH (2011c).

és a csak tömegében kinagyolt evangélista Szent Jánossal, csak durván síkra vésőzött háttér előtt. A nyílás a román kori falazat és az 1300 után emelt poligonális bővítés határán áll, de az utóbbinak is csak később, másodlagosan kialakított részeihez vezető feljáratra nyílik. Így akár 1350 körül is készülhetett volna, a szobordísz bizonyos elemei azonban a nyugati szentély szobraitól sem idegenek, bár a kivitelezés színvonala semmiképpen nem éri el azok minőségét. Szó lehet egy gyengébb szobrász által a nyugati épületrészhez 1250 körül készített, de befejezetlenül és felhasználatlanul hagyott, vagy egy, a Naumburgi Mester későbbi hatását tükröző faragványról, és mindkét esetben annak még későbbi felhasználásáról, vagy akár egy 1350 körüli – ebben az esetben erősen archaikus – alkotásról is. Az ajtókeret és környezete épületkutatása még hátra van, nélküle a kérdések biztosan nem megválaszolhatók. A befejezetlen faragványok kiállított csoportjához tartozott a frankfurti Liebieghaus egy 13. század közepi, talán itáliai Szent György-szobra is, a vonalak és a mélyítendő felülethatárok jelzésére szolgáló, antik eredetű fúróhasználat látványos példájával.⁹⁰

A mesterek tudós mivolta nyilvánult meg abban is, ahogy új szemlélettel közelítettek környezetükhöz. Viollet-le-Duc már említett, a párizsi másolatgyűjtemény létrehozására megfogalmazott tervezetében a reimsi gipszeket is tartalmazó terem kapcsán azt írta, hogy ott kell bemutatni azt, ahogy a 13. században a szobrászművészet az ünnepélyes típusokkal leszámolva a természet tanulmányozása felé fordult.⁹¹ Ennek része volt a test és az arc addig ismeretlen naturalizmusának a pontos megfigyelésen alapuló igénye. Az egyéniség kifejezése azonban semmiképpen nem jelentett egyben portréábrázolást, csupán számos arctípus, kifejezőmód, hajviselet jól kidolgozott, meghatározott tartalmi – a vallás és a társadalom meghatározta – rendszer szerint való alkalmazását. (A kiállításon szereplő, világiakat ábrázoló szoborművek túlnyomó része egyébként – élükön magukkal a naumburgi alapítósobrokkal, de ez a síremlékekre is vonatkozik – faragása idején már régen halott személyeket ábrázol, akik esetében portréhasonlóság igénye még akkor sem merülhetett volna fel, ha maga a fogalom egyáltalán ismert lett volna.) A pontos megfigyelésnek, a természet intenzív tanulmányozásának ténye az emberi alakoknál konkrétumokkal nem is igazolható, bár természetesen az eredmény „magáért beszél”, annál inkább az állati, és még inkább a növényi motívumok esetében, amelyek megfigyelt és másolt eredetije ma is azonosíthatók. Ez a művészi természethasználata a korabeli filozófia és költészet legkorszerűbb irányzataihoz kapcsolódott, és a párizsi, 1220/1240 körüli reimsi,⁹² strassburgi, 1250 körüli Crac des Chevaliers-⁹³ párhuzamok alapján mind kortársai, mind a Naumburgi Mester elméleti képzettségének magas szintjéről tanúskodik. Az állatfajok egész sorának gyűjteményszerű bemutatására jó példát jelentenek a chartres-i székesegyház 1230 körül készült lettnerének Naumburgban kiállított faragványai⁹⁴ a sárkány éppolyan természetközeli, részletekben gazdag, naturalista megjelenítésével, mint a juh, a marha, az oroszlán vagy a földigiliszta esetében. A botanika szerint a Naumburgi Mester műhelye által faragott növények, levelek jelentős részének lehetséges a rendszertani besorolása, akár latin névvel is megadott faj (tölgy, mezei juhar, üröm, odvas keltike, mogoró) vagy legalább nem (boglárkafélék) szerinti pontos azonosítása. A különlegesen mély aláfaragásokkal még inkább élettelivé varázsolt, gazdag növényvilágot valójában azonban az építészeti alkalmazás rendszerének vetették alá, a levelek életteli, variációs változatossága ellenére is geometrikus hálózatba foglalták.⁹⁵

⁹⁰ *Naumburg-katalógus*, 2, 1324–1328. (Kat.-Nr. XV. 4–5: Guido SIEBERT).

⁹¹ HOFMAN–GUILHEM (2011), 406.

⁹² *Naumburg-katalógus*, 1, 324–326. (Kat.-Nr. III. 12–14: Eva KANZ).

⁹³ *Naumburg-katalógus*, 1, 326–328. (Kat.-Nr. III. 15–17: Stefan ZORNER).

⁹⁴ *Naumburg-katalógus*, 1, 317–320. (Kat.-Nr. III. 8–9: Pierre-Yves LE POGAM).

⁹⁵ SCHEUER (2011); WITTEKIND (2011); HARTING (2011); HUPPERTZ (2011); SIEBERT (2011b).

A naumburgi nyugati szentély és a lettner fejezeteit, záróköveit, párkánydíszeit beborító levéldíszekhez igen hasonlóak voltak láthatók a kiállításához kapcsolódóan a közönség előtt most először megnyitott, már említett Keresztelő Szent János-kápolnában (11–12. kép). A forrásokban először 1305-ben az akkori dékán kúriájának magánkápolnájaként megjelenő, 1864-ben – nem kis műemlékvédelmi tettként értékelhetően – a temetőbe áthelyezett építmény (9–10. kép) eredeti helyzetét a dómegyüttestől délre a források elemzése és ásatás útján sikerült meghatározni. A helyszínt most egy fémelemekből emelt, egyszerű, elegáns tömegrekonstrukcióval jelezték. A kápolna tölgylevelés és boglárkalevelés zárókövei, faltagolásának növénydíszes fejezetei, ma már hiányzó kis szentélyfülkéjének a székesegyházban megőrzött záróköve az Isten Bárányát tartó Szent János mellképével a nyugati szentély építésmenetéhez kapcsolja a kápolnát, amely a Naumburgi Mester tervei alapján a 13. század közepénél alig valamivel később épülhetett fel.⁹⁶

A naumburgi „növényvilág” franciaországi előzményei és párhuzamai mellett a kiállítási katalógus kitér az Anglia középső részén fekvő Southwell székesegyházában a káptalanterembe vezető, az 1235–1250 között épült szentélyhez kapcsolódó folyosóján és a 13. század utolsó évtizedében emelt káptalanteremben található gazdag levéldísz naumburgihoz hasonló jellemzőire.⁹⁷ A kiállításon csak egy ennél lényegesen korábbi, 1205 körüli töredék szerepelt a wellsi székesegyházból⁹⁸ – Angliában nem olyan könnyű kölcsönzésre alkalmas, „mobil” építészeti töredékekre bukkanni.

Nem Liudolf von Sachsen már említett, középkori festésmaradványok fölött a 19. században olajjal teljesen átfestett sírszobra volt az egyetlen fából faragott *gisant* a naumburgi kiállításon. Friedrich Tuta meissen-i és landsbergi őrgrof (†1291) 1300 körüli, festésnek csak nyomait mutató, tölgyfa sírszobra Weißenfelsben maradt fenn töredékesen.⁹⁹ A *Diezmannkünt* ismert Dietrich von Wettin lausitzi és osterlandi őrgrof, türingiai gróf (†1307) 1310 körül készült, életnagyságú figurája a lippcei – eredetileg domonkos – templomból került a helyi egyetem gyűjteményébe; Szászország egyik legjelentősebb érett középkori faszobraként nagyrészt még eredeti festését is megőrizte.¹⁰⁰ (Hozzá tartozik egy, a 17. században megújított fatábla is egy 1516–1519 között Erasmus Stella orvos és humanista tudós által Dante Alighieri nevében írt és az ő aláírásával ellátott, hosszú verssel – ez azonban most nem szerepelt a kiállításon.) Fából készült *gisantok* Angliában is fennmaradtak; Alsó-Szászországban és a Balti-tenger mentén, például Bad Doberanban is ismert még néhány darab. A Naumburgban egymás mellé helyezett három alkotás azonban mégis különleges módon reprezentálta a középkorban nyilván sokkal gyakrabban alkalmazott, mára azonban ritkasággá vált technikát – ábrázolásaik pedig jól mutatták a naumburgi alapítósobrok férfialakjainak széles körben terjesztett típusait.

A kiállításon bemutatott alapítói síremlékek sora azonban ezzel még nem ért véget. Hermann von Hain már említett, színvonalas tumbafedlapját a naumburgival egyesült merseburgi székeskáptalan közel fekvő másik székesegyházából áthozhatták a tárlatra.¹⁰¹ Bár Wiprecht von Groitzsch grófnak (†1124), a szászországi pegau-i bencés apátság alapítójának 1225 körül homokkőből faragott síremléke kopott állapotban ma is mutatja az eredeti vörös, kék, sárga, barna, testszínű, arany és ezüst színeket, ezt a kardját és nagy pajzsát a legtöbb említett síremlékhez és a naumburgi férfi alapítósobrokhoz hasonló módon tartó szobor kiállított gipszmásolata nem tudta visszaadni. Még kevésbé volt megjeleníthető rajta a színesség és a pompa fokozására alkalmazott, egészen egyedülálló technika: a szinte kerek szobor hatását keltő férfialak ruházatának mellrészét, gallérját,

⁹⁶ SIEBERT (2011c); a szentélyzárókő: *Naumburg-katalógus*, 2, 1322–1324. (Kat.-Nr. XV. 3: Guido SIEBERT).

⁹⁷ The Leaves of Southwell. Höhepunkte – Höhepunkte englischer Laubwerkornamentik (DIXON [2011]; SEEWALD [2011a]).

⁹⁸ *Naumburg-katalógus*, 1, 322–324. (Kat.-Nr. III. 11: Julia WEILER).

⁹⁹ *Naumburg-katalógus*, 2, 857–858. (Kat.-Nr. IX. 25: Claudia KUNDE).

¹⁰⁰ *Naumburg-katalógus*, 2, 858, 860, 861. (Kat.-Nr. IX. 26: Rudolf Hiller von GAERTRINGEN).

¹⁰¹ *Naumburg-katalógus*, 2, 851–854. (Kat.-Nr. IX. 23: Claudia KUNDE–Guido SIEBERT).

ujjának végét, köpenyének vállát, gyűrűjét, valamint a pajzs szegélyét, a láb alatti konzol peremét, a kőlap keretét ugyanis színes drágakövekkel díszítették. A csatában végzetesen megsérült alapító élete végén szerzetesként tért vissza apátságába, ahol idővel szentként tisztelték – a síremlékébe foglalt sokfajta drágakő a vonatkozó bibliai helyek (pl. Ez 28,13; Jel 21,18) alapján a Mennyei Jeruzsálemre, a Paradicsomra való utalásként értelmezhető,¹⁰² a vallásos alapítvánnyal, intézményalapítással elnyerhető bűnbocsánat, a sírnál rendszeresen mondott emlékmisék és az elhunyt lelkéért mondott imák biztosíthaták, hogy a Paradicsomba kerüljön.

Egy egész részleget szenteltek a kiállításon a naumburgi alapítószobrokhoz kapcsolódóan a lovagi-udvari kultúra bemutatásának – valójában a Nyugat-Európában éppen akkoriban klasszikus korszakát élő lovagi világ jelentette a Naumburgi Mester és köre társadalmi háttérét. Az egyházi intézmények létesítésének anyagi alapját megteremtő „első alapítók” (*primi fundatores*) ábrázolásának a síremlékeken is megfigyelhető, jól körülírható eszköztárát teremtette meg a 13. század – a gesztusok, a hajviselet, a divatos szakáll és bajusz, a ruházat és az ékszerek, a heraldikus elemek és a fegyverzet összefüggéseinek bemutatása mellett elemzésre került az egyéni attribútumként és társadalmi értéként megjelenített szépség is, illusztrációként Wiprecht von Groitzsch sírszobrával és I. Childebert szobrával, illetve a naumburgi szobrok közül Reglindis, Gerburg, Uta közelről fényképezett fejeivel.¹⁰³ Valójában itt került igazán egymás mellé Childebert és Uta, alátámasztva a plakátokon való „összeboronálásukat”. A lovagi-udvari kultúra tárgyegyüttesében szerepelt az egyetlen magyarországi kölcsönzés, a például Uta koronájához kitűnő analógiaként szolgáló, a margitszigeti domonkos apácakolostorban talált korona a Magyar Nemzeti Múzeumból – alapos katalógustételét Kiss Etele írta.¹⁰⁴

Nem a korona volt azonban az egyetlen „magyar kapcsolat” a kiállításon, illetve a katalógusban. A Bambergi Lovas ötszáz éven át „névtelenül” állt a helyén, legalábbis 1729-ig nincs semmilyen forrásadat arra vonatkozóan, kit is ábrázol a monumentális szobor. Akkor először a magyar Szent István király ábrázolásaként említették.¹⁰⁵ Jóval később felmerült vele kapcsolatban Nagy Konstantin, a bambergi püspökséget alapító II. Henrik császár (†1024), az egyaránt a bambergi székesegyházban eltemetett Philipp von Schwaben (†1208) és III. Konrád (†1152) német királyok személye is, valamint II. Frigyes császárré (†1250), akinek az uralkodási idejében készült a szobor.¹⁰⁶ Idővel szinte „*opinio communis*” lett a kutatók között, hogy Szent István a legvalószínűbb jelölt.¹⁰⁷ Az utóbbi időben azonban a tágabban vett építetői, alapítói, támogatói, funerális *memoria* keretei közötti keresgélés mellett felvetődött a nagyobb, épületrészek, sőt az egész székesegyház összefüggésében való teológiai-eszkatológiai értelmezés lehetősége is. Eszerint a bambergi székesegyház az Új Jeruzsálem modelljeként épült, és az oda az elsősorban a laikusok számára szolgáló, az Ótestamentumot idéző Ádám-kapun át belépő látogató a világvégét megjósoló Szibilla szobra előtt elhaladva kerül szembe a Lovassal, aki nem más, mint a Végítélet császára („Endzeitkaiser”), illetve a János Jelenéseiben (19,11–16) megjelenő Messiás.¹⁰⁸ A naumburgi katalógus egyértelműen a Szent Istvánnal való azonosítás mellett teszi le a voksot, egyrészt mivel a fenti újabb értelmezéseknek semmilyen középkori szobrászati példájuk nem ismert, másrészt mert a 18. században semmilyen indok nem lett volna éppen az akkoriban Bambergben úgyszólván teljesen ismeretlen és a helyi

¹⁰² *Naumburg-katalógus*, 2, 847–851. (Kat.-Nr. IX. 22: Claudia KUNDE).

¹⁰³ Das Instrumentarium der „ersten Stifter”: Physiognomie, Gebärden, Bekleidung, Schmuck, Waffen (KUNDE [2011a]; FILIP [2011]).

¹⁰⁴ *Naumburg-katalógus*, 2, 1026–1028. (Kat.-Nr. XI. 15: Etele Kiss); Kiss Etelenek a korona korábbi kiállításaihoz kapcsolódó katalógustételei: Kiss (1999): Kat. Nr. 27; Kiss (2007): Kat.-Nr. 2.

¹⁰⁵ HUBEL (2002); MÖHRING (2004), 36; GOCKEL (2006), 36.

¹⁰⁶ GOCKEL (2006), rendre: 25–35, 35–42, 42–46, 46–47, 47–48, 48.

¹⁰⁷ GOCKEL (2006), 66; HUBEL (2002), 404–405.

¹⁰⁸ MÖHRING (2004), 11–15; GOCKEL (2006), 78.

törekvések szempontjából „lényegtelen” Szent István alakját újonnan beemelni a helyi hagyományba.¹⁰⁹

Villard de Honnecourt már említett vázlatkönyve második lapjának hátoldalát is reprodukálták a katalógusban, amelyen egy pajzsot és lándzsát tartó, csuklyás sodronypáncélt, fölötté köpenyt és furcsa sisakot viselő lovak ábrázolása mellé utólag bejegyezte valaki, hogy *de Honnecor cil qui fut en Hongrie* („De Honnecourt, amikor Magyarországon járt”) – a szöveget az egyik tanulmány szerzője, Bruno Klein a maga ismertetésében is szükségesnek látta megemlíteni.¹¹⁰ Így még inkább kifogásolható a magyarországi kőfaragványok teljes hiánya a kiállításon. A francia–német stílus- és művészvándorlás mellé ugyanis nagyon szépen beilleszthető lett volna leginkább a pilisszentkereszti ciszterci kolostor egyenesen franciaországi kőfaragók és szobrászok munkájának tartható emlékműve a Naumburgi Mester németországi tevékenységének kezdetét alig néhány évvel megelőző időszakból, az 1220-as évekből. Jól elhelyezhetők lettek volna a kiállításban Gertrudis királyné (†1213) pilisi sírleléke¹¹¹ oldallapjainak épületmodellként ható baldachinelemei, jó párhuzamot szolgáltatva több kiállított töredékhez is. Ezek előzményét és párhuzamát jelentik a naumburgi székesegyház leginkább az alapítófigurák fölé boruló baldachinjainak is, amelyek egyenesen valódi épületrész, a naumburgi északnyugati torony – a laoni székesegyház nyugati tornyainak hatását mutató – oszlopos sarokmegoldásai és nyílászorszerkezetek kicsinyített másainak hatnak. Ennek a témának a katalógusban külön tanulmányt szenteltek,¹¹² a kiállításon pedig 1220–1230 közötti reimsi, 1230/1235 körüli noyoni és 1235/1250-re keltezhető strassburgi töredékek¹¹³ igencsak meg-



16. kép. Sírlelékek a londoni Temple rotundájában (13. század második negyede); Lővei Pál felvétele

¹⁰⁹ *Naumburg-katalógus*, 1, 452–453. (Kat.-Nr. IV. 17.: Markus HÖRSCH).

¹¹⁰ KLEIN (2011), 86, Abb. 1.

¹¹¹ GEREVICH (1974), 166, 26. kép; GEREVICH (1977), 179, 181, 183, 185; GEREVICH (1984), 9–10, 43–52. kép; GEREVICH (1985), 120, 126–129, Abb. 20; MIKÓ–TAKÁCS (1994): IV-21. kat. sz.: TAKÁCS Imre; TAKÁCS (2007), 39–40.

¹¹² RÖDER (2011).

¹¹³ Strassburgi töredékek: *Naumburg-katalógus*, 1, 125–128. (Kat.-Nr. I. 16–18: Christoph STEJ); a noyoni nyugati portál darbjai: *Naumburg-katalógus*, 1, 551–552. (Kat.-Nr. V. 20–22: Lutz STÖPPLER); reimsi töredék: *Naumburg-katalógus*, 1, 128–129. (Kat.-Nr. I. 19: Johanna OLCHAWA–Ulrike HEINRICH).

győzően utaltak a székesegyházi helyszín in situ részleteinek előzményeire. Annál inkább elképzelhető lett volna a pilisi darabok kölcsönzése, mivel a Gertrudis-síremlék töredékei korábban már szerepeltek németországi kiállításokon, és Takács Imre Pilissel kapcsolatos publikációi egy részének is ott kiadott katalógusok és tanulmánykötetek a lelőhelyei.¹¹⁴ A síremlék említését ráadásul még a naumburgi katalógusban is meg lehetett találni, a Bambergi Lovas tételleírásában.¹¹⁵

Az 1220-as években faragott Gertrudis-síremlékből a szarkofág fedlapján egykor feküdt, életnagyságú alak (*gisant*) töredéke is előkerült, és Pilisszentkereszten találták meg egy mindenképpen a királyi család rokonságába utalható lovag vele lényegében egykorú sírkövének töredékeit is.¹¹⁶ A sodronyinet és harci köntöst viselő, vonalas rajzú figura sodronycsuklyával övezett, ovális arcnyílását egykor más színű anyagból készült betét töltötte ki. Ezek az emlékek a francia klasszikus gótika legkorszerűbb stílusát képviselték Magyarországon, de a magyar udvari környezetben nem kevésbé hathattak az újdonság erejével típusuk tekintetében sem: mind az oldalain és tetején figurális díszű szarkofág, mind pedig a világi alakot ábrázoló lovagi sírpedlap a legfrissebb nyugat-európai fejlemények magyarországi letéteményesei voltak. A franciaországi példákkal párhuzamosan jelentkező pilisi lovagábrázoláshoz hasonló, ugyancsak vésett vonalrajzú emlékek Európa északabbi részein egyébként jobbra már a 13. század második felére keltezhetők,¹¹⁷ míg Angliában már a század második negyedében elterjedtek a szinte kerek hatású lovagábrázolások. Ez utóbbiak legkorábbinak tartható példái, a londoni Temple – a templomosok 1185-ben felszentelt körtemploma – síremléksorozata (*16. kép*), valamint egy Salisbury székesegyházában lévő tumba a naumburgi katalógusban is helyet kapott.¹¹⁸

A Naumburgi Mester művészetének kimerítően tárgyalt északfrancia kapcsolatrendszere mellett jelentős erőfeszítéseket tettek a katalógus szerkesztői annak érdekében, hogy nem csupán a lovagábrázolások angol példáit, hanem Anglia korabeli művészetének (Winchester, Wells, Salisbury, Southwell székesegyházai, a londoni Westminster-apátság és a Temple) a francia és a naumburgi alkotásokkal analóg vonásait is bevonják a tárgyalásba. A szándék komolyságát a tanulmányokon kívül jelzi a katalógus mintegy hetven, angliai építészeti és szobrászati emléket bemutató illusztrációja is.¹¹⁹ A már említett wellsi levéldíszes töredéken kívül három további angliai faragványt állítottak ki, a wellsi székesegyház nyugati homlokzatáról származó két angyalfigurát, valamint egy fiatal férfinak a Salisbury melletti Clarendon királyi palotája alapfalai között talált, 1240–1255 között faragott alakjáról letört fejet, amelynek csigás végű hajfonatai, valamint homlokráncai jó párhuzamot jelentettek Ekkehard naumburgi szobrához.¹²⁰

A naumburgi nyugati szentély szobrászati hatásának tárgyalása során Jarosław Jarzewicz tanulmánya a 13. századi lengyel művészetet tette vizsgálat tárgyává.¹²¹ A címben szereplő „lengyel” azonban túlnyomórészt „sziléziai”-t jelent – hasonló a probléma, mint a fülepi „magyar” és „magyarországi” művészet esetében.¹²² A fejezetek természetközeli, magas művészi színvonalú növényi motívumai Poznań, és főleg Boroszló (Wrocław, Breslau) székesegyházain a naumburgiakkal

¹¹⁴ KIRMEIER–BROCKHOFF (1993), 225. (Kat.-Nr. 52: Imre TAKÁCS), képek a 86. oldalon; TAKÁCS (1998), 103–109, 276–280. (Kat.-Nr. I. 21); TAKÁCS (2006).

¹¹⁵ *Naumburg-katalógus*, 1, 453. (Kat.-Nr. IV. 17.: Markus HÖRSCH).

¹¹⁶ GEREVICH (1984), 15, 80. kép; GEREVICH (1985), 140–141; MIKÓ–TAKÁCS (1994), 256–257. (IV-22. kat. sz.: TAKÁCS Imre); TAKÁCS (2006), 11–15, 17–18, Abb. 1–2; TAKÁCS (2007), 40–42; BENKÓ (2008).

¹¹⁷ Egy csokorra való németalföldi, franciaországi, angliai, skandináviai, sziléziai példa összegyűjtve és szemléletes táblába szerkesztve: BENKÓ (2008), Abb. 6.

¹¹⁸ SEEWALD (2011b), 1001–1002, Abb. 5–9.

¹¹⁹ ENGEL (2011); DIXON–SEEWALD (2011).

¹²⁰ *Naumburg-katalógus*, 1, 227–228. (Kat.-Nr. II. 10–11: Stefan ZORNER); 241–242. (Kat.-Nr. II. 22: Ute ENGEL).

¹²¹ JARZEWICZ (2011).

¹²² Vö. legutóbb: TOMASZEWSKI (2011).

egyidejűek, már csak ezért sem lehetnek ugyanannak a mesternek, ugyanannak a műhelynek az alkotásai. Trzebnica (Trebnitz) ciszterci apácakolostorában a Szent Hedvig-kápolna timpanonjának levélkeretét viszont az eggyel későbbi kőfaragó-generáció egy tagja már Naumburg ismeretében készítette, Lwówek Śląski (Löwenberg) plébániatemplomának nyugati portálján a fejezetzőna és az ívezet bravúrosan áttört levelei viszont a párizsi Notre-Dame északi Vörös kapujának motívumaihoz állnak közel. A két sziléziai timpanon figurái már jóval gyengébb kvalitásúak. A Naumburggal való legközvetlenebb kapcsolatot Peter Wlast (Piotr Włostowic) (†1153) feleségével, Máriával (†1153 után) közös, a boroszlói Ołbin Szent Vince apátsági templomában az 1270–1280-as években állított, csak egy 16. századi eredetit másoló 18. századi rajzról ismert síremléke esetében mutatta ki a kutatás.¹²³ A rajz hitelességét azonban egy Ekkehardot és Utát ábrázoló, 1722-ben kiadott könyvillusztráció alapján azóta megkérdőjelezték.¹²⁴ Az eddig alig figyelembe vett kétségek a magukon a naumburgi szobrokon nem látható sajátosságok, következetlenségek egész sorának a két grafikán kimutatott egyezésén alapulnak, viszont a sziléziai rajzon olvasható körirat, a tumba oldalainak és oroszlánjainak egyedi megoldásai a naumburgi metszetből nem vezethetők le – a tanulmány szerzőjének konklúziója szerint további vizsgálatokra van szükség. Głogów (Glogau) társaskáptalani templomában a leomlott barokk falazat mögött egy fülkében 1945-ben bukkant fel a Piast-házbeli Salome hercegnő életnagyságnál nagyobb (188 centiméteres), a kiállításon is szerepeltetett kőszobra¹²⁵ – eredetileg a férje 1831-ben elpusztult szobrával együtt a szentélyben állt, az intézményalapítók álló szobrai naumburgi hagyományának megfelelően.

Bármilyen hosszúra nyúlt is ez a kiállításról és katalógusáról írott recenzió, az egész munka gazdagságának és sokoldalúságának csak vázlatos jelzését nyújthatta. A naumburgi az ezredforduló óta eltelt időszak egyik legjelentősebb középkor-kiállítása volt Európában, amely hosszan meg fog őrizni minden látogató emlékezetében, és hosszú időre „munícióval” fog szolgálni a kutatóknak.¹²⁶



17. kép. Konzolkő levélmaszkkal a gelnhauseni Mária-templom (*Marienkirche*) lettnerén (1240–1255 körül); Lővei Pál felvétele

Lővei Pál

¹²³ GÜNDEL (1926), 17–26.

¹²⁴ BROCKHUSEN (1970).

¹²⁵ NAUMBURG-KATALÓGUS, 2, 1468–1469. (Kat.-Nr. XVIII. 2: Božena GULDEN-KLAMECKA).

¹²⁶ Jól használható segédeszköz hozzá a Naumburgi Mesterrel kapcsolatos, 1886–1989 között megjelent teljes németországi szakirodalom monumentális – 1158 oldalas, 2714 lábjegyzetet számláló –, elemző összefoglalása: STRAEHLE (2008).

BIBLIOGRÁFIA

- ALLAN (1999) – Robin ALLAN: *Walt Disney and Europe: European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney*, London, Indiana University Press, 1999.
- BEHRISCH (2011) – Sven BEHRISCH: Très deutsch. Eine Ausstellung in Naumburg feiert einen der größten Bildhauer und Baumeister des deutschen Mittelalters. Doch Patrioter seien gewarnt, *Die Zeit*, LXV(30. Juni), 2011, 56.
- BENKŐ (2008) – Elek BENKŐ: Abenteuerlicher Herrscher oder gürtiger Patron? Anmerkungen zu der Rittergrabplatte aus dem Zisterzienserkloster Pilis, *Acta Archaeologica*, LIX(2008), 469–483.
- BRACHMANN (2011a) – Christoph BRACHMANN: Der Architekt des 13. Jahrhunderts – Quellen, Künstlerlob, Grabmäler, Inschriften, Architekturzeichnungen, Labyrinth, in *Naumburg-katalógus*, 1, 74–79.
- BRACHMANN (2011b) – Christoph BRACHMANN: Der Gotische Neubau der Zisterzienserkirche Pforte, in *Naumburg-katalógus*, 2, 663–676.
- BROCKHUSEN (1970) – Hans Joachim von BROCKHUSEN: Zur angeblichen Tumbenplatte des Peter Wlast (gest. 1153), *Zeitschrift für Ostforschung*, 19(1970), 446–448.
- CLAUSSEN (2011) – Peter Cornelius CLAUSSEN: Bildnis im Hohen Mittelalter, in *Naumburg-katalógus*, 2, 811–818.
- D. MEZEY (2007) – Épületek homlokzati felületképzésének és színességének történetisége. Konferencia (szervező: D. MEZEY Alice), in *Magyar műemlékvédelem*, XIV, Budapest, 2007, 205–295.
- DEÁK-TÓTH (1993) – DEÁK Klára-TÓTH Mária: A hédervári gótikus kapu festett kövei, in *Horler Miklós hetvenedik születésnapjára – tanulmányok*, szerk. LÓVEI Pál, Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1993, 143–154 (Művészettörténet – Műemlékvédelem, IV).
- DECTOT (2011) – Xavier DECTOT: Pierre de Montreuil in Saint-Germain-des-Prés, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1495–1499.
- DIXON (2011) – Philipp DIXON: Das Chapter House in Southwell und sein Laubwerkdekor, in *Naumburg-katalógus*, 1, 281–293.
- DONATH (2011a) – Günter und Matthias DONATH: Der Ostchor des Meissner Doms und der Achteckbau. Konstruktion und Bauformen, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1406–1417.
- DONATH (2011b) – Günter und Matthias DONATH: Zeugnisse mittelalterlicher Bauplanung und Bauprozesse an den Chorbauten von Naumburg, Schulpforte und Meissen, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1275–1291.
- DONATH (2011c) – Günter DONATH: Zum Ablauf der ersten Bauphase des gotischen Meissner Doms, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1292–1300.
- DUDZINSKI (2011) – Ilona Katharina DUDZINSKI: Die bautechnische Zusammensetzung der Lettnerreliefs, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1314–1316.
- DWARS (2011) – Jens-Fietje DWARS: Fortgesetzte Spiegelungen – Kontinuität und Brüche in der Rezeptionsgeschichte des Naumburger Meisters, in *Naumburg-katalógus*, 1, 43–64.
- ENGEL (2011) – Ute ENGEL: Kunst, Ausdruck und Beobachtung – Die englische Skulptur des 13. Jahrhunderts und ihre Parallelen zu Werken in Reims und Naumburg, in *Naumburg-katalógus*, 1, 195–215.
- FILIP (2011) – Václav Vok FILIP: Die Wappenbilder der Stifterfiguren, in *Naumburg-katalógus*, 2, 973–997.
- FREYSOLDT-MENZEL (2011) – Bernadett FREYSOLDT-Jacqueline MENZEL: Die Polychromie des Lettnerreliefs mit der Gefangennahme Christi, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1374–1376.
- GEREVICH (1974) – GEREVICH László: „A koragótika kezdetei Magyarországon” című akadémiai székfoglaló, *A Magyar Tudományos Akadémia Filozófiai és Történettudományok Osztályának Közleményei*, XXIII(1974), 146–169.
- GEREVICH (1977) – László GEREVICH: Pilis Abbey a Cultural Center, *Acta Archaeologica*, XXIX(1977), 155–198.
- GEREVICH (1984) – GEREVICH László: *A pilisi ciszterci apátság*, Szentendre, Pest megyei Múzeumok Igazgatósága, 1984.
- GEREVICH (1985) – László GEREVICH: Ergebnisse der Ausgrabungen in der Zisterzienserabtei Pilis, *Acta Archaeologica*, XXXVII(1985), 111–152.
- GOCKEL (2006) – Heinz GOCKEL: *Der Bamberger Reiter. Seine Deutungen und seine Deutung*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2006.
- GOETHE (1772) – Johann Wolfgang von GOETHE: *Von deutscher Baukunst* (1772), magyar fordítása: MAROSI (1976), 250–255.
- GOLDSCHMIDT (1899) – Adolf GOLDSCHMIDT: Französische Einflüsse in der frühgotischen Skulptur Sachsens, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 20(1899), 285–300.
- GROLL-BÖTTCHER (2011) – Ernst Thomas GROLL, unter Mitwirkung von Claudia BÖTTCHER: Die Farbfassung der Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Magdeburger Dom, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1342–1355.
- GÜNDEL (1926) – Christian GÜNDEL: *Das Schlesische Tumbengrab im XIII. Jahrhundert*, Strassburg, J. H. E. Heitz, 1926 (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 237).
- HARTING (2011) – Elisabeth HARTING: Der Stil der Naumburger Pflanzenwelt aus botanischer Sicht, in *Naumburg-katalógus*, 1, 267–280.
- HARTLEITNER (2001) – Walter HARTLEITNER: Zur Polychromie des Bamberger Reiters, in *Bayern – Ungarn Tausend Jahre*. Katalog zur Bayerischen Landesausstellung 2001, hrsg. von

- Wolfgang JAHN–Christian LANKES–Wolfgang PETZ–Evamaria BROCKHOFF, Passau, Oberhaus Museum–Augsburg, Haus der Bayerischen Geschichte, 2001, 21–24 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, 43).
- HAYOT (2011) – Denis HAYOT: Der Bau der Burg Coucy als baukünstlerischer Höhepunkt des 13. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der Kathedralen von Reims und Amiens, in *Naumburg-katalógus*, 1, 521–530.
- HOFMAN–GUILHEM (2011) – Jean-Marc HOFMAN, in Zusammenarbeit mit Elodie GUILHEM: Die Abgüsse nach Skulpturen der Kathedrale Notre-Dame in Reims in den Sammlungen des Musée des Monuments Français, in *Naumburg-katalógus*, 1, 406–413.
- HÖRSCH (2011a) – Markus HÖRSCH: Die Meissner Skulptur des Naumberger Meisters, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1301–1312.
- HÖRSCH (2011b) – Markus HÖRSCH: Zur Rezeption der Skulpturen des Naumberger Meisters, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1428–1443.
- HUBEL (2002) – Achim HUBEL: Reiterfigur, in *Kaiser Heinrich II. 1002–1024* (kiállítási katalógus, Bamberg), hrsg. von Josef KIRMEIER–Evamaria BROCKHOFF–Bernd SCHNEIDMUELLER–Stefan WEINFURTER, Augsburg, Haus der Bayerischen Geschichte, 2002, 403–405 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, 44).
- HUPPERTZ (2011) – Lukas HUPPERTZ: Voraussetzungen der Ornamentik des Naumberger Meisters, in *Naumburg-katalógus*, 1, 294–300.
- JARZEWICZ (2011) – Jarosław JARZEWICZ: Die Nachfolge der Naumberger Bildwerke in der polnischen Kunst des 13. Jahrhunderts, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1444–1451.
- JELSCHEWSKI (2011) – Dominik JELSCHEWSKI: Die Stifterfigur des Syzzo und ihre Einbindung in die Architektur des Westchors, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1317–1319.
- KARL–MENZEL (2011) – Daniela KARL–Jacqueline MENZEL: Die Polychromie der Stifterfigur Syzzo, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1377–1379.
- KIRMEIER–BROCKHOFF (1993) – *Herzöge und Heilige. Das Geschlecht der Andechs-Meranier im europäischen Hochmittelalter*, hrsg. von Josef KIRMEIER–Evamaria BROCKHOFF, Katalog zur Landesausstellung im Kloster Andechs 13. Juli–24. Oktober 1993, Regensburg, F. Pustet, 1993 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, 24/93).
- KIRVES (2011) – Martin KIRVES: Die Widerständigkeit der Bildwerke – Die Naumberger Skulptur zwischen Kunstwissenschaft und Ideologie, in *Naumburg-katalógus*, 1, 30–42.
- KISS (1999) – Kiss Etele katalógustétele, in *Hungaria Regia (1000–1800). Fastes et défis*, eds. Beatrix BASICS–Johan VAN DER BEKE (kiállítási katalógus, Brüssel), Turnhout, Brepols, 1999, 120.
- KISS (2007) – Kiss Etele katalógustétele, in *Elisabeth von Thüringen – Eine europäische Heilige*, hrsg. von Dieter BLUME–Matthias WERNER (kiállítási katalógus), Wartburg/Eisenach, Michael Imhof, 2007, 33–34.
- KLEIN (2011) – Bruno KLEIN: Das Portfolio des Villard de Honnecourt und die Bilddidaktik im 13. Jahrhundert, in *Naumburg-katalógus*, 1, 86–90.
- KROHM (2011) – Hartmut KROHM: Werke des „Naumberger Meisters“ westlich des Rheins? Die Voraussetzungen der Bildwerke in Mainz, Naumburg und Meißen innerhalb der französischen Skulptur des 13. Jahrhunderts, in *Naumburg-katalógus*, 1, 471–520.
- KROHM–KUNDE (2011) – Hartmut KROHM–Holger KUNDE: Die Ausstellung zum Naumberger Meister – Zielsetzung und Konzeption, in *Naumburg-katalógus*, 1, 25–29.
- KUNDE (2011a) – Claudia KUNDE: Gestik, Haartracht, Kleidung und Schmuck, in *Naumburg-katalógus*, 2, 973–997.
- KUNDE (2011b) – Claudia KUNDE: Stiftung und Memoria, in *Naumburg-katalógus*, 2, 798–810.
- KUNDE–FILIP (2011) – Claudia KUNDE–Václav Vok FILIP: Das Instrumentarium der „Ersten Stifter“: Physiognomie, Gebärden, Bekleidung, Schmuck, Waffen, in *Naumburg-katalógus*, 2, 973–997.
- KURMANN (2011) – Peter KURMANN: Die Kathedrale von Reims: Neue Hypothesen zu Bauarchäologie und Chronologie, *Kunstchronik*, 64(2011), 317–321.
- LEWER (2011) – Deborah LEWER: Die Zerstörung der Kathedrale von Reims und ihre Folgen für das deutsch-französische Verhältnis und die Kunstgeschichte, in *Naumburg-katalógus*, 1, 414–421.
- LÖVEI (1993) – Pál LÖVEI: Fassaden mit gemalter Quaderung bei Profanbauten des mittelalterlichen Ungarns, in *Putz und Farbigekeit an mittelalterlichen Bauten*, hrsg. von Harmut HOFRICHTER, Marksbürg–Braubach, Konrad Theiss Verlag, 1993, 85–96 (Veröffentlichungen der Deutschen Burgenvereinigung e.V. Reihe B: Schriften, 1).
- LÖVEI [2001] – LÖVEI Pál: Középkori sírkövek a történelmi Zala megye területén, in *Zala megye ezer éve. Tanulmánykötet a magyar államalapítás millenniumának tiszteletére*, főszerk. VÁNDOR László, szerk. KOSTYÁL László [Zalaegerszeg, Zala Megye Önkormányzata, 2001,] 74–82.
- LÖVEI (2004) – LÖVEI Pál: „Virtus, es, marmor, scripta“. Vörös márvány és bronzbetű, in *Maradandóság és változás. Művészettörténelmi konferencia, Ráckeve, 2000*, szerk. BODNÁR Szilvia et al., Budapest, MTA Művészettörténelmi Kutatóintézet–Képző- és Iparművészeti Lektorátus, 2004, 53–71.
- LÖVEI (2010) – LÖVEI Pál: „Hahóti Zsuzsanna“ és az alapítók emlékezete, in *„Ez világ, mint egy kert...“ Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*, szerk. BUBRYÁK Orsolya, Budapest, Gondolat–MTA Művészettörténelmi Kutatóintézet, 2010, 565–576.
- LUDWIG (2011) – Matthias LUDWIG: Das Bischofsgrabmal im Ostchor des Naumberger Domes – Eine kritische Zwischenbilanz, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1169–1179.

- MAGIRIUS (2002) – Magdalene MAGIRIUS: *Figürliche Grabmäler in Sachsen und Thüringen von 1080 bis um 1400*, Esens, Rust, 2002.
- MAGIRIUS (2011) – Heinrich MAGIRIUS: Die Bildwerke des 13. Jahrhunderts im Meissner Dom und ihre historische Farbgebung, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1356–1366.
- MAROSI (1969) – *A középkori művészet világa*, összeáll., előszó, magyarázat, jegyz. MAROSI Ernő, [Budapest,] Gondolat, 1969.
- MAROSI (1976) – *Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből*, vál., ford., előszó MAROSI Ernő, [Budapest,] Corvina, 1976 (Művészet és Elmélet).
- MAROSI (2002) – MAROSI Ernő: Utóélet vagy újjászületés? Kísérlet a nagyszentmiklósi kincs beillesztésére a magyar művészet történetébe, in *Az avarok aranya. A nagyszentmiklósi kincs*, szerk. GARAM Éva (kiállítási katalógus), Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2002, 134–142.
- MAROSI (2010) – Ernő MAROSI: Spätromanische Denkmäler der Stiftermemorie in Ungarn, in *Bohemia plena est ecclesiis / Čechy jsou plné kostelů. Kniha k poctě PhDr. Anežky Merhautové, DrSc*, ed. Milada STUDNIČKOVÁ, [Praha], Nakladatelství Lidové noviny, 2010, 152–162.
- MEZEY (2010) – Alice MEZEY: The Architectural and Ornamental Wall Painting of the Church at Ják, in *Bonum ut Pulchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi in His Seventieth Birthday*, eds. Livia VARGA et al., Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2010, 183–196.
- MIDDELDORF KOSEGARTEN (2009) – Antje MIDDELDORF KOSEGARTEN: Die Stifterstatuen in Nordhausen. *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 63 (2009), 65–102.
- MIKÓ-TAKÁCS (1994) – *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*, szerk. MIKÓ Árpád–TAKÁCS Imre (kiállítási katalógus), Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1994, 248–256 (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai 2000/3).
- MÖHRING (2004) – Hannes MÖHRING: *König der Könige. Der Bamberger Reiter in neuer Interpretation*, Königstein im Taunus, Langewiesche-Verlag, 2004.
- Naumburg-katalógus – Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*. Naumburg, 29. Juni 2011 bis 02. November 2011, Ausstellungskatalog, hrsg. von Hartmut KROHM–Holger KUNDE, gesamtredaktion Guido SIEBERT, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2011, 1. 1–784, 2. 785–[1568].
- NORA (1984–1992) – *Le lieux de mémoire*, I–III, sous la direction de Pierre NORA, Paris, Gallimard, 1984–1992.
- POGGI (2007) – Stefano POGGI: *La vera storia della regina di Bianca neve, dalla selva Turingia a Hollywood*, h. n., 2007.
- RÖDER (2011) – Bernd RÖDER: Zwischen Tradition, Phantasie und Abbild – Die Baldachine des Naumburger Westchores und die Architektur und Kleinplastik ihrer Zeit, in *Naumburg-katalógus*, 1, 91–103.
- SAUERLÄNDER (1979) – Willibald SAUERLÄNDER: Die Naumburger Stifterfiguren. Rückblick und Fragen, in *Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur*. Katalog der Ausstellung Stuttgart 1977, 5: *Suplement: Vorträge und Forschungen*, hrsg. von Reiner HAUSHERR–Christian VÄTERLEIN, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, 1979, 169–245.
- SAUERLÄNDER (1989) – Willibald SAUERLÄNDER: *A naumburgi donátorszobrok*, ford. MAROSI Ernő, Budapest, Corvina, 1989.
- SCHUEUR (2011) – Hans Jürgen SCHUEUR: Secundum phisicam et ad litteram – Die „Entdeckung der Natur“ in Philosophie und Dichtung des Hochmittelalters, in *Naumburg-katalógus*, 1, 250–260.
- SCHLISSL–SIMON (2011) – Ulrich SCHLISSL–Tino SIMON: Kunsttechnologische Untersuchung der Figur des Diakons im Ostchor des Naumburger Doms, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1367–1369.
- SCHMARSOW (1892) – August SCHMARSOW: *Die Bildwerke des Naumburger Domes*, mit Fotografien von Eduard von FLOTTWELL, 1–2, Magdeburg, k. n., 1982.
- SCHMARSOW (1898) – August SCHMARSOW: Die Eindringen der französischen Gotik in die deutsche Skulptur, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 21 (1898), 417–426.
- SCHMENGLER (2011) – Dagmar SCHMENGLER: Überlegungen zu Übernahmen und Weiterentwicklung: Reimser „Ausdrucksmotive“ im Wandel, in *Naumburg-katalógus*, 1, 186–194.
- SCHOLZ (2011) – Kai-Uwe SCHOLZ: Germany's first topmodell, *Mobil 07*, 2011, 30–34.
- SCHUBERT (2010) – Ernst SCHUBERT: Die Datierung der Weihe des frühromanischen Naumburger Doms, in *Bohemia plena est ecclesiis / Čechy jsou plné kostelů. Kniha k poctě PhDr. Anežky Merhautové, DrSc*, ed. Milada STUDNIČKOVÁ, [Praha], Nakladatelství Lidové noviny, 2010, 19–21.
- SCHUBERT–GÖRLITZ (1959) – *Die Inschriften des Naumburger Doms und der Domfreiheit*, gesammelt und bearbeitet von Ernst SCHUBERT und Jürgen GÖRLITZ, Berlin–Stuttgart, Akademie-Verlag, 1959 (Die Deutsche Inschriften, 6).
- SEEWALD (2011a) – Helene SEEWALD: Der Durchgang zum Chapter House am Münster in Southwell – Parellelen zum Dekor des Naumburger Meisters, in *Naumburg-katalógus*, 1, 281–293.
- SEEWALD (2011b) – Helene SEEWALD: In geistlicher Waffenrüstung, in *Naumburg-katalógus*, 2, 998–1005.
- SIEBERT (2011a) – Guido SIEBERT: Die Glasmalereien des Naumburger Westchores – Fragen der Entstehung und des künstlerischen Zusammenhangs, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1050–1065.
- SIEBERT (2011b) – Guido SIEBERT: Aeternitatis est interminabilis vitae tota simul et perfecta possessio – Sinnbildung und Naturstudium im Pflanzendekor des Rayonnant, in *Naumburg-katalógus*, 1, 301–309.

- SIEBERT (2011c) – Guido SIEBERT: Die Johanneskapelle auf dem Naumburger Domfriedhof – Eine ehemalige Kurienkapelle aus der Mitte des 13. Jahrhunderts südlich des Naumburger Doms, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1263–1274.
- SIMON (2011) – Tino SIMON: Kunsttechnologische Untersuchung des Bischofsgrabmals im Ostchor des Naumburger Doms, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1370–1373.
- STANGE (1923) – Alfred STANGE: *Die Entwicklung der deutschen mittelalterlichen Plastik*, München, Piper, 1923, 1.
- STEININGER (2006) – *Die Inschriften der Stadt Passau bis zum Stadtbrand von 1662*, red. Christine STEININGER, Wiesbaden, Reichert-Verlag, 2006 (Die Deutsche Inschriften, 67; Münchener Reiche 10).
- STRAEHLE (2008) – Gerhard STRAEHLE: *Der Naumburger Meiter in der deutschen Kunstgeschichte. Einhundert Jahre deutsche Kunstgeschichtsschreibung 1886–1989*. Inaugural-Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2008 (Kritische Kunstgeschichte). 12 részben közzétéve lásd http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdock/volltexte/2009/747/pdf/Straehle_Naumburger_Meister_01_2009.pdf; ... 02_2009.pdf; ... 12_2009.pdf
- SUCKOW (2011) – Dirk SUCKOW: *Die Stifterfiguren im Dom zu Nordhausen*, Kromsdorf, VDG Weimar, 2011.
- SZENTESI [2005] – SZENTESI Edit: *Szobrászattörténeti másolatgyűjtemények Budapesten a 19. század utolsó harmadában* [2005], http://www.colbud.hu/mult_ant/Getty-Workshops/SzentesiGipsz.htm, letöltés: 2012. május 23.
- TAKÁCS (1998) – Imre TAKÁCS: Fragmente des Grabmals der Königin Gertrudis, in *Die Andechs-Meranier in Franken. Europäisches Fürstentum im Hochmittelalter* (kiállítási katalógus, Bamberg), hrsg. von Lothar HENNIG, Mainz am Rhein, Zabern, 1998.
- TAKÁCS (2006) – Imre TAKÁCS: The French Connection, in *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, hrsg. von Jiří FAJT–Markus HÖRSCH, Ostfildern, Thorbecke Verlag, 2006, 11–26 (Studia Jagellonica Lipsiensia, 1).
- TAKÁCS (2007) – TAKÁCS Imre: A pilisi apátság művészeti emlékei, in *Ciszterci apátság Pilisszentkereszten*, szerk. HORVÁTH Sándor, LEGEZA László, Budapest, Mikes, 2007, 29–44.
- TILMANN (2011) – Christina TILMANN: Schmerz, Schrecken, Seligkeit. Inbegriff deutscher Kunst oder Genie aus Frankreich: Wer war der Naumburger Meister? Eine Ausstellungreibt Spurensuche, *Der Tagesspiegel*, 01.07.2011 – <http://www.tagesspiegel.de/kultur/schmerz-schrecken-seligkeit/4343970.html>, letöltés: 2012. május 23.
- TOMASZEWSKI (2011) – Andrzej TOMASZEWSKI: Between Polish architecture and architecture in Poland, in *Sketches and essays to mark twenty years of the International Cultural Centre*, ed. Jessica TAYLOR-KUCIA, Kraków, International Cultural Center, 2011, 246–251.
- ULRICH (1998 [2005]) – Wolfgang ULRICH: *Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone*, Berlin, Klaus Wagenbach Verlag, 1998 (zsebkönyvkiadása: Berlin, Wagenbach, 2005).
- ULRICH (2001) – Wolfgang ULRICH: Der Bamberger Reiter und Uta von Naumburg, in *Deutsche Erinnerungsorte*, hrsg. von Etienne FRANÇOIS–Hagen SCHULZE, München, C. H. Beck Verlag, 2001, I, 322–334.
- VÁNDOR (1996) – László VÁNDOR: Archäologische Forschungen in den mittelalterlichen weltlichen und kirchlichen Zentren des Hahót-Buzád-Geschlechts, *Antaeus – Communicationes ex Instituto Archaeologico Academiae Scientiarum Hungaricae*, 23(1996), 183–217.
- VILLES (2009) – Alain VILLES: *La cathédrale Notre-Dame de Reims. Chronologie et campagnes de travaux. Bilan des recherches antérieures à 2000 et propositions nouvelles*, Sens et La Simarre, Joué-lès-Tours, 2009.
- VÖGE (1958) – *Bildhauer des Mittelalters*. Gesammelte Studien von Wilhelm VÖGE, Berlin, Gebrüder Mann, 1958.
- WALTER (2008) – Bernadette WALTER: Életrajz, in *Ferdinand Hodler. Egy szimbolista látomás* (kiállítási katalógus), Ostfildern–Bern–Budapest, Kunstmuseum Bern–Szépművészeti Múzeum, szerk. UNVÁRI Péter, Budapest, Hatje Cantz Verlag, 2008, 365–375.
- WÄSS (2006) – Helga WÄSS: *Form und Wahrnehmung mitteldeutscher Gedächtnisskulptur im 14. Jahrhundert. Ein Beitrag zu mittelalterlichen Grabmonumenten, Epithaphen und Kuriosa in Sachsen, Sachsen-Anhalt, Thüringen, Nord-Hessen, Ost-Westfalen und Südniedersachsen*, Bristol–Berlin, Tenea, 2006.
- WITTEKIND (2011) – Susanne WITTEKIND: Bauornamentik als Kunsttheorie? Naturnachahmung in der Bauskulptur des Naumburger Meisters, in *Naumburg-katalógus*, 1, 261–266.
- WOLTER-VON DEM KNESEBECK (2011) – Harald WOLTER-VON DEM KNESEBECK: Zur Musterübertragung in der Malerei des 13. Jahrhunderts im Umfeld des Naumburger Westchors, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1066–1076.
- ZECH-BURKERSRODA-KÜPER (2011) – Georg Graf von ZECH-BURKERSRODA (Dechant) – Bernward KÜPER (Oberbürgermeister der Stadt Naumburg/Saale): Geleitwort, in *Naumburg-katalógus*, 1, 21–23.