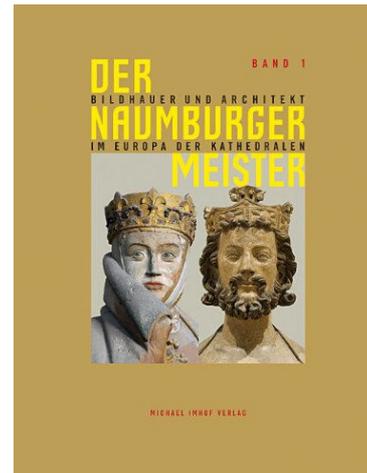


Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen. (Ausstellung Naumburg, 29. Juni 2011 bis 2. November 2011, Dom, Schlösschen und Stadtmuseum Hohe Lilie). Ausstellungskatalog, 2 Bände. Im Auftrag der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz hrsg. von Hartmut Krohm und Holger Kunde. Gesamtedaktion Guido Siebert. Petersberg (Michael Imhof Verlag) 2011. [Zitiert: I, II]

Ausstellungs- und Katalog-Rezension

Gerhard Straehle



194tausend Besucher und zwei mittlerweile vergriffene Auflagen des insgesamt zehntausendmal gedruckten und vorzüglich ausgestatteten Kataloges zeugen vom Erfolg der am 2. November 2011 zu Ende gegangenen Landesausstellung Sachsen-Anhalt zum ‚Naumburger Meister‘.

Die Ausstellung war in der Hauptsache vom Berliner Museumsmann und Kunstgeschichtsprofessor HARTMUT KROHM und vom Naumburger Domkustos HOLGER KUNDE kuratiert worden, während der Direktor des Naumburger Stadtmuseums SIEGFRIED WAGNER in den Räumen des Hauses ‚Hohe Lilie‘ unter tatkräftiger Mitarbeit von JENS-FIETJE DWARS eine zwar kleine, aber instruktive Schau zur Rezeptionsgeschichte des ‚Naumburger Meisters‘ in Wissenschaft und populärer Kultur auf die Beine gestellt hat.

Dieser Erfolg, der durch eine beispiellose Werbekampagne in Presse, Funk und Fernsehen zu Beginn der Ausstellung wesentlich gefördert wurde,



Stifterfiguren in Gipsabgüssen (mit vertauschter Aufstellung der Figurenpaare) im Stadtmuseum ‚Hohe Lilie‘ während der Naumburger Meister-Ausstellung 2011 (Autor)

erscheint im Rückblick nicht zuletzt deshalb gerechtfertigt, weil die Schau dem Publikum wie den Fachkollegen zum ersten Mal erlaubte, die Naumburger Hauptwerke mit einigen Arbeiten zu vergleichen, welche die Forschung seit nunmehr etwa hundert Jahren mit Skulpturen des anonymen Naumburger Bildhauers in Verbindung gebracht hat.



Frei stehende Metallarchivolte mit Gips-Abgüssen von Aposteln und Propheten des Südquerhauses der Kathedrale von Reims in der zum Ausstellungsraum umgestalteten Marienkapelle am Kreuzgang des Naumburger Doms (im Hintergrund ein Gipsabguss des Bamberger Reiters (I, S. 67)

Auswahl der Beiträge

Erklärtes Anliegen der Kuratoren KROHM, KUNDE und WAGNER war es dabei, vorab dem Vorwurf der Verherrlichung eines nationalen Künstlerheros zu entgehen (I, S. 473, KROHM) und die als nationalistisch gebrandmarkte These eines sächsischen Bildhauers, die HEINRICH BERGNER 1909 aufgrund stilkritischer Erwägungen begründet hatte und die für gut siebenzig Jahre von der wissenschaftlichen Forschung akzeptiert worden war, erst gar nicht mehr aufkommen zu lassen und durch die Auswahl der an der Ausstellung beteiligten Wissenschaftler zum Verstummen zu bringen. So erklärt es sich auch, dass bekannte Namen der Naumburg-Forschung als Beiträger im Katalog fehlen und etwa der VERFASSEN der aktuellen Dissertation zum Thema ‚Naumburger Meister‘ von vornherein nicht berücksichtigt wurde.

Intention der Naumburger Ausstellung

Der Veranschaulichung der These von den französischen Wurzeln des ‚Naumburger Meisters‘ galt die Hauptabsicht der Naumburger Ausstellung. Dazu präsentierten die Veranstalter eine Fülle von Ausstellungsstücken im ‚Schlösschen‘ am Markt wie in den zum Museum umgestalteten Gebäuden am Domkreuzgang und der Marienkirche, wo Gipsabgüsse, Pläne, Urkunden, Modelle, Schautafeln und Kapitellfragmente das historische Umfeld und den Werdegang des Bildhauers der Stifterfiguren und des Westlettners von seiner angenommenen Herkunft aus einer französischen Bauhütte - der Reimser, Pariser, Amiensener oder einer anderen nordfranzösischen Bauhütte (denn genaue Auskünfte über die tatsächliche Herkunft des Bildhauers sucht man im Katalog vergebens) – bis nach Naumburg anschaulich und nachvollziehbar machen sollten.



*Zug der Seligen, Deesisgruppe und Zug der Verdammten vom ehemaligen Westlettner des Domes in Mainz, deren Originale im Naumburger Dom ausgestellt waren
(Aufnahmen Thomas Nawrath, Magdeburg)*

Im Naumburger Dom selbst erwarteten den Betrachter die seit ihrer Entstehung vor ungefähr 770 Jahren zur Ausstattung des Westchors gehörigen Hauptwerke der Stifterfiguren und des Passionszyklus am Westlettner zusammen mit einer Fülle hervorragender Vergleichsstücke, von denen die *Deesis-Gruppe* und der *Zug der Seligen und Verdammten* sowie der *Kopf mit der Binde* aus Mainz, das *Apostelrelief* der Metzger Liebfrauenkirche, der *Merseburger Rittergrabstein* und die *Horburger Madonna*, der *Magdeburger Mauritius* und die zuvor noch nie in einer externen Ausstellung gezeigten, heute zu den mittelalterlichen Glanzstücken des Louvre gehörigen Figuren des Königs *Childebert* aus Saint-Germain-des-Prés und zweier *Apostel* aus der Pariser Sainte-Chapelle den Höhepunkt der Ausstellung bildeten.

Die Hauptthese der Ausstellung

Eine einzige Hauptthese durchzieht als roter Faden die beiden Katalogbände, die auch den leitenden Gesichtspunkt der Ausstellung gebildet hat. Diese These lautet, dass ein Bildhauertrupp aus Nordfrankreich die Skulpturen im Naumburger Westchor gemeißelt habe, eine Auffassung, die vom Leiter der Ausstellung KROHM programmatisch verkündet (I, S. 492) und zu Beginn der Ausstellung in etlichen Interviews in Presse, Funk und Fernsehen propagiert wurde (so KROHM im Deutschlandradio am 27.6.2011 im Gespräch mit DORIS SCHÄFER-NOSKE). Im Katalog wird dieser Auffassung zwar explizit von keinem Autor widersprochen, implizit aber auf Schritt und Tritt der Boden entzogen. So etwa in einer aufschlussreichen Untersuchung von GÜNTHER und MATTHIAS DONATH zu den Steinmetzzeichen im Westchor (II, S. 1275-1291, v.a. S. 1283f.), aus der für den Rezensenten hervorgeht, dass die Werkstatt des Westchors

nicht aus Frankreich gekommen sein kann, sondern sich aus Bauleuten verschiedener Werkstätten des Reiches zusammengesetzt hat.

Eine andere zentrale These des Kataloges betrifft die Bedeutung des Stifterzyklus im Westchor. Diesen wollen die Kuratoren im hergebrachten Sinn theologisch-liturgisch erklären, wobei HARTMUT KROHM, HOLGER KUNDE und - mit einigen Ausflügen in die sächsische Buchmalerei - HARALD WOLTER-VON DEM KNESEBECK im Grunde die Auffassung von AUGUST SCHMARSOW (1892) und PETER METZ (1947), von ALFRED STANGE und ALBERT FRIES (1955) wiederholen (u.a. I, S. 575, KUNDE; II, S. 1115f., 1473, KROHM; II, S. 1158-1163, KNESEBECK).

Die von der Forschung von Anfang an totgeschwiegene ‚Synodalchorthese‘, die in der Bedeutung eines geplanten Versammlungsorts für die Synoden des Bischofs von FRIEDRICH MÖBIUS 1989 begründet und vom VERFASSER dieser Zeilen zum ersten Mal auf Basis von Urkunden aus der Entstehungszeit des Zyklus in seiner Dissertation 2009 kritisch geprüft, modifiziert und im Sinne eines Machtanspruchs des wettinischen Adels unter Führung des Markgrafen Heinrich des Erlauchten neu interpretiert worden ist, wird in einem rezeptionsgeschichtlichen Beitrag von DWARS zwar erwähnt (I, S. 62), im Katalog selbst aber mit keinem einzigen Satz diskutiert. (Vgl. zur Programmatik des Stifterzyklus jetzt ausführlich STRAEHLE 2012).

Wie aber wird auf den 1568 Seiten des zweibändigen Kataloges die eigentliche Sensation der Ausstellung, die These von der Beschäftigung eines französischen Bildhauertrupps im Naumburger Westchor, näher begründet? Diese These erscheint vor dem Hintergrund einer über einhundertjährigen Forschungsgeschichte zu den Skulpturen im Naumburger Westchor als eine radikale Gegen-These zur früheren ‚communis opinio‘, eine Gegen-These, der in wichtigen Einzeluntersuchungen wie der genannten von Donath und Donath freilich implizit auf Schritt und Tritt widersprochen wird. Denn viele Autoren des Kataloges halten an der Vorstellung fest, dass die Naumburger Skulptur durch französische Vorbilder *beeinflusst* sei, was keineswegs mit der These einer aus Frankreich berufenen Werkstatt in Übereinstimmung zu bringen ist, sondern nur dann einen Sinn ergibt, wenn man eine einheimische Werkstatt oder jedenfalls einheimische Bauleute voraussetzt, die auf



Coucy, Fragmente vom Portaltympanon des Donjons – Innenhof der Burganlage mit Festungsgraben im Zustand vor den Zerstörungen 1917 durch deutsche Truppen – Konsolfigur aus dem Donjon (vor 1917) [I, S. 523, 529 u. 530]

unterschiedliche Weise, sei es durch Wanderschaft zu den führenden Bauhütten Nordfrankreichs, sei es nach Vorgabe eines französischen Skizzenbuches oder auf einem anderen Weg der Vermittlung französische Einflüsse verarbeitet haben, die sie zu neuen Leistungen in Architektur und Skulptur anspornten.

Die Coucy-These

Doch zunächst hat im Katalog der wissenschaftliche Leiter der Ausstellung, HARTMUT KROHM, das Wort. Ihm ist nach eigenem Bekunden zusammen mit seinem französischen Kollegen DANY SANDRON (I, S. 486) noch während der Vorbereitungen zur Ausstellung die sensationelle Entdeckung geglückt, dass Coucy, eine im 12. Jahrhundert an den Grafen Enguerrand I. gelangte und im frühen 13. Jahrhundert von dessen Nachkommen Enguerrand III. ausgebaute Festung zwanzig Kilometer nördlich von Soissons in der Picardie eine wichtige Station auf dem Bildungsweg des späteren ‚Naumburger Meisters‘ gewesen sei („Zu den Denkmälern westlich des Rheins, auf die sich im Zusammenhang mit der Frage nach dem Naumburger Meister das Interesse zu richten hat, zählt neuerdings auch die Burg von Coucy in der Picardie“; I, S. 469, KROHM).

Jeder Besucher der Ausstellung, der unvoreingenommen die Exponate im ersten Raum der Ausstellung im Anschluss an die Marienkirche betrachtet hat, wird sich verwundert gefragt haben, was diese Fragmente und photographisch dokumentierten Skulpturenreste mit den Westchorskulpturen denn zu tun haben sollen. In der Tat hält diese Zuschreibung von Skulpturen

der 1917 von deutschen Truppen zerstörten Festung an die nordfranzösische Werkstatt, welcher der spätere ‚Naumburger Meister‘ seine erste Bildung verdankt haben soll, weder der geschichtlichen Überlieferung noch dem ersten Augenschein stand.

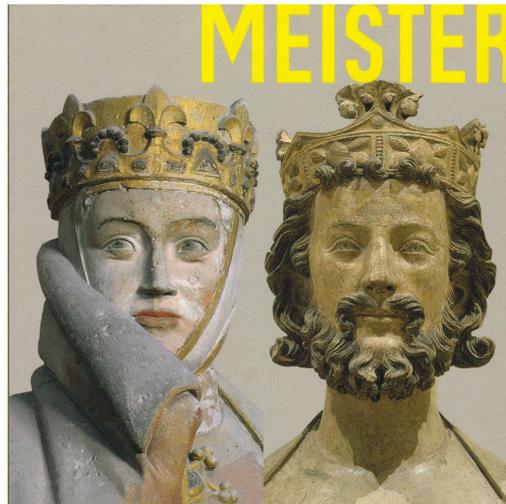
KROHM versucht im Katalog denn auch mit moralischen Argumenten – „Was hier an Verheerendem angerichtet worden ist, darf nicht nur am Rande erwähnt werden“ (I, S. 486) für seine ‚Coucy-These‘ Stimmung zu machen, denn seine Analyse der Gemeinsamkeiten von Coucy und Naumburg verliert sich im Unbestimmten. KROHM spricht in einem schwierigen Satz davon, dass das „‚Heraustreten‘ der sich über besonders schmalen Plinthen erhebenden Stifterfiguren in den sie umschließenden Chorraum“ an ein ähnliches „Ausgreifen über die von den Architekturgliedern festgelegten Grenzen hinaus“ eines Atlanten in Coucy erinnere, wo KROHM „auf Mainz und Naumburg vorausweisen(de)“ Charakteristika entdeckt haben will (I, S. 491), eine Entdeckung, über die er auch in Zukunft wohl exklusiv verfügen wird. Die auf der Naumburg-Ausstellung gezeigten Coucy-Exponate jedenfalls offenbarten keinerlei Zusammenhang mit der Naumburger Skulptur.

Das Coverbild der Naumburger Ausstellung

Die These von der nordfranzösischen Herkunft des ‚Naumburger Meisters‘ brachte im Katalog eine Fülle von Neuzuschreibungen und ein eigenes Umschlagsbild hervor. Während in den 1920er und 1930er Jahren HERMANN GIESAU, ERWIN PANOFSKY, WILHELM PINDER, RICHARD HAMANN-MACLEAN und HERMANN SCHNITZLER ihre Zuschreibungen auf Basis eingehender Untersuchungen veröffentlichten, gewinnt man im Katalog den Eindruck, dass das Dogma der Ausstellungsmacher von der französischen Herkunft des Naumburger Meisters jeden Zuschreibungsvorbehalt hinweggefegt hat.

Im Untertitel des Naumburger Kataloges, welcher „Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen“ lautet, verschafften sich die Herausgeber den notwendigen Freiraum für ganz neue, sensationelle Zuschreibungen, und die Bildcollage, die auf dem Umschlag der beiden Bände des Ausstellungskataloges prangt, machte die expansive These von der französischen Herkunft des Naumburger Bildhauers von allem Anfang an sinnfällig. Das Cover zeigt die Büste der Naumburger Uta, eingeschlossen in ein Quadrat zusammen mit der

Stifterfigur des Königs Childebert aus der Abteikirche Saint-Germain-des-Prés in Paris (heute im Louvre), eine Figur, die in der über einhundertjährigen Naumburg-Forschung zwar gelegentlich zum Vergleich herangezogen wurde (so bei HAMANN-MACLEAN 1971: „Die Ekkehard-Figur .. kann es .. mit der aristokratischen Eleganz des Pariser Childebert aufnehmen“), niemals zuvor aber in einen künstlerischen Zusammenhang mit der Naumburger Skulptur gebracht worden war.



*Uta, Naumburg, Dom, Westchor – König Childebert, Paris, Saint-Germain-des-Prés (heute Louvre)
(I u. II, Titelbild (Ausschnitt))*

Die notwendige Erläuterung zum Titelbild lieferte im Katalog der einfache Satz, dass „den Naumburger Skulpturen das Stifterstandbild des Königs Childebert I.“ „zeitlich unmittelbar voraus“ gegangen sei (II, S. 976, C. KUNDE), mit welcher Formulierung der Leser in Zweifel gelassen wird, ob die Naumburger Uta nun eine Arbeit der Pariser Werkstatt des Königs Childebert oder eines Ablegers dieser Werkstatt gewesen sein soll, oder ob es sich nur um eine zufällige zeitliche Abfolge beider Figuren gehandelt hat.

In der Ausstellung selbst standen die beiden Cover-Figuren im Westchor und in einer Seitenkapelle des Ostchors durch vielleicht fünfzig Meter getrennt voneinander. Immerhin erlaubte der über eine geringe Distanz am Schauplatz



Paris, Saint-Germain-des-Prés, König Childebert (heute Louvre) – Naumburg, Dom, Westchor, Stifterfigur der Uta [II, S. 1185 – II, S. 937f.]

der Ausstellung selbst mögliche Vergleich ein Urteil über das Verhältnis der beiden Skulpturen, und dieser strafte das Titelbild der Ausstellung Lügen: Kein Werkstattzusammenhang könnte die von einem mächtigen Mantel umhüllte, imposante Gestalt der Uta mit der behutsam-vornehmen und in ihrer Haltung fast tänzelnden Gestalt des Childebert verbinden, dessen Physiognomie mit straff nach innen gespannten Wangen, schmalen Lippen und eingebogenen Schläfen sich signifikant von Utas Physiognomie mit vollen Backen, schmollendem Mund und breiter, vorgewölbter Stirn unterscheidet. Jeder Besucher der Ausstellung konnte es selbst überprüfen: Vom Pariser Childebert führt kein Weg zur Uta im Westchor des Naumberger Doms.

Madonna aus Saint-Nicolas-de-Port

Noch weiter hergeholt wirkt im Katalog ein von KROHM behaupteter Zusammenhang zwischen einer Madonnenfigur aus Saint-Nicolas-de-Port (bei Nancy) in Frankreich und der „Naumberger Stilrichtung“ (I, S. 512). KROHM bezeichnet diese Lothringer Madonna (oder die von ihr repräsentierte französische Stilrichtung) als „Ausgangspunkt“ (I, S. 514), in deren Filiation auch die Meißner Muttergottesstatue und die Horburger Madonna stehe, welche HERMANN GIESAU (den KROHM nicht erwähnt) 1931 als Skulptur aus dem „Kreis der Naumberger Westchorplastik“ veröffentlicht und eingehend stilgeschichtlich analysiert hat (wobei die stilistisch heterogene Madonna aus Saint-Nicolas-de-Port bei GIESAU unter den Voraussetzungen der Horburger Madonna überhaupt nicht ins Blickfeld rückt). Wie bei KROHMS anderen



Madonna aus Saint-Nicolas-de-Port (Lothringen) – Madonna aus Horburg (Sachsen), Werkstatt des ‚Naumberger Meisters‘ (I, S. 512, 557 – II, S. 1466f.)

Zuschreibungen zum „Naumburger Werkkreis“ - sei es die Sensation von Coucy (siehe oben) und die noch weit größere Sensation eines Londoner Kunsthandelsfragments (siehe unten) - macht es sich KROHM auch hier zum Hauptgeschäft, sächsische Skulpturen von französischen Vorbildern abzuleiten. Doch kann er für die Madonna aus Saint-Nicolas-de-Port keine einzige Stileigentümlichkeit nennen, welche diese mit „Standbildern des Naumburger Werkkreises, insbesondere mit der trauernden Maria am Eingang des Westlettners in Naumburg sowie den Madonnen in Horburg und Meißen“ (I, S. 556) verbinden soll, und die von ihm postulierte „Entwicklung von der bereits in ihrem Faltenwerk reich instrumentierten Madonna in Saint-Nicolas-de-Port bis hin zu den jüngeren Standbildern in Naumburg, Horburg und Meißen“ ist eine durch den bloßen Augenschein widerlegte Chimäre (I, S. 558).

Londoner Kunsthandelsfragment

Die größte Sensation in KROHMS spektakulären Zuschreibungen von Werken an die „Naumburger Stilrichtung“ bildet ein „bislang weder der Öffentlichkeit noch der Forschung bekannte(s) Kopffragment“, das „erst kürzlich im Londoner Kunsthandel aufgetaucht“ ist (I, S. 239). Seinem unvermittelten Auftauchen ungeachtet hat es Krohm sofort im Naumburg-Katalog veröffentlicht, weil es ihm „im Hinblick auf den mit dem Naumburger Meister verbundenen Werkkomplex von größtem Interesse“ zu sein schien. (ebd.) Der Rezensent freilich hält dieses Kopffragment für eine plumpe Fälschung. Der Bildhauer, der es schuf, hat es versäumt, diejenigen Qualitäten mit dem Mei-



Londoner Kunsthandelsfragment, „Nordfrankreich, um 1240“ (21. Jh. ?) – Ekkehard, Naumburg, Dom, Westchor – Diener der Handwaschung in der Szene Christus vor Pilatus der Passionsreliefs des Naumburger Westlettners (I, S. 239 u. 240)

ßel überzeugend darzustellen, welche KROHM dem Fragment andichtet. Weder stimmen die „Merkmale des Hässlichen“, zu denen KROHM „die Hakennase sowie die Krähenfüße im äußeren Augenwinkel“ rechnet, noch die „kantig umrissene Kinnpartie“ mit den bescheidenen, alles Grelle meidenden Gesichtszügen des Dieners der Pilatusszene vom Naumburger Westlettner überein, in dem Krohm Ähnlichkeiten zum Londoner Kunsthandelsfragment erkennen will, noch zeigt es irgendeine Ähnlichkeit oder gar „Nähe zum Gesicht des Markgrafen Ekkehard“ (I, S. 240), wie KROHM sie unterstellt. Das Londoner Kunsthandelsfragment hat weder als Fälschung noch als Original unter dem Titel „Nordfrankreich, um 1240“ mit der Skulptur im Naumburger Westchor in Form und Qualität etwas zu tun, wobei es allein genügt, auf die Augen mit den albernen Krähenwinkeln und die teigig eingerollten Nackenhaare zu verweisen.

Kreuzzug gegen die ältere Forschung

Alle diese Zuschreibungen zur „Naumburger Stilrichtung“ oder vielmehr die meist nur hypothetischen, vorläufigen Zuschreibungen (womit der Autor sie auch jederzeit wieder zurücknehmen kann) unternimmt KROHM nicht in Auseinandersetzung mit der älteren Forschung, die er – wie vor ihm SAUERLÄNDER 1979 - pauschal mit dem Verdikt des Nationalismus belegt. KROHM nennt die Zuschreibungen der älteren Forschung „Zuschreibungen an den Naumburger Meister .., die darauf hinausliefen, Spuren eines Genies aufzudecken, der [das] zwar das Ursprungsland der gotischen Kathedrale aufsuchte, um dort zu lernen, dabei aber seine ‚deutsche Wesensart‘ nicht aufgab.“ (I, S. 469) KROHM will das Gegengift bieten und entgegnet mit Zuschreibungen an einen französischen Meister, der um 1240 Sachsen und die Bischofsstadt Naumburg aufgesucht hat, um dort Proben seines Könnens zu hinterlassen, wobei dieser Bildhauer nun umgekehrt seine ‚französische Wesensart‘ nicht aufgab („Es spricht überhaupt nichts dafür, dass es ein Deutscher gewesen ist“ - so KROHM im Deutschlandradio am 27.6.2011).

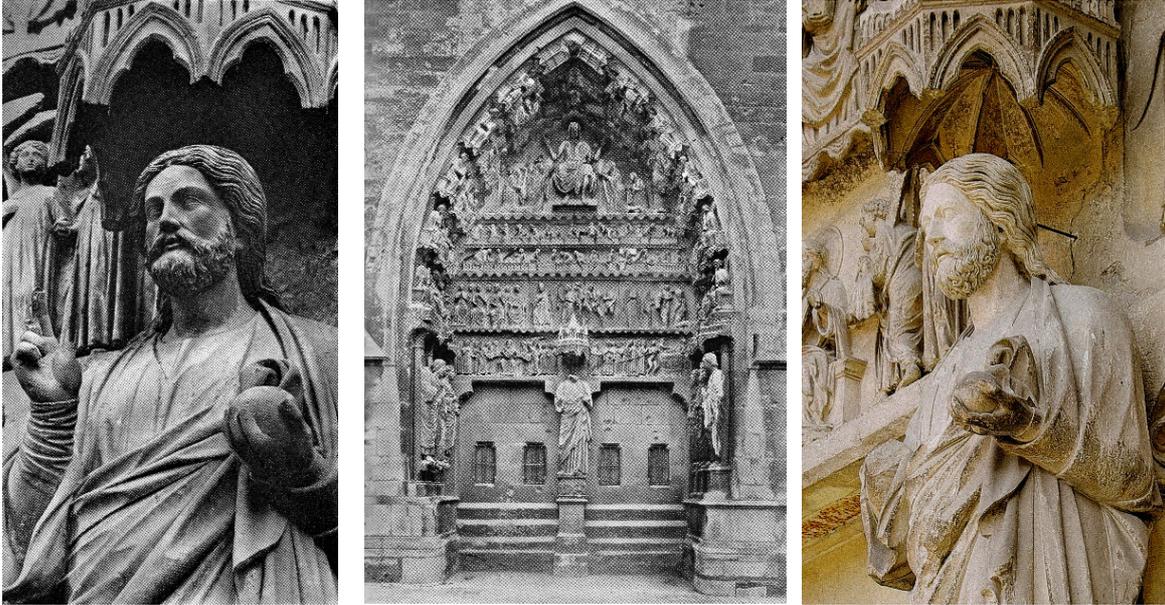
Mit seiner Darstellung glaubt KROHM sich gegen eine vermeintlich nationalistische deutsche Kunstgeschichtsschreibung im Recht, zu deren Prototyp er WILHELM PINDER erklärt. Nun ist PINDER sicherlich durch das donnernde Pathos seiner Sprache in den 1920er und 1930er Jahren am Ruf eines nationalen Kunstgeschichtsschreibers nicht ganz unbeteiligt (vgl. Strahle 2009,

Fn.975), entspricht aber dem Abziehbild, das KROHM von ihm liefert, in keiner Weise. KROHM wirft PINDER unter Verweis auf eine Stelle in dessen Abhandlung zur ‚Kunst der deutschen Kaiserzeit‘ (1935, S. 262f.) vor, den ‚Naumburger Meister‘ als deutschen Erfinder der ‚Freifigur‘ hochgejubelt zu haben (I, S. 480), ein Ruhm, den KROHM lieber der Figur des *Philippe-Auguste* von der Kathedrale von Reims (die in einem Abguss auch auf der Naumburger Ausstellung zu sehen war) zuerkennen will.

Schlägt man nun an der von KROHM angegebenen Stelle bei PINDER nach, so kommt dort der Begriff ‚Freifigur‘ gar nicht vor. Stattdessen spricht PINDER an der angegebenen Stelle von ‚Freiluftplastik‘ in der simplen Bedeutung des Wortes von Skulptur am Äußeren eines Gebäudes und bezeichnet ‚Freiluftplastik‘ als Kennzeichen nicht der deutschen, sondern der französischen Skulptur. PINDER schreibt: „Die französische Plastik stammt von gotischen Kathedralen, insbesondere von Außenbauten, sie ist Architektur- und Freiluftplastik. Die deutsche stammt von Einzelfiguren in Innenräumen nicht-gotischer Kirchen, die nicht einmal Fassaden besitzen ...“ (Pinder 1935, ebd.). Wenn PINDER den Begriff ‚Freifigur‘ für die deutsche Plastik verwendet, dann tut er dies im Zusammenhang mit dem Braunschweiger Löwen von 1166 („Er ist die erste monumentale Freifigur des ganzen Mittelalters. Er entstand in Deutschland und wäre in Frankreich nicht möglich gewesen“; Pinder 1935, S. 268). Mag dies nun sachlich richtig sein oder nicht, in jedem Fall gebraucht PINDER den Begriff für eine Figur, die mehr als ein halbes Jahrhundert vor dem Reimser ‚Philippe-Auguste‘ und den Werken des ‚Naumburger Meisters‘ entstanden ist und belegt so nur die oberflächliche Lektüre KROHMS, die einer sachlichen Auseinandersetzung abträglich sein muss.

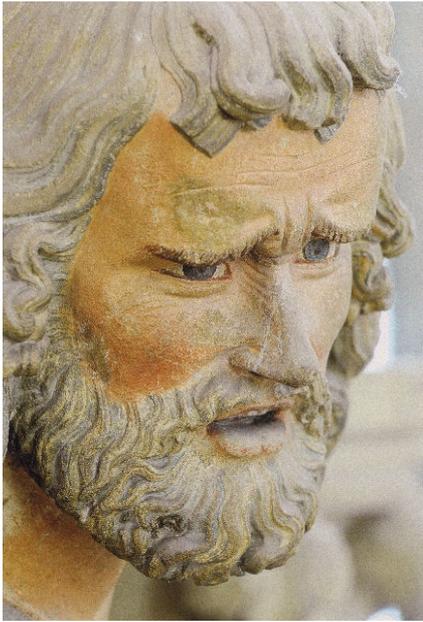
Die Naumburger Skulptur als Ableger der Reimser

Während KROHM sich die Besprechung der Skulpturen von Coucy und Saint-Nicolas-de-Port und die sensationelle Zuschreibung eines Londoner Kunsthandelsfragments zum Werkkomplex des ‚Naumburger Meisters‘ im Katalog selbst vorbehalten hat, widmeten sich andere Forscher in mehr wissenschaftlichen Beiträgen den Zusammenhängen der Naumburger Skulptur mit der Skulptur der Kathedrale von Reims, ein Thema, welches die Naumburg-Forschung seit Ende des 19. Jahrhunderts beschäftigt hat.



Trumeau-Christus des Weltgerichtsportals der Kathedrale von Reims (Aufnahme vor 1917) – Mitte: linkes Nordportal (Weltgerichtportal) ebenda (Aufnahme Ende 1960er Jahre mit Trumeau-Christus ohne den im Ersten Weltkrieg zerstörten Kopf) (Sauerländer 1970, Tafel 236 u. 237) – Rechts: Derselbe Trumeau-Christus mit modern aufgesetztem Kopf im Naumburg-Katalog 2011 (I, S. 373)

In CHRISTIANE HEINRICHS Beitrag wird dieser Zusammenhang an einzelnen Figuren als ‚Nachwirkung‘ aufgefasst, welche etwa die Figur des Jesaja vom rechten Gewände des südlichen Reimser Westportals auf die Naumburger Skulptur durch „eine gegenläufige Bewegung“ ausgeübt habe, welche „noch im Wilhelm von Camburg in Naumburg und - in einer beiläufigeren und umso eindringlicheren Form - im Ekkehard spürbar ist.“ (I, S. 364) Auch andere Beobachtungen der Autorin, die sie an der Reimser Skulptur im Hinblick auf die Bamberger und Naumburger Skulptur anstellt, sind keineswegs unmittelbar einsichtig, sondern arg verwickelt und kompliziert. So spricht die Autorin von der Vorbildwirkung des Reimser *Beau Dieu* im Figurenaufbau für die Naumburger Skulpturen, andererseits will sie diese Vorbildwirkung nicht als „eine eingleisige Abhängigkeit“ verstanden wissen, sondern als „künstlerische Erfahrung“ in der „Osmose der Wandlungsprozesse der Zeit ab 1220“. Dabei übersieht CHRISTIANE HEINRICH freilich bei ihrem Vorbild gebenden Reimser *Beau Dieu* (siehe Abbildungen), dass die von ihr „ideologisch-funktional“ gedeutete „ebenmäßige Physiognomie des Christus“ sich einem vollständig erneuerten Kopf verdankt, den ein Restaurator der Statue nach den Zerstörungen des Ersten Weltkrieges erst kürzlich aufgesetzt hat (I, S. 374. - Vgl. die Figur ohne Kopf bei SAUERLÄNDER 1970, Tafel 236 und den originalen Kopf in einer historischen Aufnahme vor



*Naumburg, Dom, Westchor
Richter Syzzo mit zornigem Blick zu
Dietmar (dem ‚Erschlagenen‘) (I, S. 188)*

*Masken der Kathedrale von Reims als angebliche
Vorbilder für das ‚zornige‘ Stifterbild“ in Naumburg
(I, S. 188; Schmengler) (Abbildungen, I, S. 234-237)*

1917, ebd., Tafel 237, mit der rekonstruierten Figur im Naumburg-Katalog 2011, I, S. 373).

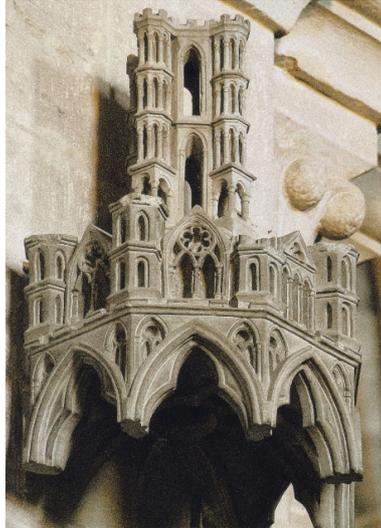
Eine weitere sensationelle Erklärung der Naumburger Stifterfiguren, insbesondere ihrer emotionalen Erregtheit, versucht im Katalog DAGMAR SCHMENGLER zu liefern, die eine Anregung WILLIBALD SAUERLÄNDERS von 1979 aufgreifend in den ‚Reimser Masken‘ den „Schlüssel“ für die Naumburger Figuren erkennt. Jede emotionale Regung, die SCHMENGLER beobachtet – sie tut dies beispielhaft an der Figur des Syzzo – erklärt sie aus einem Fundus von emotionalen Mustern, welche die Reimser Masken dem Naumburger Bildhauer zur Verfügung gestellt haben sollen. Physiognomische Merkmale des Syzzo wie markante Wangenknochen, tief liegende Augen oder eine besondere Haartracht findet sie zuvor an „einem bestimmten Kopftypus der ‚Masken von Reims‘“ ausgeprägt (I, S. 188), womit sie sich die inhaltliche Frage, was die Physiognomie des zornigen Richters Syzzo im konkreten Zusammenhang der vier Figuren im Chorpolygon denn bedeuten solle, erspart.

Bamberg als Bindeglied

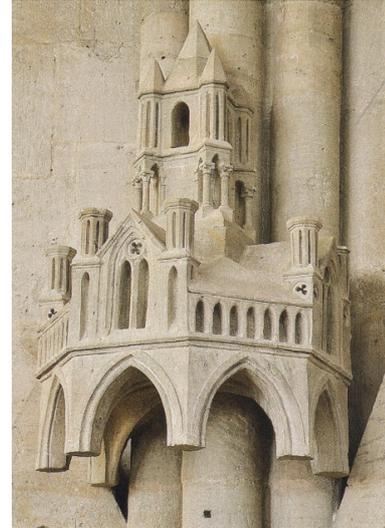
Die vielleicht wichtigste Untersuchung zum Verhältnis Reims - Naumburg im Katalog bildet eine empirische Studie aus der Feder BERND RÖDERS, in welcher



Reims, Kathedrale, mittleres Nordportal, Baldachin über Papst Sixtus (I, S. 129)



Bamberg, Dom, nördliches Seitenschiff, Baldachin über der Verkündigungsmaria (I, S. 93)



Naumburg, Dom, Westchor, Baldachin über Syzzo (Rekonstruktion nach Befund) (I, S. 95)

die Baldachine über den Stifterfiguren in Naumburg mit den entsprechenden Gegenstücken am Außenbau der Kathedrale von Reims verglichen werden. Auch wenn der Autor es selbst nicht ausspricht, so stehen die Ergebnisse seiner Analyse doch im Widerspruch zur Hauptthese des Katalogs von der Tätigkeit einer nordfranzösischen, in Reims ausgebildeten Werkstatt in Naumburg. Denn RÖDER beobachtet – ähnlich wie vor ihm schon SAUERLÄNDER 1979 - signifikante Unterschiede zwischen den „ungegliederte(n) Flächen sowie kräftige(n) und kantige(n) Architekturglieder(n)“ der Naumburger Baldachine und den Reimser Beispielen mit ihrem „feingliedrigen Aufbau, ein(em) weitgehende(n) Auflösen der Volumina durch vorgeblendete Arkaturen oder angedeutete Mauerquader“ (I, S. 97). Deshalb wirft RÖDER die Frage auf, ob der Naumburger Meister vielleicht nur „beschränkte Kenntnisse“ der Reimser Architektur „aus eigener Anschauung“ gehabt habe und daher „von einer Weitergabe über Pläne, Zeichnungen oder Modelle“ abhängig gewesen sei (I, S. 98). Er beantwortet die Frage am Ende mit Architekturformen an Baldachinen im Bamberger Dom: „Im Grad der Ausarbeitung steht die Bamberger Turmminiatur den Reimser Mikroarchitekturen näher als den Naumburgern ... Die Bamberger Kleinarchitekturen könnten daher ein wichtiges Bindeglied zwischen den Bauhütten in Reims und Naumburg gewesen sein.“ (I, S. 100).

Allein mit dem Hinweis auf das ‚Bindeglied‘ Bamberg ist aber der These von der Herkunft der Naumburger Werkstatt aus Nordfrankreich der Boden ent-

zogen, und dies umso mehr, als in den Werkstätten des Domes zu Mainz, der Burgkapelle in Iben und im Hochchor des Magdeburger Doms sich weitere ‚Bindeglieder‘ im Reichsgebiet finden, die in Form und Konzeption die Erscheinung des Naumburger Westchors mit bestimmt haben.

Ein omnipräsenter „französischer Hüttenverband“

Woher aber kamen neben den Bauleuten aus Bamberg, Mainz, Iben und Magdeburg der oder die Bildhauer des Naumburger Westchors? Im Katalog verfechten die Herausgeber programmatisch die Auffassung von einem „französischen Hüttenverband“ (I, S. 492, KROHM) und blenden die sächsische Skulptur als Bestandteil der Vorgeschichte der Naumburger Skulpturen vollständig aus (z.B. II, S. 852f.; II, S. 1180). Das muss man für die Bildwerke im Naumburger Westchor erst einmal hinkriegen! Die Herausgeber entwerfen das Porträt eines wenn nicht europaweit tätigen, so doch europaweit wirkenden französischen Hüttenverbandes, vor dem – folgt man den hypothetischen, bald wieder relativierten, dann wieder bekräftigten Zuschreibungen des Kataloges – fast keine Skulptur des 13. Jahrhunderts mehr sicher sein kann, mögen die Werke nun in Nordfrankreich, Spanien, England, Lothringen, dem Rheinland oder in Naumburg entstanden sein.

Das Bild eines in Frankreich und Deutschland und wer weiß wo sonst noch tätigen Hüttenverbandes ist freilich eine fixe Idee der Herausgeber. Die authentischen Quellen zur Naumburger Bistumsgeschichte und die Erscheinung der Figuren im Naumburger Westchor sprechen eine andere Sprache als die des Kataloges. Sie vermitteln das Bild eines sächsischen Bildhauers, der ein frühes Werk mit dem Grabmal Dietrichs des Bedrängten im Kloster Altzella gemeißelt, in jungen Jahren französische Bauhütten aufgesucht, in Mainz gearbeitet und sein Hauptwerk im Westchor des Naumburger Domes geschaffen hat.

Gerhard Straehle (München)



*Altzella, Grabdenkmal
Markgraf Dietrichs (Autor)*



*Naumburg, Westchor,
Markgraf Hermann (II, S. 920)*

Literatur,

auf die in der Rezension neben dem Ausstellungs-Katalog verwiesen wird:

BERGNER 1909 - Heinrich Bergner: Naumburg und Merseburg. (Berühmte Kunststätten 47) Leipzig 1909.

GIESAU 1931 - Hermann Giesau: Die Muttergottesstatue in Horburg - ein Werk des Naumburger Meisters. In: Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt 1931, S. 18-24.

HAMANN-MACLEAN 1971 - Richard Hamann-MacLean: Der Atlant aus dem Ostchor des Mainzer Domes und Reims - Studien zum Problem des Naumburger Meisters III. In: Jahrbuch der Vereinigung 'Freunde der Universität Mainz', 1971, S. 22-42.

MÖBIUS 1989 - Friedrich Möbius: Naumburger Westchor (Architektur). In: Helga Scirie, Friedrich Möbius (Hrsg.): Geschichte der deutschen Kunst 1200-1350. Leipzig 1989, S. 94-108.

PINDER 1935 - Wilhelm Pinder: Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der deutschen Klassik. Leipzig 1935.

SAUERLÄNDER 1970 - Willibald Sauerländer: Gotische Skulptur in Frankreich 1140 bis 1270. München 1970.

SAUERLÄNDER 1979 – Ders.: Die Naumburger Stifterfiguren, Rückblick und Fragen. In: Die Zeit der Stauer. Bd. 5 (Supplement): Vorträge und Forschungen. Stuttgart 1979, S. 169 - 245.

STRAEHLE 2009 - Gerhard Straehle: Der Naumburger Meister in der deutschen Kunstgeschichte. Einhundert Jahre deutsche Kunstgeschichtsschreibung 1886-1989. München 2009. (Diss. München 2008)

STRAEHLE 2012 – Ders.: Der Naumburger Stifter-Zyklus. Elf Stifter und der Erschlagene im Westchor des Naumburger Doms. Königstein im Taunus 2012.