

# Der Naumburger Meister – ein Wiedergänger der Kunstgeschichte?

**Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen.** Landesausstellung Sachsen-Anhalt in Naumburg, Dom, Schlösschen und Stadtmuseum Lilie, 29. Juni–2. November 2011. Katalog hg. v. Hartmut Krohm/Holger Kunde, Gesamtedaktion Guido Siebert. 2 Bde. Petersberg, Michael Imhof Verlag 2011. Zus. 1568 S., zahlr. größtenteils farbige Abb. ISBN 978-3-86568-600-8. € 49,00

Ergänzungsband zum Ausstellungskatalog: **Forschungen und Beiträge zum internationalen wissenschaftlichen Kolloquium in Naumburg vom 5. bis 8. Oktober 2011.** Petersberg, Michael Imhof Verlag 2012. 560 S., zahlr. größtenteils farbige Abb. ISBN 978-3-86568-742-5. € 69,00

---

**D**as Werbebild auf den Plakaten für die Landesausstellung Sachsen-Anhalt 2011, das auch den vorderen Buchdeckel der drei Katalogbände ziert, ließ das Schlimmste befürchten, brachten es die Veranstalter doch zustande, das Antlitz der einst als Idealbild der „deutschen Frau“ besungenen Naumburger Stifterfigur der Uta zusammen mit demjenigen der Statue König Childeberts aus der Abtei Saint-Germain-des-Prés, eines Ausbunds pariserischer Preziosität zur Zeit des hl. Ludwig, als Collage nebeneinander zu stellen. Der Suggestion, dass beide Figuren eng miteinander verbunden seien, konnten nur Fachleute entgehen. Die

Marketingstrategie erforderte es, das Phänomen „Naumburg“ als Teil eines diffusen, weiter nicht definierten „Europa der Kathedralen“ zu verkaufen, und so spielte es keine Rolle, dass zwischen den beiden Standbildern Welten liegen. Dass dieses „Doppelbildnis“ manch einen Besucher zu dem Irrtum verleitete, beide Werke seien vom „Naumburger Meister“ geschaffen worden, nahm man in Kauf. Hauptsache, das Publikum strömte in Scharen herbei.

## ZUR AUSSTELLUNG

Die Ausstellung selbst ließ den sträflichen Unsinn der Reklame vergessen, denn sie vereinigte eine stattliche Anzahl bedeutender Werke aus dem „Europa der Kathedralen“, allerdings weitgehend eingeschränkt auf solche des frühen und mittleren 13. Jh.s aus Deutschland und Frankreich. Die Naumburger Schau, das wohl bedeutendste Ereignis des Jahres auf dem Gebiet der Mediävistik, verteilte sich auf den Dom und einige seiner Nebengebäude sowie das Stadtmuseum. Der Westchor des Doms und sein Lettner gehörten zum „Ausstellungsgut“. Leider konnte der Besucher die nach Naumburg ausgeliehenen Beispiele monumentaler Bauskulptur trotzdem nicht direkt mit der am Ort vorhandenen Plastik vergleichen, weil die Organisatoren darauf verzichteten, Leihgaben im Westchor zu Füßen der berühmten Stifterfiguren aufzustellen. Wie aufschlussreich wäre doch eine Gegenüberstellung von Uta und Childebert im Original gewesen! Dennoch beeindruckte die stattliche Ansammlung von Steinskulpturen verschiedenster Provenienzen, wobei manch Großformatiges und an den Standort Gebundenes (so etwa der „Bamberger Reiter“ oder die riesige Reimser Königsfigur des „Philippe-Auguste“), aber auch seit Langem Zerstörtes (wie zahlreiche Stücke aus Reims) nur in Abgüssen bewundert werden konnte. Aber im Original waren Reliefs



**Abb. 1 Westlettner des Naumberger Doms, Auszahlung der Silberlinge an Judas (Kat., Bd. 2, S. 1121)**

und Figuren der Lettner von Chartres, Paris, Bourges, Amiens, Straßburg und Mainz ausgestellt, und aus der französischen Hauptstadt hatten sich außer der Statue Childeberts auch zwei Apostel der Sainte-Chapelle eingefunden.

Die Bauskulptur mehrerer Kathedralen, insbesondere derjenigen von Notre-Dame zu Reims, war mit zahlreichen Fragmenten vertreten. Unter den deutschen Werken übten die lebhaft verkündigungsgruppe und der realistisch als Schwarzer wiedergegebene hl. Mauritius aus dem Magdeburger Dom eine besondere Attraktion aus. Stellvertretend für die im Rahmen des Ausstellungskonzepts äußerst wichtigen, aber nicht ausleihbaren sächsischen Triumphkreuzgruppen standen aus Privatbesitz ein maasländischer Kruzifixus sowie eine ebenfalls aus Belgien stammende Marien- und Johannesfigur einer anderen Kreuzigungsgruppe, beide aus dem ersten Drittel des 13. Jh.s (Kat., Bd. 1, 230–233). Neben manch anderen Holzfiguren rief ein aus Privatbesitz kommender, um 1250 in Nordfrankreich geschaffener Engel

besondere Begeisterung hervor (1, 463–465). Eine weitere Leihgabe aus Privatbesitz, ein angeblich um 1240 geschaffener, missmutig blickender Männerkopf (1, 239f.) löste hingegen Befremden aus, denn es handelt sich dabei offensichtlich um eine Fälschung.

Zu bewundern war weiterhin eine Reihe herausragender Werke der Buchmalerei, insbesondere solcher der sogenannten thüringisch-sächsischen Malerschule. Leider kamen französische Miniaturen entschieden zu kurz. Unter den Stücken des liturgischen Geräts befanden sich Spitzenwerke wie der Prunkkelch aus Chorin (1, 844f.) und das Kreuz mit einer Reliquie der Dornenkrone Christi, das der hl. Ludwig den Lütticher Dominikanern schenkte (2, 1200ff.). Die Glasmalerei war mit einem Dutzend Paneaus gut vertreten, obwohl sie ausnahmslos aus dem Umfeld der stark von der einheimischen Kunstproduktion geprägten Ausstattung des Naumberger Westchors stammten. Leider verzichteten die Veranstalter darauf, französische Glasmalereien zum Vergleich heranzuziehen. Die Fülle der Exponate umfasste viele historisch und kulturanthropologisch relevante Artefakte (Urkunden, Siegel, Münzen, Waffen, Kleidungsstücke, Gegenstände des täglichen Gebrauchs, etc.). Zusammen mit den Resten der liturgischen Ausstattung von Kirchen – mit anderen Worten den „Kunstwerken“ – vermittelten sie ein eindruckliches Bild zentraler Bereiche der mittelalterlichen Lebenswirklichkeit.

### **ZWIESPÄLTIGES KONZEPT**

Wie bereits angedeutet, betrachteten es die verantwortlich zeichnenden Ausstellungsmacher Hartmut Krohm und Holger Kunde als ihre Aufgabe, ein breites Publikum in die Welt der gotischen Kathedralen Europas einzuführen (1, 25ff.). Die herausragende Figur, die in das Zentrum der europäischen Perspektive vor Ort gerückt wurde, war der sogenannte „Naumberger Meister“. Mit ihm wurden handfeste Interessen bedient. Als Schöpfer der populären Naumberger Stifterfiguren, insbesondere der „deutschen Ikone“ Uta (Wolfgang Ullrich), ließ er sich für die Belange des massenhaften Kulturtourismus vortrefflich einspannen.

Mit Hilfe der These, der „Naumburger Meister“ sei aus den Bauhütten nordfranzösischer Kathedralen hergeholt worden, war es ein Leichtes, ihn für politische Zwecke zu instrumentalisieren. Er wurde sozusagen zum Vorläufer der deutsch-französischen Freundschaft zurechtgebogen. So fand denn auch die Covercollage von Uta und Childebert im Katalog ihre Entsprechung in den Grußworten der deutschen Bundeskanzlerin und des Präsidenten der französischen Republik (1, 18f.). Mit 194.000 Besuchern und dem Verkauf von 10.000 Exemplaren des Katalogs ging die Rechnung auf (Angaben von G. Straehle).

Der Erfolg konnte aber über einen gewissen Zwiespalt des ganzen Unternehmens nicht hinwegtäuschen. Zum Aufzeigen eines breit gefächerten „Europa der Kathedralen“ reichte die Zahl der Leihgaben nicht aus. Bei manchen Objekten fragte man sich, weshalb sie in der Ausstellung figurierten, eine gewisse Beliebtheit war offenkundig. In anderen Fällen wie beim Childebert (2, 1500f.) oder den Aposteln der Sainte-Chapelle (2, 1502ff.) hat man es versäumt, durch eine vergleichende Analyse den grundsätzlichen Unterschied zu den Naumburger Werken deutlich herauszuarbeiten. Dem Leser, der den engeren Rahmen der Kunstgeschichte verlassen möchte, bieten die Katalogbände jedoch die Möglichkeit, die Exponate in den Kontext der gesamten Kultur- und Geistesgeschichte des europäischen 13. Jh.s einzuordnen. Diese lobenswerte und in einem hohen Grade verwirklichte Absicht führte aber zu einer ungemainen Ausweitung des Katalogs. Er bedient fast alle Sparten der Kulturwissenschaften. Obwohl wegen seines Gewichts und der Durchmischung von Katalogangaben mit wissenschaftlichen Aufsätzen für den Besuch der Ausstellung unbrauchbar, wird er, hervorragend illustriert und vorzüglich ausgestattet, als Referenzwerk auf lange Zeit bestehen bleiben, trotz einiger auffälliger wissenschaftlicher Niveauunterschiede.

Geradezu skandalös ist allerdings, dass in keinem der drei Bände das Thema Denkmalpflege angesprochen wird. Kein Wort von der jahrzehntelangen Aktivität der beiden Schubert, Vater und Sohn, die in der DDR und nach der Wende das



**Abb. 2 Hoher Chor des Doms zu Meißen, Kopf des Kaisers Otto I. (Kat., Bd. 2, S. 1359)**

Domstift als eine von Staat und Kirche unabhängige Institution gerettet und deren Güter umsichtig verwaltet haben, was für die Erhaltung und Pflege des Domes entscheidend war.

### **„ENTNATIONALISIRTER“ MYTHOS**

Zu Recht werden Veranstalter und Katalogautoren nicht müde, den außerordentlichen Charakter der Naumburger Werke zu betonen. Mit ihnen erreichte bekanntlich die seit Beginn der Gotik angestrebte Verlebendigung der menschlichen Figur eine im 13. Jh. einmalige Intensität. Der (oder die) als „Naumburger Meister“ bezeichnete(n) Künstler war(en) fähig, physiognomische Eigenarten auf eine Art und Weise darzustellen, die den Anschein individuell geprägter Emotionen hervorruft. Die deutsche Kunstgeschichtsschreibung erkannte von Anfang an die besondere Qualität des Phänomens „Naumburg“. Aber schon bald nach ihrer Entdeckung im 19. Jh. wurden die Naumburger Skulpturen von der deutsch-nationalen Kulturpropaganda vereinnahmt (J.-F. Dwars 1, 43ff.).

Nachdem nun endgültig feststand, dass die Gotik keine germanische Erfindung war, konnten die Deutschen mit dem „Naumburger Meister“

aufwarten, einem unvergleichlichen Genie, das der vermeintlich stereotypen Gotik Frankreichs zur wahren Erfüllung verhalf und obendrein dank seiner angeblich typisch deutschen „Innerlichkeit“ ähnlich wie Rembrandt die Rolle einer nationalen Identifikationsfigur zu spielen hatte. Unter dem nationalsozialistischen Regime nahm diese Künstlerverehrung groteske Züge an. Nach 1945 ließ die Dekonstruktion des Naumburg-Mythos lange auf sich warten. Es ist das Verdienst von Wilibald Sauerländer, Wolfgang Ullrich, Kathryn Brush und Gerhard Straehle, sie in Angriff genommen zu haben. Dass es sich trotz aller Übertreibungen beim Phänomen „Naumburg“ aber um eine außerordentliche künstlerische Größe handelt, steht außer Frage und wird von den Katalogautoren gebührend gewürdigt. Manchmal artet dies fast schon wieder in einen unterschwelligen Künstlerkult aus (H. Krohm 1, 28, 517f.). Jedenfalls suggeriert allein der Begriff „Meister“ im Ausstellungstitel die Existenz einer individuell fassbaren Künstlerpersönlichkeit.

### **DER „NAUMBURGER MEISTER“ – EIN FRANZOSE?**

Kann aber eine solitäre Erscheinung repräsentativ für die „Kunst der Kathedralen“, d.h. für die gesamte Hochgotik des 13. Jh.s in Frankreich und Deutschland sein? Die Frage stellen, heißt noch einmal auf den inneren Zwiespalt der Ausstellung hinweisen. Dieser wurde von den Veranstaltern überbrückt, indem sie die These von der französischen Herkunft des „Naumburger Meisters“ verkündeten (H. Krohm 1, 472). Doch was heißt „Herkunft“? „Lehrjahre in Frankreich“ oder „französische Abstammung“? So präzise wird die Frage nicht gestellt, dennoch gewinnt der Leser bei einigen Autoren den Eindruck, dass sie eine französische Abstammung zumindest nicht ausschließen (z.B. H. Krohm 1, 27–29; J. Wirth 2, 1257; V. M. Schwarz 3, 153). Letztlich ist die Frage unerheblich; sie dürfte sich im „internationalen“ Netzwerk der Bauhütten des 13. Jh.s kaum gestellt haben.

Viel wichtiger wäre zu wissen, in welchem kulturellen Milieu der „Meister“ sozialisiert und ausgebildet wurde. Es macht doch einen Unterschied,

ob ein Individuum seine Grundausbildung zuerst in einer sächsischen Werkstatt erfuhr und dann Lehrjahre in Frankreich absolvierte, bevor es wieder an der Saale und der Elbe tätig wurde, oder ob ein in der Champagne oder in Lothringen Geborener dort auch gelernt hat und erst später an der Ostgrenze des deutschen Sprachraums Aufträge erhielt. Keiner der Katalogautoren stellt sich diesem Problem, stattdessen werden sie nicht müde, die französischen Voraussetzungen der Naumburger Kunst zu betonen.

Manches sieht nach Wiedergutmachungsver-such aus. Wenn der Katalog einen ausführlichen Aufsatz über die Beschließung der Kathedrale von Reims durch die Deutschen im Ersten Weltkrieg enthält (D. Lewer 1, 414ff.), so muss dies als Selbstanklage und Bitte um Vergebung verstanden werden. Dagegen ist nichts einzuwenden. Aber wenn dann vermutlich derselbe Beweggrund zum abstrusen Postulat einer stilanalytisch in keiner Weise nachvollziehbaren Verbindung zwischen dem „Naumburger Meister“ und der (1917 von den Deutschen ohne jede militärische Notwendigkeit gesprengten) Burg Coucy führt (H. Krohm 1, 486–491; 1, 538–540), werden obsoletere ältere Forschungsmeinungen perpetuiert, die heute keiner seriösen wissenschaftlichen Diskussion mehr standhalten.

### **DER „NAUMBURGER MEISTER“ – EIN „BILDHAUER-ARCHITEKT“?**

Mehrheitlich sind sich die Autoren darüber einig, dass der „Meister“ in Naumburg nicht nur als Bildhauer die Figuren und Reliefs entwarf und großenteils, wenn auch unterstützt von Gehilfen, selbst ausführte, sondern auch als Architekt die Bauhütte leitete. Dementsprechend ist vom „Meister und seiner Werkstatt“ (z.B. 1, 642) oder auch nur vom „Hüttenverband“ (z.B. 1, 565) die Rede. Insgesamt scheint sich die Hypothese vom „Bildhauer-Architekten“ durchgesetzt zu haben (A. Marksches 1, 84f.). In Italien ist die Existenz einer solchen Personalunion im 13. Jh. mehrfach quellenmäßig verbürgt, nicht aber nördlich der Alpen.

So bleiben denn auch für Naumburg Leonhard Helten (2, 1394f.) und Bruno Klein (3, 52f.) diesbe-





Abb. 3 Kathedrale von Noyon, Konsole über dem linken Portal (Kat., Bd. 1, S. 543)

zügig sehr zu Recht skeptisch. Warum soll der „Meister“ nur den Westchor des Naumburger Doms geschaffen haben, nicht aber den Ostchor des Doms zu Meißen, dessen Bau sich zeitlich unmittelbar anschließt (G. u. M. Donath 2, 1413f.)? Wurde dem Architekten in Meißen der Gesamtauftrag verwehrt, so dass er nur die Bildhauerarbeiten ausführen durfte? Aber auch der Naumburger Westchor wirft Fragen auf. Er stellt sicher nicht den genialen Wurf dar, den man von jemandem erwarten würde, der laut Krohm wie die großen, in Labyrinth auf dem Fußboden der Kathedralen verewigten Architekten vor seinem Weggang nach Osten in Frankreich möglicherweise an leitender Stelle tätig war (1, 518).

Zweifellos ist der Westchor nicht auf der Höhe seiner Zeit (C. Brachmann 2, 1399; 3, 492; B. Klein 3, 45ff.). Weder übernimmt er aus Reims das dortige Wandnischensystem, noch lehnen sich seine alttümlichen Plattenmaßwerke eng an die in Reims erfundene Form an, was für einen Architekten erstaunlich ist, der, wie im Katalog generell angenommen, sich in der Reimser Bauhütte aufge-

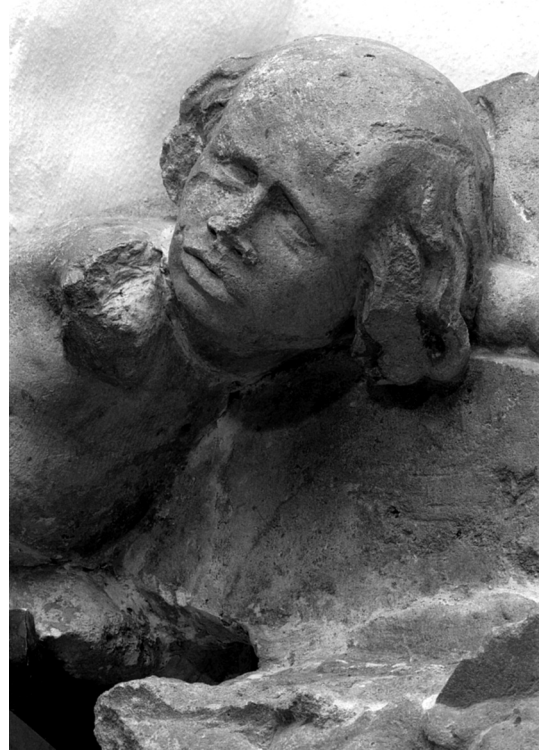


Abb. 4 Auferstehender vom Westlettner des Mainzer Doms. Mainz, Dommuseum (Kat., Bd. 1, S. 544)

halten hat. Die stilistische Herkunft der Naumburger Skulptur aus Frankreich sei damit nicht angezweifelt, wohl aber die Identität von Architekt und Bildhauer. In Naumburg erweist sich der Bildhauer als progressiv, der Architekt als retrospektiv. Mit Recht erinnert Helten an die bereits von Paul Frankl beobachtete strukturelle Verwandtschaft zwischen der Wandgestaltung im Naumburger Westchor und derjenigen der anglo-normannischen Romanik (3, 512). Aber ist dies eine ursächliche Analogie oder reiner Zufall? Man wird nachdenklich, wenn man die Wandschichtung der Westfassade der Kathedrale von Wells betrachtet, die Helten wohl nicht zu Unrecht mit derjenigen des Naumburger Westchors und -lettners vergleicht (2, 1394f.).

#### **EIN BILDHAUERTRUPP AUF WANDERUNG?**

Lässt man die Frage nach dem „Bildhauer-Architekten“ beiseite, so ist das in den Hauptzügen seit den 1920er Jahren gültige kunsthistorische Bild des „Naumburger Meisters“ von den Ausstellungsmachern und Katalogautoren nicht nur nicht

in Frage gestellt, sondern bekräftigt und sogar erweitert worden. Es zeigt uns einen erstrangigen Bildhauer, der, zwar unterstützt von Gehilfen, aber dennoch allen Werken sein persönliches Gepräge verleihend, nacheinander verschiedene Werkgruppen in Frankreich und Deutschland geschaffen hat. Diese Vorstellung beruht keineswegs auf schriftlichen Quellen, sondern ausschließlich auf der Formenanalyse. Fraglos evident ist die formale Verwandtschaft zwischen den Ensembles der Dome von Mainz (Westlettnner, fragmentarisch erhalten: 1, 582ff.; 1, 618ff.; *Abb. 4*), Naumburg (Stifterfiguren: 2, 913ff.; Westlettnner: 2, 878ff.; *Abb. 1*) und Meißen (Figuren im Langchor und im Achteckbau: 2, 1301ff.; *Abb. 2*). Alle drei Figurenzyklen zeigen dieselben oder doch sehr ähnliche Gesichts- und Kopftypen und zeichnen sich durch eine vergleichbare Lebendigkeit von Körperhaltung, Gestik und Mienenspiel aus.

Die Forschung hat aber auch seit Langem nach französischen Werken des „Naumberger Meisters“ gesucht und glaubte sie in Amiens, Paris, Noyon (neuerdings auch Coucy), Reims und Metz gefunden zu haben. Auf diese Weise entstand die Künstlerbiographie eines deutschen Bildhauers der Gotik (die Expressivität seiner Figuren schien seine deutsche Herkunft hinlänglich zu beweisen), der während seiner Lehrjahre Jugendwerke in Frankreich schuf und dann in Etappen von Westen nach Osten zurückwanderte. Letzteres schienen zwei feste Daten zu belegen: die Weihe des Mainzer Doms 1239 und eine Urkunde des Naumberger Domstifts von 1249. Vor der jüngst vorgebrachten Frühdatierung des Meißener Domchors (G. und M. Donath 2, 1284: Baubeginn schon um 1250 statt um 1260) schlossen sich dessen Figuren zwanglos als „Alterswerke“ an. Was die „frühen Werke“ des Naumbergers in Frankreich betrifft, so sucht ein kritisches Auge in Amiens danach vergeblich (1, 509), und das gilt erst recht für die Burg zu Coucy.

In Paris hingegen fällt die erstaunliche Nähe des naturalistischen Blattschmucks der Sainte-

Chapelle zum ebenso exquisiten vegetabilen Dekor des Naumberger Lettnners tatsächlich ins Gewicht (E. Harting 1, 267ff.; P. Bömer 2, 1134). In Noyon ist es wiederum die Botanik einiger Friese an den ansonsten fast vollständig zerstörten Westportalen, die Analogien zum Pflanzenschmuck des Naumberger Westlettnners erkennen lässt (H. Krohm 1, 491ff.). Vor allem aber wurde der Kopf eines perfekt erhaltenen Konsolfigürchens an einem der Noyoneser Seitenportale schon seit Langem mit Köpfen vom Mainzer Lettnner zusammengebracht. Der Vergleich des Abgusses der Noyoneser Konsole mit den originalen Köpfen aus Mainz, den die Ausstellung ermöglichte (1, 542ff.; *Abb. 3* und *4*), ließ indessen an der Einschätzung des französischen Stücks als Werk des „Naumberger Meisters“ zweifeln: Zu sehr fielen nun gewisse Unterschiede ins Gewicht. Die Zuschreibung eines Reliefs vom Marienportal der Kathedrale von Metz an den „Naumberger Meister“ ist aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes nicht verifizierbar (1, 501ff.; 1, 558ff.), hingegen sprechen architektonische Details des Naumberger Westlettnners dafür, dass dessen Entwerfer mit der Bischofskirche der lothringischen Metropole vertraut war. Allerdings können die fraglichen Bauteile in Metz nicht vor 1250 entstanden sein (C. Brachmann 3, 488ff.).

Was schließlich die Kathedrale von Reims betrifft, so ist sie wohl für den „Naumberger Meister“ tatsächlich das Schlüsselerlebnis gewesen. Deshalb räumten ihr die Veranstalter nicht nur in der Ausstellung, sondern auch im Katalog sehr viel Raum ein (1, 331–381; 1, 406–442; 1, 473–486). Man kann sich allerdings fragen, ob es wirklich nötig war, im vorliegenden Zusammenhang mehrere Aufsätze zur Baugeschichte, zur gesamten Skulptur und obendrein noch zum historischen, kirchenpolitischen und sogar bildungsgeschichtlichen Umfeld dieser Metropolitankirche zu publizieren. Statt die kontroverse Bau- und Wirkungsgeschichte von Notre-Dame zu Reims mehreren unabhängigen voneinander schreibenden Autoren – die zudem nicht alle auf der Höhe des heutigen For-

schungsstandes waren – anzuvertrauen, wäre es nützlicher gewesen, in Form einer synchronen Übersicht die verschiedenen Theorien kommentierend aufzulisten und so dem Leser zu helfen, sich im Dickicht der kontroversen Forschung zurechtzufinden.

**B**ezeichnend ist aber auch, dass kaum einer der Autoren konkrete Stil- und Motivvergleiche zwischen der Reimser und der Naumburger Skulptur anstellt. Der Grund liegt darin, dass es enge formale Beziehungen zwischen den beiden Werkgruppen gar nicht gibt. Es war nicht die offizielle Seite der Reimser Kunst, die Reliefplastik der Portale und die großen Gewandstatuen, die den „Naumburger Meister“ anzog, sondern die abgelegene Welt der sogenannten Masken und Atlanten hoch oben an Chor und Querhaus. Hier entfaltete sich ein Experimentierfeld physiognomischer Studien, das seinesgleichen sucht. Und hier war, wie Martin Büchsel (1, 177ff.) und Dagmar Schmengler (1, 187ff.) im Anschluss an die ältere Forschung mit neuen Argumenten überzeugend darlegen, das Potential vorhanden, den „Naumburger Meister“ dazu zu veranlassen, seine eigenen Charakterstudien zu entwickeln.

Man hätte allerdings daran erinnern können, dass ähnliches Vorlagenmaterial auch in den zahlreichen Konsolköpfen der burgundischen Gotik zu finden ist. Was die englische Plastik des 13. Jh.s betrifft, so hat Ute Engel im Katalog auf die Parallelen zu Reims und Naumburg hingewiesen (1, 195ff.). Obwohl dies die Einmaligkeit der Reimser „Masken“ etwas einschränkt, haben wohl sie dem „Naumburger Meister“ dazu verholfen, neue Möglichkeiten der Charakterdarstellung auszuloten. Er muss also in Reims zu einer Zeit gewesen sein, als die „Masken“ und Atlanten noch aus der Nähe zu sehen waren, sei es in der Hütte, sei es während des Versatzes am Bau vom Gerüst aus. Vor den späten 1230er und frühen 1240er Jahren war dies kaum möglich. Wie aber soll dann der „Naumburger Meister“ in denselben Jahren den Mainzer Westlettner und den Naumburger Westchor geschaffen haben?

## DATIERUNGSFRAGEN

Der Brustton der Überzeugung, in dem die Veranstalter und mehrheitlich auch die Katalogautoren die Frühdatierung der Werke in Mainz und Naumburg propagieren, erstaunt den Leser. Dass der Mainzer Westlettner zur Zeit der Domweihe von 1239 fertiggestellt gewesen sei, erheben sie zum Dogma (1, 568ff.). Eine Sicherheit dafür gibt es jedoch nicht. Unfertige Bauteile konnten anlässlich von Feierlichkeiten prunkvoll mit Teppichen verkleidet werden. Das wichtigste Argument gegen die Frühdatierung hat aber Christoph Brachmann mit seiner Beobachtung vorgebracht, dass die Gestaltung der Architekturfragmente vom Mainzer Lettner selbst in Frankreich für das vierte Jahrzehnt des 13. Jh.s viel zu modern wären. Sie zeigen Formen, welche die Pariser Gotik der 1250er und 60er Jahre kennzeichnen (3, 501ff.).

Für die Frühdatierung des Naumburger Westchors in die 1240er Jahre wird die oben schon erwähnte, 1249 ausgestellte Urkunde herangezogen (1, 573ff.; 1, 753ff.; 3, 347). Mit ihr forderten Bischof und Domkanoniker potentielle Sponsoren aus Kreisen des Adels und der höheren Geistlichkeit zu Spenden auf, da sie die Vollendung des ganzen Domes – *consummationem totius operis* – in Angriff nehmen wollten (3, 320ff.). Das kann nur den Westchor betreffen, denn die anderen Teile des Doms waren 1242 vollendet. Allen Spendern wird als Gegenleistung die Aufnahme in eine Gebetsbruderschaft versprochen. Als nachahmenswerte Vorbilder werden elf Erststifter (*primi fundatores*) des 11. Jh.s aufgelistet, deren Namen sich mehrheitlich, wenn auch nicht vollständig, mit denjenigen der Stifterfiguren im Westchor decken.

Es ist völlig unverständlich, wie diese Urkunde den Beweis dafür erbringen soll, dass zum Zeitpunkt ihrer Ausstellung der Westchor vollendet war. Ob nun die Idee, die Erststifter als große Vorbilder für hochrangige Sponsoren *in effigie* darzustellen, erst im Zuge der Mittelbeschaffungsstrategie aufkam, oder ob umgekehrt ein vielleicht nicht im Detail, aber in der Grundidee bereits konzipiertes, wenn auch noch nicht ausgeführtes Projekt einer Aufreihung von Stifterstatuen bewirkte,

dass deren Namen in der Urkunde aufgezählt wurden – so oder so muss doch die Frage gestellt werden, weshalb denn überhaupt noch Spenden nötig waren, wenn der Dom 1249 gänzlich vollendet dastand. Zwar mussten noch die Westtürme gebaut werden, da aber von ihnen im 13. Jh. lediglich ein einziges Geschoss am Nordturm verwirklicht wurde, trafen entweder zu wenige Spenden ein oder, was viel wahrscheinlicher ist, der Aufruf war eben für den Westchor bestimmt, dessen Bau 1249 in den Anfängen steckte oder noch gar nicht begonnen worden war.

### AUSBLICK

Es gibt also keinen Grund, die von Ernst Schubert vertretene Datierung des Naumburger Westchors und seines Lettners in die 1250er Jahre aufzugeben. Zehn Jahre Unterschied bedeuten viel in einer Zeit, in der die gotische Skulptur eine der römischen Klassik entlehnte Idealität gegen ein realistischeres Menschenbild von gesteigerter Ausdruckskraft eintauschte. Wären die Naumburger Figuren bereits in den 1240er Jahren entstanden, so gehörten sie zusammen mit den Aposteln der Sainte-Chapelle zu den Erstlingen dieser neuen Gestaltungsweise. Das ist genau die These, welche die Verfechter der Frühdatierung unausgesprochen vertreten und die sie an eine französische Herkunft des „Naumburger Meisters“ glauben lässt. Aber auch in den 1250er Jahren sind die Naumburger Figuren noch höchst „modern“, passen aber besser in das Bild der allgemeinen Entwicklung.

Nicht nur die Frühdatierung der Naumburger Skulptur muss revidiert werden, sondern auch die im Ausstellungskatalog wiederbelebte Idee einer in Etappen fortschreitenden „Künstlerwanderung“ des Meisters von Frankreich in den deutschen Osten. Man wird sich an den Gedanken gewöhnen müssen, dass der Mainzer Lettner, obwohl viel weiter westlich gelegen, später als die Naumburger Figuren entstanden ist. Zur Erklärung des Phänomens „Naumburg“ sei hier folgendes Szenario als hypothetisches Denkmodell vorgeschlagen: Ein wohl innerhalb der Reichsgrenzen (in Sachsen?, Lothringen?) geborener, hochgebab-

ter Bildhauer ging nach Frankreich. Auf welchen Baustellen er dort gearbeitet hat, lässt sich nicht eruieren. Es gibt in Frankreich keine figürlichen Werke, die eindeutig mit solchen in Naumburg, Mainz oder Meißen verwandt wären. Aber der Bildhauer hat sich vermutlich in Reims aufgehalten, denn nur so lässt sich die Affinität zwischen den Naumburger Figuren und den Charakterstudien erklären, die sich an der Krönungskathedrale an peripherer Stelle ausbreiten. Um 1250 konstituierte der Bildhauer in Naumburg ein Atelier mit ein paar wenigen Gehilfen. Seine bildhauerische Arbeit koordinierte er eng mit derjenigen des Baumeisters. Das Qualitätsbewusstsein des Bildhauers führte dazu, dass er nur die besten Mitarbeiter anstellte. Vielleicht wurde die Pflanzenornamentik in Naumburg von einem aus Frankreich (Paris?, Noyon?) herbeigeholten Spezialisten gemeißelt. Möglicherweise hat sich die Tätigkeit des Ateliers über mehr als eine Generation erstreckt, denn anhand eines Vorrats von verschiedenen Figuren- und Kopftypen in Form von Zeichnungen und Modellen war es möglich, spezifisch „naumburgische“ Gestaltungsmodi zu konservieren und über weite Strecken und größere Zeitspannen hinweg zu vermitteln.

Wahrscheinlich müsste man künftig nicht nur von einem, sondern von mehr als einem „Naumburger Meister“ sprechen (M. C. Schurr 3, 474ff.). Damit wäre dem Künstlerkult die Grundlage entzogen, denn die Gefahr, dass mehrere geniale „Naumburger Meister“ als Wiedergänger der Kunstgeschichte ihr Unwesen treiben werden, ist gering.

---

PROF. DR. PETER KURMANN