

Bruno Klein

FRAGEN ZUM NAUMBURGER WESTCHOR

Der Naumburger Westchor, so berühmt er auch sein mag, ist aus kunsthistorischer Sicht viel schwerer zu klassifizieren, als es auf den ersten Blick scheinen mag (Abb. 1). Stilistisch und bautypologisch wäre er beispielsweise als der kleinere Teil einer im Kern spätromanischen Kathedrale zu bewerten, der sich wegen der Rezeption jüngerer, französisch inspirierter Formen von den nur wenig älteren Teilen des Gebäudes unterscheidet (Abb. 2). Aber haben die Zeitgenossen diesen stilistischen Unterschied als solchen wahrgenommen? War für sie der mit dem Naumburger Westchor eingeleitete Paradigmenwechsel von Romanik zu Gotik, der heute so selbstverständlich erscheint, wirklich erkennbar? Und vor allem: War er bewusst gestaltet?

Zwar spricht die Tatsache, dass es in der sächsischen Architektur bis ins 15. Jahrhundert eine ausgesprochene Kultur von aufwändig gestalteten, einschiffigen polygonalen Chören gegeben hat – zu denken wäre an Pforte (Abb. 3), Meißen,

Altenburg oder Halle – durchaus dafür, dass die herausragende Anlage von Naumburg hierfür die Initialzündung geliefert haben könnte. Aber ganz abgesehen davon, dass das Verhältnis der Chöre von Naumburg und Pforte zueinander nicht eindeutig geklärt ist,¹ kann der nachhaltige Einfluss von Naumburg nicht wirklich als gesichert gelten. Vielmehr könnte für die Folge gleichartiger Bauten auch der viel stärker mit der Landesherrschaft verbundene Meißner Ostchor, obwohl seinerseits in der Nachfolge von Naumburg stehend, der entscheidende Auslöser gewesen sein (Abb. 4).

Dass solche Fragen trotz einer großen Forschungsdichte zum Naumburger Westchor überhaupt noch geäußert werden können, liegt an der großen Diskrepanz zwischen dem eigentlich geringen Faktenwissen und der großen Menge an Objektivität beanspruchenden Hypothesen über dieses Bauwerk: Das Naumburg-Bild ist bis heute sehr stark durch moderne Paradigmen geprägt. Zu diesen gehört beispielsweise das emphatische Interesse an der Künstlerpersönlichkeit eines Naumburger Meisters,² gehört die Kreation eines Bildhauer-Architekten,³

1 Zuletzt: Christoph Brachmann, *Der gotische Neubau der Zisterzienserkirche Pforte*, in: *Der Naumburger Meister – Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, Ausstellungskatalog, 2 Bde., hg. von Hartmut Krohm und Holger Kunde (Schriftenreihe der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz 4), Petersberg 2011, Bd. 1, S. 663–676; Günther Donath/Matthias Donath, *Zeugnisse mittelalterlicher Bauplanungen und Bauprozesse an den Chor Neubauten von Naumburg, Schulpforte und Meißen*, in: ebenda, Bd. 2, S. 1275–1291.

2 Der Name „Naumburger Meister“ wurde schon 1937 von Herbert Küas programmatisch zugunsten des stärker differenzierenden Begriffs von der „Naumburger Werkstatt“ aufgegeben, der sich

aber nicht wirklich durchsetzen konnte. Vgl. Herbert Küas, *Die Naumburger Werkstatt (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte 26)*, Berlin 1937. Der Titel: „Der Naumburger Meister“ der Naumburger Ausstellung 2011 und ihres gewichtigen Katalogs werden sicher zur Verfestigung des älteren populärwissenschaftlichen Begriffs beitragen, was die fachwissenschaftliche Diskussion aber nicht beeinflussen dürfte.

3 Einen Überblick zu den Thesen vom Naumburger Bildhauer-Architekten bietet Leonhard Helten, *Die Architektur des Westchors, des Lettners und der westlichen Chorwinkeltürme des Naumburger Doms*, in: *Der Naumburger Meister*, Ausstellungskatalog (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 1386–1398, hier S. 1395.



Abb. 1 Naumburg, Dom, Langhaus mit Blick auf den Westlettner (Bildarchiv der Vereinigten Domstifter, Foto: Matthias Rutkowski)

gehört die starke kunsthistorische Reduktion des Naumburger Westchores auf seine plastischen Bildwerke, die in der Fachdisziplin eine Beachtung finden, als handele es sich um Werke eines Michelangelo; um Bildwerke, die in einer Situation entstanden seien, in der es einen stark theoretisch aufgeladenen Diskurs um Skulptur gegeben habe.

Doch sobald der historisierbare Anteil von Mutmaßungen über den Naumburger Westchor wegfällt, zeigt sich, dass die nachprüfbareren Kenntnisse über das Bauwerk eher gering sind. Vieles von dem, was scheinbar feststeht, beruht bei näherer Betrachtung auf Konjekturen. Diese bedienen zwar jeweils plausible historische, kunsthistorische oder mentale Erwartungen, halten aber à la longue der Überprüfung nicht immer stand. Deshalb ist unter Berücksichtigung der geringen Menge wirklich gesicherter Fakten zunächst mehr Zurückhaltung in Hinblick auf deren Interpretation geboten, während es gleichzeitig sinnvoll erscheint, auf zumindest einige der zahlreichen noch offenen Fragen aufmerksam zu machen.

II

Es scheint aus baugeschichtlicher Sicht nicht so, als hätte die Architektur des Naumburger Westchores wirklich erhebliche Neuerungen mit sich gebracht. Ja sie ist sogar zwischen dem, was seit den dreißig Jahren des 13. Jahrhunderts in Trier oder

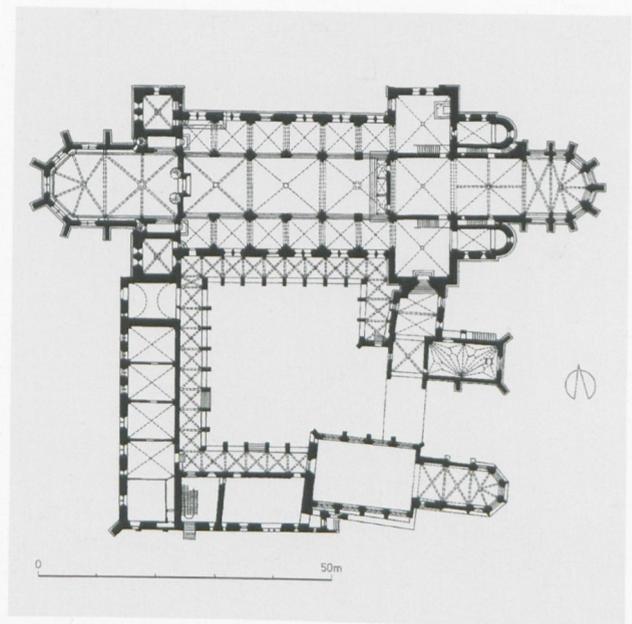


Abb. 2 Grundriss des Naumburger Doms und der Klausur

Marburg (vgl. im vorliegenden Band Marc Carel Schurr, Zu wievielt war der „Naumburger Meister“?, Abb. 12), und am Ende der vierziger Jahre in Metz (Abb. 5), Straßburg und Köln hervorgebracht worden war, von relativ bescheidener Inno-



Abb. 3 Schulpforta, ehem. Zisterzienserklosterkirche Pforta, Chor (Bildarchiv der Vereinigten Domstifter, Foto: Matthias Rutkowski)



Abb. 4 Meißen, Dom, Ostchor (Bildarchiv der Vereinigten Domstifter, Foto: Matthias Rutkowski)

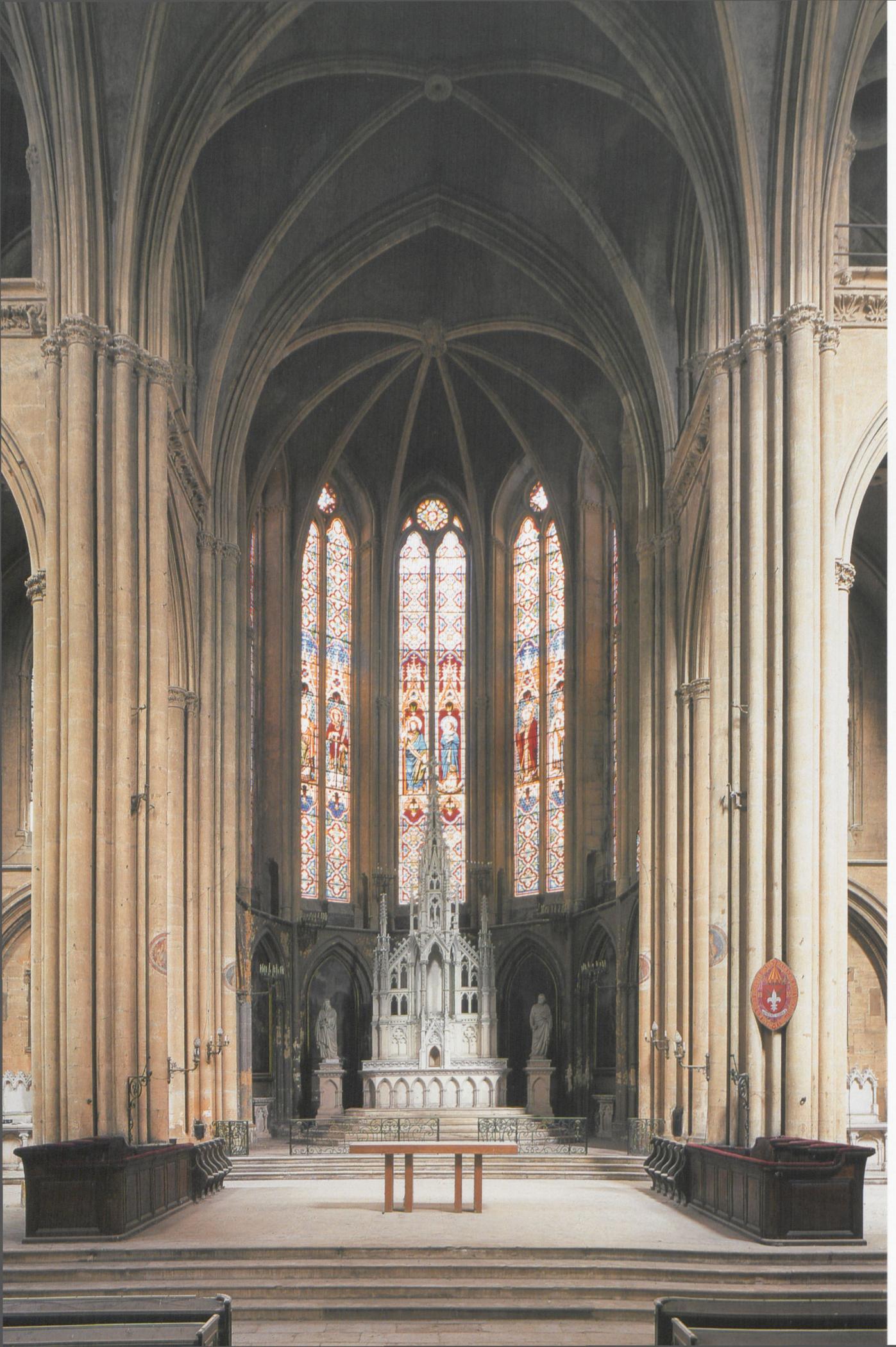




Abb. 6 Naumburg, Dom, Westchor, Stifterfigur des Grafen Dietmar (Foto: Guido Siebert)

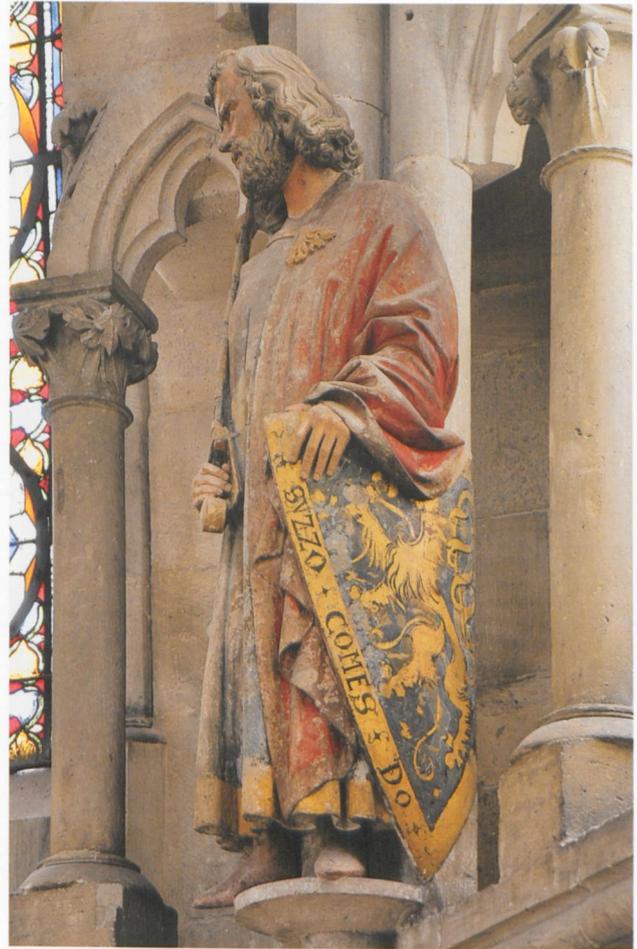


Abb. 7 Naumburg, Dom, Westchor, Stifterfigur des Grafen Syzzo (Foto: Guido Siebert)

vation.⁴ Gäbe es in diesem Chor keine Bildwerke, dann wäre er für die Kunstgeschichte wahrscheinlich allenfalls von marginalem Interesse.

Aber beim Blick auf die Skulptur gilt etwas ganz anderes: Die Bauskulptur des Naumburger Westchores gehören unbedingt zu den Spitzenleistungen der europäischen Bildhauerkunst des mittleren 13. Jahrhunderts. Da aber speziell die in einem französischen Stilidiom gehaltenen Stifterstatuen des Naumburger Westchores ganz unzweifelhaft in die Architektur dieses Gebäudeteils integriert sind, wurde daraus immer wieder geschlossen, dass **der** Bildhauer der Skulpturen auch **der**

Architekt gewesen sei und die Architektur auf gleiche Weise „französisch“ rede wie die Skulptur. Daraus folgte implizit, dass die Qualität von Architektur und Skulptur gleichrangig sein müsse (Abb. 6, 7).

Hieran sind Zweifel angebracht, die auch schon häufiger geäußert wurden: Willibald Sauerländer hatte 1979 darauf hingewiesen, dass der neue Chor ja an die vorhandenen älteren Teile der Kathedrale angepasst werden musste, dass der Anteil profilierter Teile im Chor erstaunlich gering gehalten ist und zudem lokale Traditionen bei der Planung und Ausführung der Architektur eine Rolle gespielt haben könnten.⁵ Ernst Schu-

4 Vergleiche zu diesen Bauten zuletzt Marc Carel Schurr, *Gotische Architektur im mittleren Europa 1220–1340. Von Metz bis Wien*, München/Berlin 2007.

5 Willibald Sauerländer, *Die Naumburger Stifterfiguren. Rückblick und Fragen*, in: *Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur*, Katalog der Ausstellung Stuttgart 1977, Bd. 5, hg. von Reiner Hauss-herr/Christian Väterlein, Stuttgart 1979, S. 169–245, hier S. 180.



Abb. 8 Naumburg, Dom, Westchor, nördliche Laufgangkante mit Risslinien (Foto: Guido Siebert)



Abb. 9 Naumburg, Dom, Westchor, nordwestliche Laufgangkante mit Risslinien (Foto: Guido Siebert)

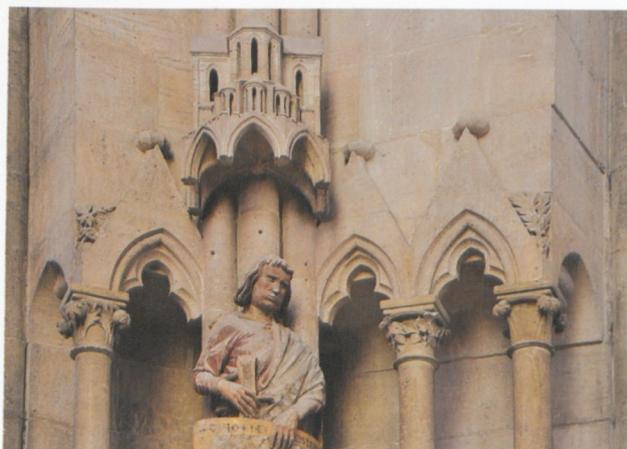


Abb. 10 Naumburg, Dom, Westchor, Wandvorlagenpartie über der Stifterfigur des Thimo (Foto: Guido Siebert)

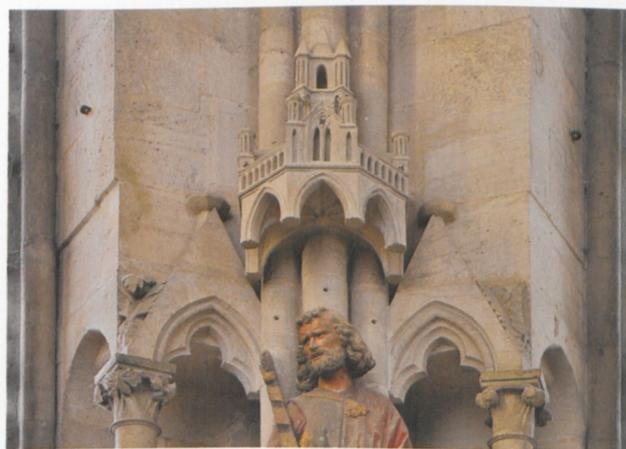


Abb. 11 Naumburg, Dom, Westchor, Wandvorlagenpartie über der Stifterfigur des Syzzo (Foto: Guido Siebert)

bert hat von einer „Gotik auf romanischem Grunde“ gesprochen.⁶ Und Christoph Brachmann hat zuletzt auf Unterschiede in der Konstruktionsweise zwischen der Naumburger und der gleichzeitigen gotischen Architektur in Frankreich aufmerksam gemacht.⁷ Diese wichtigen Überlegungen seien durch ein paar Detailbeobachtungen noch ergänzt: So gibt es auf dem Fußboden des Laufgangs hinter den Stifterfiguren zahlreiche Risslinien (Abb. 8), die wohl an dieser für den Weiterbau durchaus kritischen Stelle angebracht wurden, um eine problemlose Fortführung der oberen Partien zu gewährleisten.

Allerdings ignorieren aber sowohl die Werkstücke mit Figuren als auch die Plinthen unter den Säulchen diese Vorritzungen mehr oder weniger konsequent und stehen oft an falscher Stelle (Abb. 9). Am oberen Abschluss des Laufgangs, das heißt dort, wo die eigentliche bildhauerische Arbeit endete, waren daher zahlreiche Korrekturen im Stein notwendig, um wieder zu den Wandschichten zurückzufinden, die mit dem Einbringen der Skulpturen verlassen worden waren (Abb. 10). Dies deutet darauf hin, dass der Architekt, nachdem die entscheidenden bildhauerischen Arbeiten geleistet waren, in den

6 Ernst Schubert, *Der Naumburger Dom*, 2. Aufl., Dösel 2008, S. 75.

7 Christoph Brachmann, *Zu den französischen Voraussetzungen des Naumburger Westchors*, in: *Der Naumburger Meister*, Ausstellungskatalog (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 1399–1405, hier S. 1399–1400.

8 Siebert hält es aus ganz anderen Gründen ebenfalls für unwahrscheinlich, dass die Bildhauer zur Gruppe der Steinmetzen gehört haben. Vgl. Guido Siebert, *Bildhauertechnik und Bauhüttenbetrieb am Naumburger Dom*. Zu den Bedingungen von Entwurf und Aus-

Steinlagen oberhalb der skulptural gestalten Zone den Bau wieder ins Lot brachte (Abb. 11).⁸

Damit steht eine weitere Überlegung im Zusammenhang. Da die Naumburger Stifterfiguren jeweils zusammen mit den Diensten an ihrer Rückseite aus einem Steinblock gearbeitet sind, haben sie strukturellen Anteil an der Architektur des Westchores. Nimmt man nun für diese Figuren einen einzigen Bildhauer als Autor an, also den „Naumburger Meister“, dann müsste man davon ausgehen, dass der ganze Chorbau oberhalb dieser Figuren erst weitergehen konnte, nachdem dieser Meister mit seinen Skulpturen fertig war.⁹ Der Dombau würde dann mindestens zwei oder drei Jahre lang stillgelegen haben, bis der Meister mit der letzten seiner Figuren fertig war.¹⁰ Dies ist selbstverständlich unrealistisch. Dem Naumburger Chefbildhauer wird daher eine fähige Werkstatt zu Verfügung gestanden haben – was wiederum die Beurteilung der Leistung und des Anteils eines einzelnen „Meisters“ erschwert.¹¹

Eine andere Frage ist die nach der Kompetenz des Naumburger Westchor-Architekten. Ob er mit der damals aktuellen französischen Baupraxis intensiv oder eher generisch vertraut war, ist zumindest offen, denn es gibt neben einigen bildhaften Kongruenzen auch zahlreiche strukturelle Differenzen. Dies hat weniger mit der Tatsache zu tun, dass der Naumburger Westchor größere Wandflächen besitzt als gleichzeitige Bauten im Kernland der Gotik, weil dies ja eine rein künstlerische Entscheidung sein könnte.¹² Eher wird die Distanz zu französischen Vorbildern dadurch deutlich, dass die Dienstbündel im Polygon von vorneherein zu eng angelegt sind, um darüber noch differenzierte Rippen aufsteigen zu lassen. So finden die Rippen oberhalb der Kapitelle kaum Platz und müssen sich an ihrem Beginn überschneiden (Abb. 12). Der Archi-

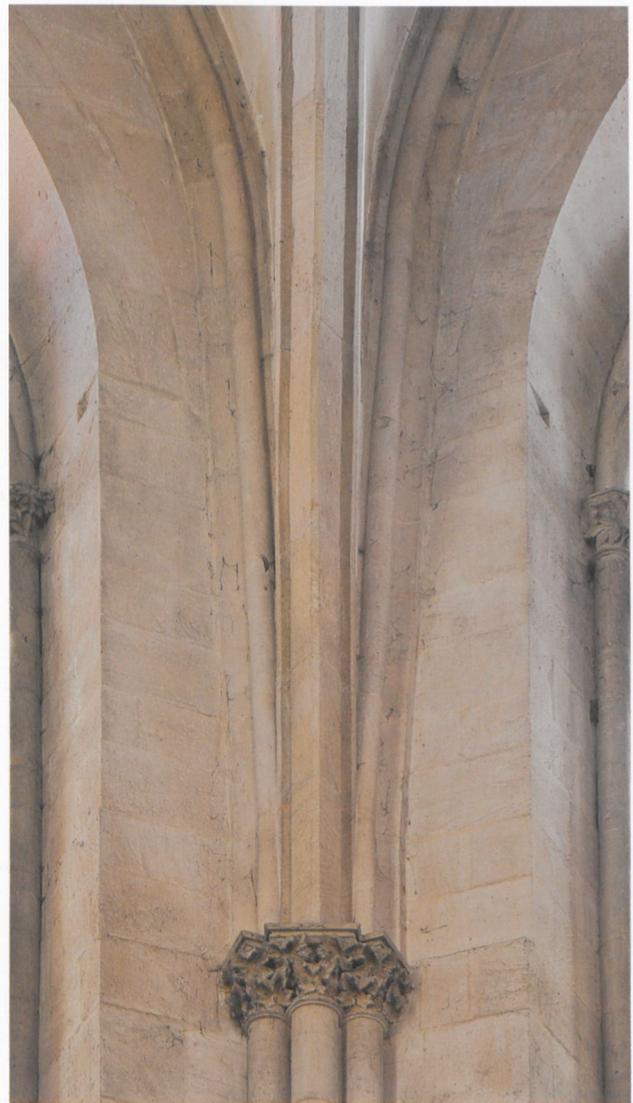


Abb. 12 Naumburg, Dom, Westchor, norwestliches Dienstbündel (Foto: Guido Siebert)

führung mittelalterlicher Skulptur und Architektur, in: Der Naumburger Meister, Ausstellungskatalog (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 1236–1253, hier S. 1238–1239)

9 In diesem Zusammenhang spielt die Beobachtung Brachmanns, dass der Chor in horizontalen Lagen errichtet wurde, eine wichtige Rolle: Es ging nämlich oberhalb der Chorpfeilerfiguren nur weiter, nachdem alle von ihnen versetzt waren. Vgl. Christoph Brachmann, Zu den französischen Voraussetzungen des Naumburger Westchores (wie Anm. 7), Bd. 2, S. 1399–1405, hier S. 1399–1400,

10 Siebert geht von einer Bearbeitungszeit von mindestens drei Jahren für die zwölf Figuren aus und rechnet überschlägig sogar mit vier Jahren Vorbereitungszeit bis zur Fertigstellung der Figuren, sollten sie von einem einzelnen Bildhauer ausgeführt worden sein. Daher nimmt er an, dass mehrere Bildhauer tätig gewesen sein müssen. Vgl. Guido Siebert, Bildhauertechnik und Bauhüttenbetrieb am Naumburger Dom (wie Anm. 8), Bd. 2, S. 1236–1253, hier S. 1244.

11 Schubert spricht dem Bildhauer, sofern er die Figuren nicht selbst gemeißelt habe, zumindest die Anfertigung von Modellen zu oder dass er sie am Ende noch eigenhändig überarbeitet habe. Diese Vorstellung entspricht eher einem realistischen Herstellungsprozess als die Annahme einer alleinigen Autorschaft eines einzigen Bildhauers. Belegbar sind solche Arbeitspraktiken für das 13. Jahrhundert jedoch nicht. Besonders die Vorstellung eines Anlegens letzter Hand durch den Meister rekurriert auf bekannte Werkprozesse aus der Malerei von Renaissance und Barock. Vgl. Ernst Schubert, Der Naumburger Dom (wie Anm. 6), S. 78.

12 Besonders Schurr und Brachmann unterstreichen mit unterschiedlichen Argumenten die eigenständige ästhetisch-konstruktive Leistung der inneren Wandgliederung des Naumburger Westchores. Vgl. Marc Carel Schurr, Gotische Architektur im mittleren Europa (wie Anm. 4), S. 62 und Christoph Brachmann, Zu den französischen Voraussetzungen des Naumburger Westchores (wie Anm. 7), Bd. 2, S. 1399–1405, hier S. 1404.

tekt des Naumburger Westchores hatte somit nur ein geringes Verständnis von der für die französische Gotik charakteristischen Korrespondenz zwischen den Systemen von Wandvorlagen, Diensten und Gewölberippen. Daher gibt es verzogene Schildbögen und Profilsprünge. Man kann auch nicht sagen, dass die Art und Weise, wie der jeweilige Mitteldienst bei den beiden Paaren Ekkehard und Uta sowie Hermann und Reglindis weggeschnitten wurde, um die Figuren aufstellen zu können, wirklich elegant gelungen sei (vgl. im vorliegenden Band Tilmann Buddensieg, „Ich rede nur von erlebten Dingen“, Abb. 3); auch lässt sich dafür keinerlei französisches Vorbild oder Parallelbeispiel auffinden.

Diese eher unsystematischen Beobachtungen mögen genügen, um zu zeigen, dass es weiterhin notwendig bleibt, die professionellen Beziehungen zwischen Architekten und Bildhauern, speziell im Falle von Naumburg, vorurteilslos zu untersuchen. Denn eine emphatische, aber nicht quellen- oder befundgestützte Interpretation des Verhältnisses zwischen beiden Professionen, beziehungsweise deren auf Wilhelm Vöge¹³ zurückgehende Ineinssetzung als *Bildhauer-Architekt* führt nicht weiter – ganz abgesehen davon, dass es die Berufe *architectus* und *Bildhauer – imaginier* um die Mitte des 13. Jahrhunderts im modernen Sinne überhaupt noch nicht gab¹⁴ und sich die Frage nach Identität beziehungsweise Differenz aus der Sicht der Epoche nicht gestellt hätte.

Am Ende des Jahrhunderts sah dies anders aus. Fraglich ist, ob Naumburg einen aktiven Anteil an der Entwicklung dieses Diskurses von zunehmender Spezialisierung und Professionalisierung der einzelnen Gewerke hatte oder zumindest – wofür weitere bauarchäologische Untersuchungen notwendig wären – einen bestimmten Entwicklungsstand markiert, welcher wiederum durch Vergleich mit anderen Bauten noch genauer definiert werden müsste.

Hiervon ist die Forschung für Deutschland, schon allein aufgrund der Quellenlage, noch weit entfernt.¹⁵ Für Frankreich,

oder zumindest das zentrale Gebiet der Früh- und Hochgotik, aber auch für Italien sind die Erkenntnisse punktuell besser.¹⁶ So ist davon auszugehen, dass es dort um die Mitte des 13. Jahrhunderts eine weitgehende Spezialisierung und Professionalisierung in Hinblick auf Architektur und Skulptur gab. Die zeigt sich an zahlreichen Beispielen, so den Westportalen der Kathedralen von Paris und Reims,¹⁷ wo offenbar vorproduzierte Skulptur erst nach Jahrzehnten in neu errichtete Portalanlagen eingebaut wurde. Besonders interessant ist der Fall der Kathedrale von Noyon, deren nur marginal erhaltene Skulptur für Naumburg mutmaßlich wichtig war: Dort ist die komplette skulpturale Dekoration der Westportalanlage nachträglich einem zuvor leer gelassenen Portalskelett vorgeblendet worden (Vgl. im vorliegenden Band Christoph Brachmann, Naumburg und der Westen, Abb. 9).¹⁸ Es lässt sich an dieser Kathedrale ablesen, dass die Architektur dort zügig, unabhängig **von** und vor allem **vor** der Skulptur errichtet wurde. Hier findet sich eine Vorform dessen, was aus der spätgotischen Retabel-Produktion bekannt ist: Dem Bildhauer wird ein vorgefertigter rahmender Schrein zur Verfügung gestellt, den er mit seinen Arbeiten auffüllen kann. Die Entwicklung dieser Praxis ist bisher noch nicht systematisch untersucht. Doch auf jeden Fall verlieren durch diese Beobachtung vermeintlich als unumstößlich feststehende Daten an Relevanz. Für Noyon gibt es jedenfalls keinerlei Notwendigkeit mehr, das Datum von 1231,¹⁹ zu dem dort die Glocken aufgehängt wurden, als *terminus ante quem* für die Portalskulptur weiter unten anzunehmen, was wiederum Auswirkungen auf die Vorstellung vom Werdegang des sogenannten Naumburger Meisters haben könnte. Sicher ist aber auf jeden Fall, dass in Noyon Architekt und Bildhauer völlig unabhängig voneinander gearbeitet haben.

Will man Noyon und Naumburg eng zusammenrücken, kann man die Tatsache kaum ignorieren, dass die Bildhauer von Noyon keine Architekten waren. Ja es liegt überhaupt nahe,

13 Wilhelm Vöge, Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 49 (1913/14), S. 193–216, hier S. 193, zitiert nach Alexander Marksches, Die Bildhauer der Kathedrale von Reims als Bildhauer-Architekten, in: Der Naumburger Meister, Ausstellungskatalog (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 356–358, hier S. 358.

14 Stefan Bürger/Bruno Klein (Hg.), Werkmeister der Spätgotik, 2 Bde., Darmstadt 2009/2010.

15 Konkrete Untersuchungen zu Naumburg bei Guido Siebert, Bildhauertechnik und Bauhüttenbetrieb am Naumburger Dom (wie Anm. 8).

16 Vergleiche hierzu die generellen Überlegungen von Joachim Poeschke: Der Naumburger Meister und die Bildhauerkunst seiner Zeit, in: Der Naumburger Meister, Ausstellungskatalog (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 1180–1187.

17 Peter Kurmann, La façade de la cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails. Étude archéologique et stylistique, 2 Bde., Lausanne/Paris 1987, hier Bd. 1, S. 163–179.

18 Christoph Brachmann, Das Metzger Liebfrauenportal (Portail-de-le-Vierge) und die Madonnenstatue im Schloßgarten von Aschhausen. Einige Bemerkungen zum Problem des „Naumburger Meisters“, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 52/53 (1998/1999), S. 261–298, besonders S. 295–298.

19 Charles Seymour, La cathédrale de Noyon au XIIe siècle, Paris 1975, S. 43/44; vorsichtig hierzu: Hartmut Krohm, Werke des „Naumburger Meisters“ westlich des Rheins? Die Voraussetzungen der Bildwerke in Mainz, Naumburg und Meißen innerhalb der französischen Skulptur des 13. Jahrhunderts, in: Der Naumburger Meister, Ausstellungskatalog (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 471–520, hier S. 496.

dass man den Naumburger Hauptbildhauer stärker von der französischen Kunst und Werkstattpraxis abrücken muss, wenn man ihn zum Bildhauerarchitekten macht – und umgekehrt –, dass also ein Bildhauer, der auch Architekt war, der französischen Praxis eher fern gestanden haben muss.

Alle diese Überlegungen und Beobachtungen sprechen also ganz deutlich dafür, dass es in Naumburg einen Bauleiter gab, der mit gleichzeitiger französischer Architektur nur mäßig vertraut war, der vielleicht über den Gebrauch von Schablonen für Profile und Querschnitte generell informiert war und diese auch praktisch anzuwenden vermochte, dem jedoch ein vollständiges Verständnis gotischer Konstruktions- und Baupraxis fehlte. Er steht damit in einer Reihe beispielsweise mit demjenigen Baumeister des Langhauses des Freiburger Münsters, der französische Gotik zwischen ca. 1240 und 1256 ebenfalls eher bildhaft evozierte als strukturell nachschöpfte.²⁰ Dieser Baumeister war nicht identisch mit dem Hauptbildhauer des Naumburger Westchores, einem in Frankreich geschulten Künstler, der eine Bildhauerwerkstatt leitete, deren Zusammensetzung völlig ungeklärt ist.

III

Weiterhin offen scheint auch die Frage nach der sozialen Position und der künstlerischen Entscheidungskompetenz der Naumburger Werkleute. Jedenfalls kann nicht die Rede davon sein, dass sie bereits über ein Renommee verfügten, das demjenigen ihrer damaligen französischen Kollegen Zeit auch nur annähernd gleichkommen wäre. Eine Personalisierung und Individualisierung der in Deutschland tätigen Werkleute projiziert daher bestimmte, historisch und sozial gebundene französische Phänomene, erfasst damit die hiesigen Zustände aber nicht richtig oder beschreibt sie zumindest falsch.

Um dies skizzenhaft zu erläutern: Die hauptsächlich an den nordfranzösischen Kathedralen tätigen Künstler konnten sich in der Mitte des 13. Jahrhunderts innerhalb einer dominanten Kultur bewegen, die auf der einen Seite stark höfisch und auf der anderen stark kommunal geprägt war. Im religiösen Bereich kam es zu Überschneidungen beider Bereiche. Die Künst-



Abb. 13 Große Heidelberger Liederhandschrift (Heidelberg, Codex Manesse, Cod. Pal. germ. 848), fol. 30r, Herr Heinrich von Veldeke (Universitätsbibliothek der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg)

ler waren Teil dieser Konstellation, und ihre Kompetenzen waren entsprechend gefordert und ausgebildet.

Unter diesen Bedingungen kam es zu einer Verbindung von professionell handwerklicher Perfektion und großer sozialer wie didaktischer Kommunikationskompetenz; speziell von den höfischen Auftraggebern geschätzt wurden noch Ingenium und Originalität.²¹ Dies war im Reich ganz anders, wo bis zu Karl IV. in der Mitte des 14. Jahrhunderts der zentrale

20 Bruno Klein, Freiburg, Münster Unserer lieben Frau (Kat. 38), in: Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 3: Gotik, hg. von Bruno Klein, München/Berlin/London/New York 2007, S. 260–261, hier S. 261 und Marc Carel Schurr, Gotische Architektur im mittleren Europa 1220–1340 (wie Anm. 4), S. 52–54, jeweils mit weiterführender Literatur. Anders als Schurr schätze ich die Diskrepanz zwischen einem idealen Entwurf und seiner weniger perfekten

handwerkliche Ausführung als geringer ein: Der Entwurf war im gleichen Maße „fehlerhaft“ wie die Ausführung. Diese Wertung gilt jedoch nur, wenn man die damalige französische Gotik als allein maßgeblichen Maßstab betrachtet, von der alle Akteure eine gleichermaßen begrenzte Kenntnis besaßen. Betrachtet man dasselbe Phänomen beispielsweise unter dem Aspekt von Innovationsfähigkeit, Ausdruckswille etc., so sieht die Bewertung völlig anders aus.

kulturprägende Hof fehlte und auch die Städte, von einzelnen Ausnahmen vor allem im Westen abgesehen, in der Mitte des 13. Jahrhunderts noch nicht so weit entwickelt waren wie im nordfranzösischen-Fländrischen Raum. Insofern gab es – zumindest auf dem Gebiet der bildenden Künste – keinen Bedarf an originellen Hofkünstlern, weil Künstler bloß Handwerker waren. Der Blick auf die Manessesche Liederhandschrift, die immerhin mindestens ein halbes Jahrhundert jünger ist als der Naumburger Westchor (Abb. 13), zeigt, wie man sich im Reich die Nobilitierung von Künstlern vorstellte: die dort benannten Dichter, als solche immerhin freie Künstler, werden samt und sonders dem Adel zugeschlagen. Und dass die sozial-kommunikative Kompetenz der Künstler und damit auch deren Fähigkeit zur Vernetzung verschiedener Gesellschaftskreise gefragt gewesen wäre, scheint in Anbetracht der Tatsache, dass die Namen von bildenden Künstlern und Architekten ganz anders als in Frankreich um 1250 völlig fehlen, eher unwahrscheinlich.

Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, dass die Bauherren großer Kirchen im Reich damals ein vergleichsweise geringes Interesse an der Predigt in Stein am Äußeren ihrer Bauten hatten. Bekanntlich lässt sich die Anzahl der Figurenportale ungefähr an einer Hand abzählen, was vielleicht weniger mit Formvorstellungen und künstlerischen Traditionen zusammenhängen dürfte, wie die ältere Kunstgeschichte annahm, sondern eher an der mangelnden Fähigkeit und damit gepaart vor allem an der auch fehlenden Bereitschaft, mit der großen Öffentlichkeit durch intelligente Bildprogramme, kluge Arrangements und kalkulierte Wahl des Figurenstils zu kommunizieren. Selbstverständlich war auch die Kommunikation der großen französischen Kathedralportale einseitig,

das heißt sie richtete sich in der Regel vom Klerus ans Volk, doch wurden in ihnen immer auch populäre und damit spannende Themen aufgegriffen.²²

Wenn man hingegen im Reich mittels der Skulptur kommunizierte, dann doch lieber unter seinesgleichen und im geschützten Innenraum. So konnte es geschehen, dass das Medium der Großskulptur gelegentlich habituell übernommen wurde, weil es als bedeutend galt und weil man schon wusste, dass es westlich des Rheins großen Erfolg hatte; doch wurden seine Möglichkeiten kaum wirklich ausgeschöpft.

Daher, so die nächste These, haben die Naumburger Bildwerke trotz aller stilistischen Nähe zur französischen Skulptur der Zeit ihre typologischen Wurzeln nur bedingt im Bereich der Bildhauerkunst der dortigen Kathedralen. Denn bei diesen lag das thematische Hauptgewicht der Großfiguren ja auf biblischen Gestalten und Heiligen – wozu auch die damals modernen Königsgalerien gehörten. Die profane höfische Dame aber kam dort niemals und der gerüstete Ritter fast nie vor – es sei denn als Ritterheiliger.²³ Es gibt in Frankreich kein direktes skulpturales Vorbild für das Sujet des Naumburger Stifterzyklus! Vielleicht ließe sich im typologischen Sinne an Grabfiguren als Vorbilder denken, nur wurden diese nicht wie im Falle von Naumburg in Serie, sondern immer individuell und anlassbezogen hergestellt. Die Grabmalserie, die Ludwig der Heilige für Saint-Denis bestellte, entstand erst nach Naumburg. Ältere Serien von Adeligen in Verbindung mit Bischöfen und Heiligen gab es aber in der Buchmalerei, zum Beispiel im Elisabethsalter,²⁴ sowie der Glasmalerei, etwa in St-Remi in Reims²⁵ oder im Straßburger Münster²⁶, um nur die mehr oder minder zufällig erhaltenen Exemplare zu nennen. Auch jüngere Beispiele aus den 1280er Jahren wie die Babenberger-

- 21 Zur sozialen Stellung herausragender Architekten in Frankreich und deren Denkmälern vergleiche zuletzt Christoph Brachmann, *Der Architekt des 13. Jahrhunderts. Quellen, Künstlerlob, Grabmäler, Inschriften, Architekturzeichnungen, Labyrinth*, in: *Der Naumburger Meister, Ausstellungskatalog* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 74–79.
- 22 Bruno Boerner, *Par caritas par meritum. Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich – am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris* (Scrinium Friburgense 7), Freiburg (Schweiz) 1998.
- 23 Sauerländer hat konkret auf diese Unterschiede zwischen Naumburg und Reims aufmerksam gemacht: „Hinzu kommt als weitere Schwierigkeit, daß die Reimser Kathedrale keine Statuen besitzt, welche Angehörige des hochmittelalterlichen Feudaladels in zeitgenössischem Kostüm wiedergeben, sondern nur biblische Gestalten und Heilige. Will man also die Naumburger Stifter mit Reimser Bildwerken konfrontieren, so ist man gezwungen, Engel mit Gräfinnen und thronenden Aposteln zu vergleichen [...]“ Vgl. Willibald Sauerländer, *Die Naumburger Stifterfiguren* (wie Anm. 5), S. 229.

- 24 Harald Wolter-von dem Knesebeck, *Zum Bildprogramm des Naumburger Westchores. Ein eschatologischer Rahmen für Letzter, Stifterfiguren und die Glasmalerei*, in: *Der Naumburger Meister, Ausstellungskatalog* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 1158–1168.
- 25 Madeline Harrison Caviness, *Sumptuous Arts at the Royal Abbeys in Reims and Braine. Ornatus elegantiae, varietate stupendes*, Princeton 1990.
- 26 Peter Kurmann, *Deutsche Kaiser und Könige. Zum spätstaufischen Herrscherzyklus und zur Reiterfigur Rudolfs von Habsburg am Straßburger Münster*, in: *Kunst im Reich Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen*, Bd. 2, hg. von Alexander Knaak, München 1997, S. 154–169.

Abb. 14 Naumburg, Dom, Westchor, Stifterfigur der Reglindis (Bildarchiv der Vereinigten Domstifter, Foto: Matthias Rutkowski)



Scheiben in Heiligenkreuz²⁷ oder das Chorfenster nord II im Ostchor der Oppenheimer Katharinenkirche²⁸ gehören in diese Tradition. Dies spricht dafür, dass es sich bei der Serie der Naumburger Stifterstatuen quasi um aus der Buch- und Glasmalerei in die dritte Dimension hervorgetretene Figuren handelt. So nahe sie speziell der französischen Skulptur ihrer Zeit stehen mögen, so viel verdanken sie auch einer Überblendung von Stil- und Motivelementen unterschiedlicher medialer Provenienz, was ihre Formfindung erheblich beeinflusst hat. Bezüglich des Phänomens, dass bei ihnen offenbar ein Motivübertrag von einer Kunstgattung in die andere stattgefunden hat, gleichen sie auf erstaunliche Weise den Figuren im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos, auf deren Ähnlichkeit, ja sogar mögliche Atelierv verwandtschaft mit Naumburg Henrik Karge hingewiesen hat.²⁹ Denn die Skulpturen von Burgos weisen ja nicht nur motivische und stilistische Übereinstimmungen mit Naumburg auf, sondern beide Zyklen ähneln einander auch in ihrer grundsätzlichen Originalität, genauer

Abb. 15 Skizzenbuch des Villard de Honnecourt (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 19093), fol. 24v



gesagt darin, dass sie bis dahin vor allem der Buch- und Glasmalerei vorbehaltene Bildschemata in die großfigurige Skulptur umgesetzt haben. Sie dokumentieren damit eine neuartige, produktive Gattungsüberschreitung.

Vor diesem Hintergrund ist die Frage nach dem Verhältnis der Naumburger Stifter- und Lettnerfiguren zu französischen Vorbildern erneut zu stellen. Unbestritten rekurriert ihre expressive Mimik auf Experimenten hinsichtlich der skulpturalen Darstellung von Gesichtern, die in den 1240/50er Jahren in den oberen Querhauspartien der Kathedrale von Reims stattfanden (Vgl. im vorliegenden Band die Abbildungen bei Dagmar Schmengler, Das „Baukastenprinzip“ der Reimser Bildhauer und das „Naturstudium“). Trotzdem sind fundamentale Unterschiede festzustellen. So scheint es sich bei den sogenannten Reimser Masken um Überzeichnungen zu handeln, die im Kern von Naturstudien ausgehen. Schaut man sich hingegen die Gesichter der Naumburger an, so ist davon nur wenig zu spüren (Abb. 14). Hier wird vielmehr ein begrenzter Kanon von Grundzügen der Mimik miteinander kombiniert, wobei es zu einer Betonung von gewisser Gesichtspartien kommt: Augen, Augenbrauen, Stirn, Wangenknochen und Mund. Bei den kleinen Gesichtern an den Lettnerreliefs findet sogar eine noch weitergehende Reduktion auf nur wenige, besonders charakteristische Partien statt – typisch hierfür sind die zusammengekniffenen Augenbrauen, derentwegen die Figuren oft so angestrengt dreinschauen.³⁰

Unter dem Oberbegriff der „Naturnähe“ wurde also in Reims und in Naumburg jeweils etwas völlig anderes verstanden: In Reims ging es um direkte Naturbeobachtung und die daraus abgeleitete, zweifellos übersteigerte Mimik, in Naumburg

27 Auf Heiligenkreuz hat auch schon Sauerländer hingewiesen. Vgl. Willibald Sauerländer, Die Naumburger Stifterfiguren (wie Anm. 5), S. 214; zuletzt zu Heiligenkreuz: Elisabeth Oberhaidacher-Herzig, Heiligenkreuz (NÖ), Zisterzienserabtei (Kat. 167), in: Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. 2: Gotik, hg. von Günter Brucher, München/London/New York 2000, S. 416–417.

28 Uwe Gast, Die Farbverglasung des Ostchores der Katharinenkirche in Oppenheim. Glasmalerei im Kontext politischer Wandlungen und Konflikte, in: Glasmalerei im Kontext. Bildprogramme und Raumfunktionen, Akten des XXII. Internationalen Colloquiums des Corpus Vitrearum, Nürnberg, 29. August – 1. September 2004 (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 25), Nürnberg 2005, S. 117–136, besonders S. 126–130.

29 Henrik Karge, Naumburg – Meissen – Burgos, in: Der Naumburger Meister, Ausstellungskatalog (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 1452–1463.

30 Sauerländer hatte hingegen vor allem Körper und Gewänder verglichen. Vgl. Willibald Sauerländer, Die Naumburger Stifterfiguren (wie Anm. 5), besonders S. 205–211.

hingegen um Naturnachahmung mittels als bewährt erkannter mimischer Formeln. Beides wirkt auf den Betrachter ähnlich affektiv ein, ist aber vom Entwurfs- und Herstellungsprozess aus betrachtet kategorial verschieden. Und vor allem: Während in Reims deutlich wird, dass dort der oder die Bildhauer unter der Maßgabe, originelle Gesichter darstellen zu wollen oder zu sollen, jeweils individuelle Lösungen gefunden haben, kam es in Naumburg zwar auch zur Bildung singulärer Gesichtstypen, doch diese beruhten auf einem durch Typisierung „gefilterten“ Naturstudium. Es ist daher wahrscheinlich, dass für die Bildhauer der Naumburger Werkstatt gewisse einfach erlernbare und reproduzierbare Regeln zur Gestaltung der Figuren und speziell deren Gesichter galten; welchen konkreten Anteil hierbei Zeichnungen gehabt haben können, ist offen. Auffällig ist jedoch, dass der genauso wie das Naumburger Atelier bestens mit der Kathedrale von Reims vertraute Villard de Honnecourt bei seinen Zeichnungen von Gesichtern auf ganz ähnliche Leitmotive Wert legte: Auch bei ihm ist eine Konzentrierung auf die Partie von Augenbrauen, Nasenwurzel, Nase und Mund unverkennbar. Dies trifft auf beinahe skurrile Art gerade sogar auf seine Zeichnung eines besonders statisch und unnatürlich dargestellten Löwen zu (Abb. 15), über die die Betrachter in der begleitenden Inschrift mit ernstesten Worten belehrt werden: „Vesci .i. lion si com on le voit p(ar) devant. &scies bien qil fu contrefais al vif.“ – „Hier der Löwe, wie man ihn von vorne sieht. Und wisset wohl, dass er nach dem Leben gezeichnet wurde!“³¹ Die Behauptung, etwas realistisch abzubilden, ist wichtiger als das wirklich realistische Abbild selbst! Dies, und nicht „Naturalismus“ oder „Realismus“, haben sowohl Villard als auch die Naumburger Bildhauer in Reims oder auf Baustellen gelernt, die mit Reims in Zusammenhang standen.

Die Konstruktion der Persönlichkeit eines individuellen Naumburger Meisters und die Rekonstruktion seiner Wanderung von der Champagne an die Saale sind auch in diesem Zusammenhang nicht erkenntnisfördernd. Denn damit geht die weitergehende „kreativ-künstlerorientierte“ Vermutung einher, dass dieser geniale Bildhauer in Reims gelernt und dann all sein Wissen mit Hirn und Händen weiterentwickelt und weitergegeben habe. Die Auftraggeber hätten demnach in diesen Künstler blindes Vertrauen setzen müssen. Plausibler wäre es, die Motivationslage umzudrehen und von den Auftraggebern auszugehen, die einen fähigen Künstler suchten,

der ihre Erwartungen befriedigen konnte, die geheißen haben könnten: Kompetenz zur Produktion evident-lebensnaher Darstellungen bei gleichzeitiger Berücksichtigung der vertrauten Bilderwelt.

Selbstverständlich war kein Auftraggeber des 13. Jahrhunderts in der Lage, solche Ansprüche verbal angemessen zu vermitteln; und kein Künstler konnte solche nicht verbalisierbaren Erwartungen spontan angemessen erfüllen. Daher ist es weiterführend, sich eine oder mehrere kommunikative Situationen vorzustellen, in denen es zu Synchronisationsversuchen beziehungsweise der tatsächlichen Engführung zwischen den Erwartungen der Auftraggeber und den Vorschlägen der Werkleute kommen konnte.

Persönliche Empfehlungen werden hierbei sicher eine große Rolle gespielt haben, aber auch Werkproben. Wie diese ausgesehen haben könnten, entzieht sich unserer Kenntnis. Aber in Naumburg sind zumindest einige Indizien dafür zu finden, zu denen die realistisch-formelhaften Gesichter gehören dürften. Denn an einem Ort wie Naumburg, wo die neuartige skulpturale Bildsprache völlig ohne lokale oder regionale Voraussetzungen eingeführt wurde, gab es naturgemäß keine Situation, in der man wie an den französischen Kathedralen als Auftraggeber einfach schauen konnte, was in nahegelegenen Orten möglich war: Man musste sich dort auf andere Weise über die Kompetenz der Bildhauer informieren: Hierfür dürften Zeichnungen, von denen wir ja wissen, dass sie spätestens seit den 1220er/1230er Jahren eine immer wichtigere Rolle bei der Planung spielten, von zentraler Bedeutung gewesen sein. Architekten wie Bildhauer konnten auf diese Weise die ihnen vorbildhaft erscheinenden Modelle vermitteln, aber sie produzierten umgekehrt auch so, dass die Dinge der Zeichnung entsprachen. Dabei wissen wir nicht einmal, ob die Zeichnungen das einzige Medium der Vermittlung waren: Vage verbale Beschreibungen und plastische Modelle könnten hinzugetreten sein.³²

Jedenfalls werden Zeichnungen oder andere Medien nicht bloß zwischen den Ansprüchen und Erwartungen der verschiedenen Akteure vermittelt haben, sondern sie konnten auch dazu beitragen, dass bisher divergente Typen und Formen zu etwas Neuem zusammengeführt wurden. Gerade in dieser Fähigkeit, respektive „Notwendigkeit“ zur Synthese dürfte eine spezifische künstlerische Qualität des Naumburger Westchores und der daran beteiligten Künstler liegen. Auf diese Weise ließe sich auch ein anderes Phänomen einfacher erklären, nämlich das der stilistischen Divergenz der Gesamtanlage. Wie eingangs dargelegt, zeigen Architektur und Skulptur des Naumburger Westchores bezüglich ihrer zweifellos französischen Vorbilder keineswegs dieselbe Rezeptionsqualität. Dies gilt in übertragenem Sinne auch für

31 BNF Paris, Ms. Fr.19093, fol. 24v.

32 Peter Kurmann, *Mobilité des artistes ou mobilité des modèles? À propos de l'atelier des sculpteurs rémois au XIIIe siècle*, in: *Revue de l'art* 120 (1998), S. 23–34.

die figürlichen Darstellungen in Bildhauerkunst und Glasmalerei (Abb. 16) – ganz abgesehen von den bereits erläuterten motivischen Unterschieden: Während nämlich die eine, die Skulptur, ganz eindeutig sogenannten gotischen Modellen verpflichtet ist, ordnet sich die andere, die Glasmalerei, eher in eine sogenannte spätromanische Tradition mit Verbindungen zum Zackenstil ein. Mag es auch schwierig sein, für die Glasmalereien einen konkreten Werkstattkontext zu rekonstruieren – sicher ist, dass sie ganz anders als die Skulpturen nichts mit französischer Glasmalerei der Zeit zu tun haben, obwohl sie motivische Übereinstimmungen mit den Stifterfiguren zeigen.³³ Dies spricht dafür, dass beim Naumburger Westchor unterschiedliche Rezeptionsstränge zusammengekommen, aber nicht unverbunden nebeneinander stehengeblieben sind, sondern durch ein Drittes – vermutlich die Zeichnung – im Austausch miteinander in Beziehung gesetzt wurden. Dies scheint auch aus der Sicht der jüngsten Forschung zur Glasmalerei plausibel: „Was [die] Werkstätten mit Sicherheit verband, war die Verwendung der Zeichnung, und je mehr sich die Verwendung dieses Mediums – ob als Planzeichnung oder Mustersammlung – etablierte, desto wahrscheinlicher ist mit einem Austausch zu rechnen.“³⁴ Eine zweifellos suggestive Detailbeobachtung mag diese Argumentation unterstützen: Wie bereits erwähnt, binden die Stifterfiguren des Westchores zwar in dessen Architektur ein, aber sie passen nicht wirklich, sondern die Architektur musste rund um die Figuren herum zurechtgestutzt und ergänzt werden, damit am Ende alles doch noch ins Lot kam. Etwas Ähnliches lässt sich bei den Chorfenstern beobachten: Hier läuft die eiserne Armierung auf geradezu bizarre Art um die Figuren herum. Die Windeisen durchschneiden die Figuren viel seltener als sonst üblich (Abb. 17). Stattdessen wird die Fensterstruktur den gemalten Figuren rahmenhaft angepasst, was eben auch

33 Guido Siebert, Die Glasmalereien des Naumburger Westchores. Fragen der Entstehung und des künstlerischen Zusammenhangs, in: Der Naumburger Meister, Ausstellungskatalog (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 1050–1065, hier S. 1054: „Letztlich spricht Vieles für ein temporäres Aufeinandertreffen hochspezialisierter Kräfte, die sich nach Auffassung der Auftraggeber in geeigneter Weise der Aufgabe würdig erwiesen, den Naumburger Dom zu vollenden.“ Später redet er auch vom „medialen Austausch“.

34 Ebenda.

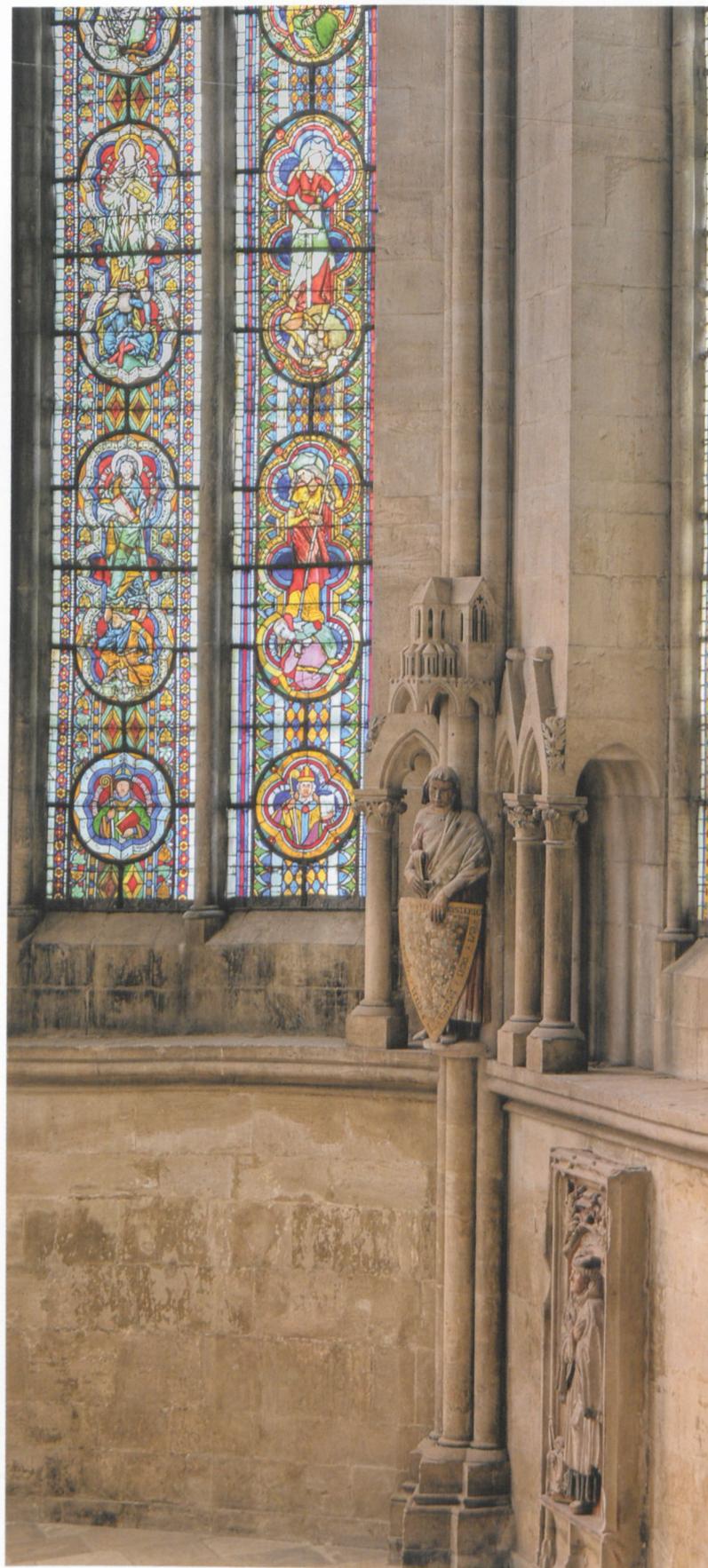


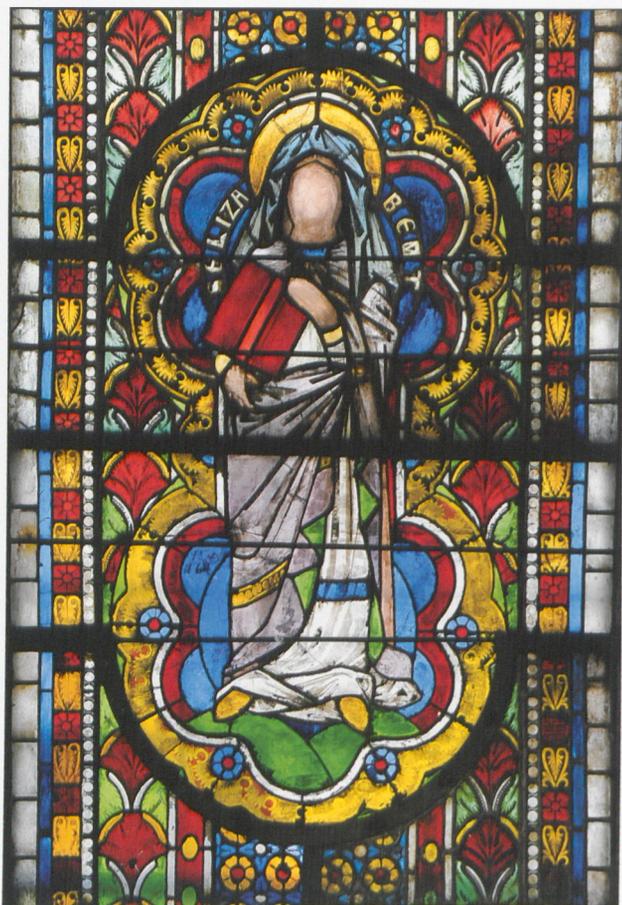
Abb. 16 Naumburg, Dom, Nordwand des Westchores mit nördlichem und nordwestlichem Fenster (Bildarchiv der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz, Foto: Matthias Rutkowski)



für das Verhältnis zwischen architektonischer Struktur und Skulpturen gilt.³⁵ Dies ist wahrscheinlich kein Zufall, sondern belegt eine sehr starke Figurenbezogenheit des Naumburger Westchor-Entwurfes.

Daher lag der Errichtung des Naumburger Westchores wohl eine Konzeption zugrunde, bei der auf ganz ungewöhnliche Weise das Interesse an der integralen Personendarstellung im Mittelpunkt stand. In diesem Zusammenhang ist auch auf die extrem aufwändig gestalteten steinernen Dorsale und Baldachine des Chorgestühls hinzuweisen, die – obwohl stark restauriert – ja letzten Endes nichts anderes sind als die architektonisch gestalteten Nischen der Naumburger Chorherren (Abb. 18). Daher erscheint es sinnvoll, sich vor dem geistigen Auge zu den gemalten und skulptierten figürlichen Darstellungen in den oberen Bereichen des Naumburger Westchores auch die lebendigen, doch steinern gerahmten Kleriker in der Sockelzone vorzustellen. Erst aus deren Perspektive erschloss sich das Gesamtbild aus Natur, Naturnachahmung

Abb. 17 Naumburg, Dom, Westchor, Figur der Heiligen Elisabeth, Glasmalerei aus dem nördlichen Fenster (Bildarchiv der Vereinigten Domstifter, Foto: Matthias Rutkowski)



und Kunst: Ein Naumburger Domherr der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erblickte beim Chorgebet zunächst seine ihm gegenüberstehenden Kollegen, dann darüber lebensnah dargestellte Figuren der Geschichte und noch weiter oben, aber immer noch im selben Maßstab, in Glas gemalte Abbilder von Heiligen.

Der Domherr war auf dieses Erlebnis schon vorher eingestimmt worden. Ob er sich die Reliefs der Lettnerbrüstung genau angesehen hatte, sei dahingestellt. Aber er war nicht umhingekommen, unter den ausgebreiteten Armen des gekreuzigten Christus durchzuschreiten und Maria und Johannes ins Auge zu blicken.³⁶ Das Spiel – oder besser „das Drama“ – der schillernden Überblendung von Darstellung und Realität war schon dort eröffnet.

Lassen sich alle diese auf den ersten Blick höchst divergenten Beobachtungen zusammenbringen? Um dies zu versuchen, seien zunächst die bisher beschriebenen Phänomene zusammengefasst: Feststellbar war, dass Architekten und Bildhauer zwar zusammengearbeitet haben, was aber nicht unproblematisch war. Es ließ sich außerdem erkennen, dass die architektonischen wie bildhauerischen Modelle des Naumburger Westchores im Kern auf die Kathedrale von Reims zurückgehen, dass sie auf dem Weg von dort nach Naumburg aber unterschiedliche Entwicklungen durchlaufen haben: Die Architektur blieb eher konservativ und sogar technisch rückständig, während in der Skulptur Reimser Anregungen viel eigenständiger weiterentwickelt wurden, dabei einerseits zu einer gewissen formalen Normierung neigend, und andererseits Vorbilder aus anderen, zweidimensionalen Bildgattungen in das plastische Medium transformierend.

Zu konstatieren ist damit eine Ausdifferenzierung der Gewerke, welche vielleicht nicht zufällig mit dem Transfer gotischer Kunst von Frankreich nach Deutschland einherging. Es ist in diesem Zusammenhang nicht zu ignorieren, dass ein solcher Formentransfer auch die Überwindung einer Sprachgrenze bedeutete. Die Wahrscheinlichkeit ist groß, dass es gerade

35 Zweifellos bildeten die Fensterarmierungen Vorgaben für künstlerische Gestaltungen, worauf Wolfgang Kemp aufmerksam gemacht hat. Aber wie er auch gezeigt hat, wurden auf dieser materiellen Basis vor allem Geschichten strukturiert. Hiervon kann aber in Naumburg keine Rede sein: Um die Rahmenarmierungen der Figuren herum gibt es nur noch Ornamentscheiben. Vgl. Wolfgang Kemp, *Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München 1987.

36 Zur Interpretation des Gesamtprogramms vergleiche insbesondere Ernst Schubert, *Der Naumburger Dom* (wie Anm. 6) sowie Harald Wolter – von dem Knesebeck, *Zum Bildprogramm des Naumburger Westchores* (wie Anm. 24).

wegen der zunehmenden Probleme der sprachlichen Verständigung zu der Entwicklung von Medien kam, welche dabei halfen, die Sprachbarrieren zu überwinden: Dies dürften die Zeichnungen und Modelle gewesen sein, deren Existenz für Naumburg zu postulieren ist, und welche für die spezifische künstlerische Ausprägung der dortigen Werke von entscheidender Bedeutung waren.

Der Transfer gotischen Formengutes fand in einer Epoche statt, in der sich zumindest in West- und Mitteleuropa die Sprachen immer weiter ausdifferenzierten. Die im internationalen Austausch zunehmend geringer werdende Möglichkeit der direkten verbalen Kommunikation musste deshalb durch nicht verbale Medien ausgeglichen werden. Es ist wohl kein Zufall, dass die ältesten Architekturzeichnungen – ob es die Reimser Palimpseste sind, das Werk des Villard de Honnecourt oder die frühen Straßburger Risse – gerade in einer mehr oder minder breiten Zone allgemein kultureller und spezifisch sprachlicher Überschneidungen entstanden sind. Die Entwicklung der Bildmedien war notwendig, um die zunehmend größer werdenden sprachlichen Differenzen zu überwinden. Ja man könnte sogar sagen, dass in der Periode, in der die alte Gelehrtensprache Latein gegenüber den neuen Volkssprachen an Bedeutung abnahm, und wo die religiösen Inhalte auf künstlerischem Gebiet zunehmend dank technisch und handwerklich geschulter Spezialisten vermittelt wurden, dass es also in dieser Zeit immer notwendiger wurde, verbindende, nicht sprachgestützte Medien zu entwickeln wie plastische Modelle und Zeichnungen.

Die Folge war eine Verbildlichung der Kunst, vielleicht sogar eine Verbildlichung von Kunst und Lebenswirklichkeit, die im Falle von Naumburg und bald darauf auch in Meißen dazu geführt haben könnte, dass die Domherren sich dank der großformatigen Dorsale und Baldachine des sie umfangenden Chorgestühls selbst den Bildwerken anpassten, die weiter oben in ihrem Chor plastisch und glasmalerisch dargestellt wurden. Diese Verbildlichung von Architektur und bildender Kunst fand ihre Widerspiegelung in einer Verbildlichung der Sprache, in der ebenfalls versucht wurde, durch Sprachen übergreifende Bilder so etwas wie das „tertium comparationis“ herzustellen, also eine Übersetzungshilfe zu liefern. Damit schließt sich der Kreis: Die immer wieder beobachtete Affinität der Naumburger Stifterfiguren zur höfischen Dichtung der Zeit, das komplizierte Verhältnis zwischen Bauleu-

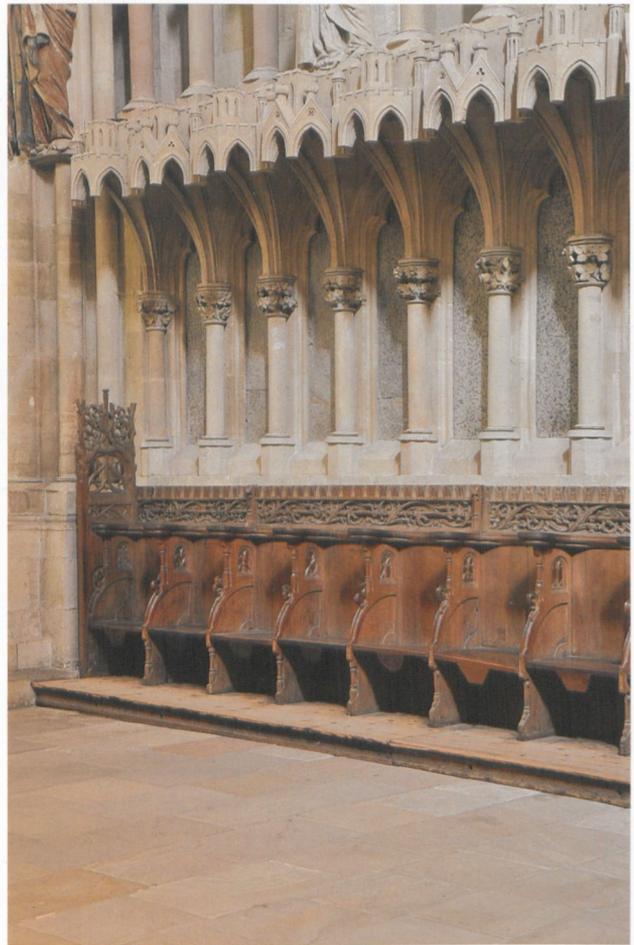


Abb. 18 Naumburg, Dom, Westchor, Dorsale an der Nordwand
(Foto: Guido Siebert)

ten und Bildhauern, die stilistische Diskrepanz zwischen Skulptur und Glasmalerei und schließlich die problematische Stilzuordnung des Naumburger Westchores zwischen „französischer Gotik“ und „deutscher Romanik“, alles dies ist typisch für eine Zeit der vielfachen kulturellen Transformation. Der Naumburger Westchor ist nicht bloß ein Monument, an dem sich solche Transformationsprozesse irgendwie niedergeschlagen haben, sondern er ist vor allem auch ein Denkmal dafür, wie die durch die Transformationen unvermeidlichen Reibungen kreativ und dynamisch gestaltet werden konnten.

Für kritische Lektüre und redaktionelle Unterstützung danke ich ausdrücklich Herrn Ludwig Kallweit, Dresden.