

## ADOLPH GOLDSCHMIDT UND DIE SÄCHSISCHE SKULPTUR

Bruno Klein

Adolph Goldschmidt war in der Frühzeit seiner wissenschaftlichen Karriere ein unsystematischer Kunsthistoriker – zumindest was seine Interessengebiete betrifft – und zugleich ungewöhnlich flexibel.<sup>1</sup> Zwar waren es insgesamt gesehen vorrangig Probleme der mittelalterlichen Kunst, die ihn beschäftigten, doch scheinen ihn zu Beginn seiner professionellen Laufbahn eher allgemeiner Forschergeist und methodische Interessen geleitet zu haben, während ihm Spezialisierung ferner lag. Zweifellos hat er sich später auf bestimmte Fachgebiete, allen voran die Elfenbeinkunst konzentriert, doch war dies in der Zeit seiner akademischen Qualifikation noch nicht deutlich absehbar.

Auch seine Beschäftigung mit der sächsischen Skulptur des 12. und 13. Jahrhunderts, zu der er grundlegende Erkenntnisse beitragen sollte, war weder durch seine Ausbildung noch durch seine vorherigen Forschungen wirklich vorbereitet. Es scheint, als habe er dieses Thema nicht gesucht, sondern sei eher beiläufig darauf gestoßen – dann aber erforschte er es systematisch und mit großer Konsequenz.

Das Studium, das er hauptsächlich in Jena absolvierte, hatte ihn jedenfalls der sächsischen Skulptur des 12. und 13. Jahrhunderts noch nicht näher gebracht. So hatte er sich laut eigener Schilderungen in dieser Zeit zwar intensiv mit der Inventarisierung der thüringischen Monumente befasst, doch zumindest bei dieser Gelegenheit kein einziges jener Werke kennengelernt, mit dem er sich später in seinen grundlegenden Arbeiten beschäftigen sollte. Auch die Studienjahre in Kiel, ja nicht einmal in Leipzig brachten ihm in dieser Hinsicht irgendwelche Erkenntnisse. Selbst die Wahl des Dissertationsthemas über die „Lübecker Malerei und Plastik bis 1530“ scheint sich noch eher einer glücklichen Verbindung zwischen hanseatischer Vertrautheit mit der Region, Kuraufenthalt – gefördert durch die besorgten Eltern – und Forscherdrang ergeben zu haben und nicht aus einem tiefgehenden persönlichen Interesse. Immerhin war damit eine Beschäftigung mit den Bildkünsten vorgezeichnet, die er bei den nächsten „Zufallsstudien“ über den Utrecht-Psalter und den Hildesheimer

<sup>1</sup> Diese positive Eigenschaft Goldschmidts betont in ihrem für die wissenschaftsgeschichtliche Einordnung von Goldschmidt und Vöge grundlegenden Werk Kathryn Brush, *The Shaping of Art History: Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the study of medieval art*, Cambridge, Mass. 1996, 88–97.

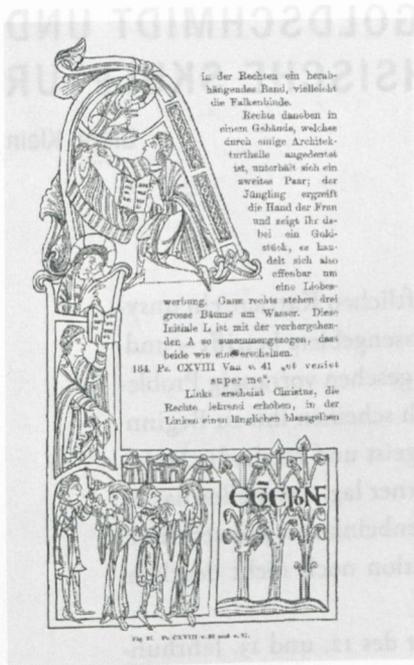


Abb. 1 Goldschmidt, Albi-Psalter

Albi-Psalter vertiefte – letzterer immerhin das Objekt seiner 1892 verfassten Habilitationsschrift. (Abb. 1) In dieser ging es auf methodisch disparate Weise um sehr unterschiedliche Dinge, unter anderem auch um die Verbindungen zwischen Psalterillustrationen und „Symbolischer Skulptur“. Es hätte nahegelegen, in diesem Zusammenhang auf plastische Beispiele aus dem sächsischen Raum zu verweisen, doch kommen solche in dem Buch mit Ausnahme derjenigen nicht vor, die Goldschmidt bei seinen Studien in Hildesheim unausweichlich vor Augen treten mussten.<sup>2</sup> Stattdessen deklinierte er sämtliche einschlägige Beispiele aus ganz Europa an Bestiensäulen, Kapitellen und Portalen des 12. Jahrhunderts durch, derer er durch Abbildungen habhaft werden konnte, aber eben nicht Quedlinburg, Königsutter oder Freiberg, um nur ein paar besonders signifikante Beispiele aus dem sächsischen Raum zu nennen, die sich zum Vergleich angeboten hätten. Goldschmidt scheint diese Kunstwerke entweder nicht gekannt zu haben, oder, um

es vorsichtiger zu formulieren, da er dank seiner ausgedehnten Reisetätigkeit ja doch sehr vieles kannte: Das sächsische Material lag ihm damals einfach nicht nahe, und so sind seine Forschungen hierüber auch nicht eigenen Vorarbeiten entwichen.

\*\*\*

Goldschmidt publizierte seine Studien zur sächsischen Skulptur innerhalb des kurzen Zeitraums von 1897 bis 1902, noch als Privatdozent in Berlin und vor seiner Berufung nach Halle. Erst über 20 Jahre später, 1924, also wieder von Berlin aus, folgte dann mit dem großen Bildband über Freiberg und Wechselburg noch einmal ein methodisch bedeutend weiterentwickelter Rekurs auf das „alte“ Thema.<sup>3</sup>

Goldschmidt begann mit den beiden Bronzegrabmälern der Erzbischöfe Friedrich und Wichmann im Magdeburger Dom, die er erstmals richtig benannte und datierte. Diese knappe Studie publizierte er 1897 in den Sitzungsberichten der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin.<sup>4</sup> Darauf folgte 1899 der erste große Aufsatz

<sup>2</sup> *Der Albi-Psalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchensculptur des XII. Jahrhunderts*, Berlin 1895.

<sup>3</sup> Zusammenfassend zu diesen Publikationen: Brush (wie Anm. 1), 94/95.

<sup>4</sup> Adolph Goldschmidt, *Die mittelalterlichen Bronzegrabmäler im Magdeburger Dom*, in: *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin* 8 (1897), 33–34.

zur sächsischen Skulptur, mit dem er zwar im Magdeburger Dom blieb, nur schaute Goldschmidt nicht mehr auf die Grabplatten auf dem Boden des Chorumgangs, sondern richtete seinen Blick weiter nach oben auf die Skulpturen im Binnenchor, die er als Fragmente eines nie ausgeführten Portals identifizierte.<sup>5</sup> (Abb. 2)

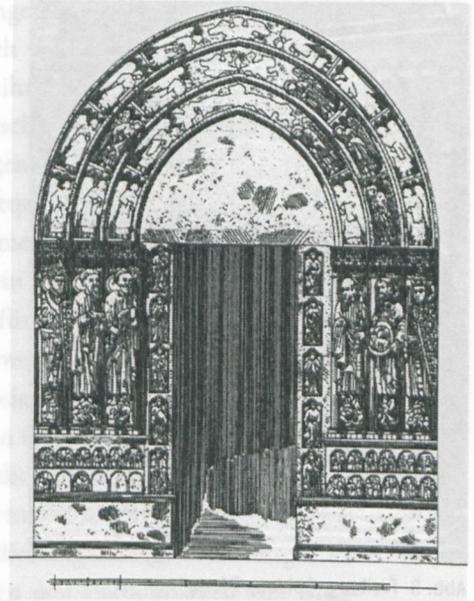


Abb. 2 Magdeburg, Dom, „Goldschmidt-Portal“

Damit hatte Goldschmidt zwei monografische Studien unterschiedlicher Magdeburger Werkgruppen vorgelegt. Doch scheinen ihm diese ersten Ergebnisse nicht genügt zu haben, denn in einem zweiten Schritt versuchte er diese in einen größeren kunsthistorischen Kontext einzuordnen, nämlich denjenigen von Formenkontinuität und Formenwandel. Diesen verfolgte er entlang der beiden Themenstränge von „autonomer“ und „rezeptiver“ sächsischer Skulptur. „Autonom“ war für ihn vor allem die romanische Skulptur des 12. Jahrhunderts mit den Bischofsgräbern, „rezeptiv“ das gotische Portal. In einem ersten großen systematischen Aufsatz, „Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen“<sup>6</sup> stellte er jene Monumente zusammen, ordnete sie in ihrem Verhältnis zueinander und erklärte sie zu Exponenten einer traditionellen regionalen Kunstproduktion, die kaum Anregungen von außen empfangen hatte.<sup>7</sup> Deshalb sei es auch nicht zu einer dynamischen Stilentwicklung gekommen. Selbst die gelegentliche Rezeption von Byzantinischem habe nicht zur Qualitätssteigerung beigetragen, denn, so das bekannte Verdikt: „Die byzantinische Kleinkunst bildete gleichsam die Konserven der Antike im Mittelalter, deren man sich zur Zeit der Not bediente.“<sup>8</sup>

5 Französische Einflüsse in der frühgotischen Skulptur Sachsens, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 20/1899, 285–300. Zuletzt wissenschaftsgeschichtlich wie inhaltlich grundlegend zur Diskussion um das sogenannte Goldschmidt-Portal: Klaus Niehr, *Das Magdeburger „Goldschmidt-Portal“ – Geschichte Pariser Skulptur im Spiegel der Provinz*, in: Herbert Beck/Kerstin Hengevoß-Dürkop (Hg.): *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, Bd. 1, Frankfurt 1994, 311–320. Ders.: *Die mitteldeutsche Skulptur in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts*, Weinheim 1992, 110, Anm. 377a. Niehr weist vor allem die Thesen von Nicolai zurück, der bezweifelt hatte, dass die Figuren im Magdeburger Domchor je zu einem Portal dienen sollten. Bernd Nicolai, *Überlegungen zum Chorbau des Magdeburger Domes unter Albrecht II. (1209–1232)*, in: Ernst Ullmann (Hg.), *Der Magdeburger Dom: Ottonische Gründung und Staufischer Neubau*, Leipzig 1989, 147–157.

6 Adolph Goldschmidt, *Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen*, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 21 (1900), 225–241.

7 Erst kurze Zeit später entdeckte Ferdinand Eichwede, dass auch die sächsische Skulptur der Romanik in erheblichem Maße eine oberitalienisch geprägte „Importkunst“ war. Ferdinand Eichwede, *Beiträge zur Baugeschichte des kaiserlichen Stiftes zu Königslutter*, Hannover 1904.

8 Goldschmidt, *Stilentwicklung* (wie Anm. 6), 233.

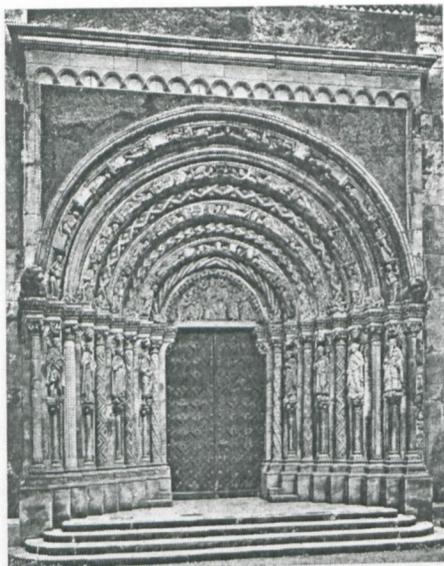


Abb. 3 Freiberg, Goldene Pforte

Auch wenn zur romanischen Skulptur Sachsens einige höchst prominente Werke gehörten, so machte Goldschmidt doch keinen Hehl daraus, wie wenig Sympathie er für jene in seinen Augen kopierende Kunstproduktion hegte; dies geht bis in Formulierungen hinein wie z.B.: „Die Köpfe sind ausdruckslos mit großen glotzenden Augen“, wenn er von den Quedlinburger Äbtissinnengräbern spricht.<sup>9</sup> Und der didaktisch brillant geführte Beweis, wie die Elemente originär byzantinischer Gewandmotive in Sachsen einfach nur multipliziert, jedoch nicht grundsätzlich transformiert werden, bringt ebenfalls seinen Widerwillen gegenüber Pedanterie statt Originalität zum Ausdruck. Doch konnte solcher Schematismus laut Goldschmidt seit dem frühen 13. Jahrhundert dank der Rezeption französischer gotischer Skulptur durchbrochen werden. Die Art und

Weise, wie diese Rezeption erfolgte, untersuchte er intensiver als zuvor in dem 1902 erschienenen Aufsatz „Die Freiburger Goldene Pforte“<sup>10</sup>, bei dem es sich thematisch um die Fortsetzung seiner wenig älteren Arbeit zu Magdeburg handelte.

Das primäre Ziel des älteren Aufsatzes von 1899 war es gewesen, den Nachweis zu führen, dass es neben den Portalen des Bamberger Doms noch ein weiteres, wenn auch nur fragmentarisch realisiertes frühgotisches Figurenportal in Deutschland gab. Erst wenige Jahre zuvor hatte Georg Dehio erkannt, dass in Bamberg Reimser Skulptur rezipiert worden war<sup>11</sup>, und so lag es für Goldschmidt nahe, auch für das von ihm neuentdeckte Magdeburger Figurenportal nach einem französischen Urbild zu fahnden. In den Kathedralen von Paris und Chartres<sup>12</sup> wurde er fündig, deren jeweilige Weltgerichtsportale er als Modelle für Magdeburg identifizierte.

War aber erst einmal erkannt, dass die aus dem frühen 13. Jahrhundert stammenden frühgotischen Portale in Bamberg und Magdeburg französische Vorbilder hatten, so lag es nahe, auch das umfangreichste der deutschen Portale aus jener Zeit entsprechend zu überprüfen, die Freiburger Goldene Pforte. (Abb. 3) Und tatsäch-

9 Ebd., 226

10 Adolph Goldschmidt, *Die Freiburger Goldene Pforte*, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 23 (1902), 20–33.

11 Georg Dehio, *Zu den Skulpturen des Bamberger Doms*, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 11 (1890), 194–99.

12 Nicht, *Das Magdeburger „Goldschmidt-Portal“* (wie Anm. 5), konnte die Magdeburger Paris-Rezeption zuletzt deutlich präzisieren, während für ihn Chartres keine Rolle mehr spielt.

lich gelang es Goldschmidt auch hier, die Beziehungen zu Frankreich aufzuzeigen. Zuletzt verließ er dann das Feld der mit Frankreich vergleichbaren Portalanlagen, indem er den Wechselburger Lettner und die mit ihm stilistisch verwandten Monumente untersuchte, doch wegen der engen stilistischen Verwandtschaft zwischen Freiberg und Wechselburg musste auch das letztgenannte Werk noch innerhalb seines wissenschaftlichen Horizontes liegen. Konsequenterweise beschäftigte sich Goldschmidt im Falle von Wechselburg aber nicht mehr auf tiefgehende Weise mit der Ikonografie, weil ein französisches Portal und ein sächsischer Lettner aus typologischen Gründen nicht zu vergleichen waren. Dafür verfeinerte Goldschmidt im Falle von Wechselburg seine stilistischen Analysen, wobei es ihm besonders um die formale wie technische Transformierung von französischen Modellen ging.

Damit ist das Gegenstandsfeld der frühen Studien Goldschmidts zur sächsischen Skulptur umrissen. Es ist deutlich erkennbar, dass die Abfolge seiner Untersuchungen wie Publikationen zu diesem Thema einer inneren Logik folgte, die von der positivistischen Quelleninterpretation ausging, wofür die Magdeburger Bischofsgräber stehen, und über den komplexen Vergleich zwischen den Portalanlagen von Magdeburg und Freiberg mit französischen Modellen hin zu der weiter abstrahierenden Analyse des Formentransfers am Beispiel von Wechselburg führte.

\*\*\*

Wenn sich die Beschäftigung Goldschmidts mit der sächsischen Skulptur des 12. und 13. Jahrhunderts auch nicht direkt aus seiner vorangegangenen wissenschaftlichen Arbeit erklären lässt, so lag das Thema doch um 1900 in der Luft, und zwar aus inhaltlichen wie methodischen Gründen. In seinem Aufsatz von 1900 resümierte Goldschmidt die Forschungsgeschichte. Vor allem die Arbeiten von Wilhelm Vöge, Georg Dehio, aber auch Wilhelm Bode, Anton Springer, August Schmarsow u. a. hatten gerade im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts den Weg zu einer intensiveren und systematischeren Beschäftigung mit der Skulptur der Zeit um 1200 in Deutschland gebahnt.

Von all diesen Forschungen dürften diejenigen von Wilhelm Vöge für Goldschmidt methodisch am wichtigsten gewesen sein. Beide kannten sich nicht nur, sondern Vöge hatte im Vorwort seines grundlegenden, 1894 erschienenen Buchs „Die Anfänge des monumentalen Stils“<sup>13</sup> sogar seinem Berliner Freund Adolph

<sup>13</sup> Wilhelm Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik*, Strassburg 1894. Im Vorwort (XI) dankt Vöge u. a. seinem Freund Adolph Goldschmidt in Berlin.

Goldschmidt ausdrücklich gedankt.<sup>14</sup> Und tatsächlich finden sich bei Vöge zahlreiche gedankliche Übereinstimmungen mit Goldschmidts Studien zur mittelalterlichen Steinskulptur in Sachsen. Manchmal ähneln sich die Überlegungen beider Autoren sogar bis in die Wortwahl hinein, so wenn sie die von ihnen untersuchten Portalanlagen – Chartres bei Vöge, Freiberg bei Goldschmidt – zunächst einmal abstrakt und ohne figürliche Dekoration charakterisieren und zu dem Ergebnis kommen, dass jene Architekturen denkbar einfach seien und den Bildhauern die wichtigsten Vorgaben geliefert hätten. Auch die Problematik des Verhältnisses zwischen Auftraggeber, Programmgestalter und Künstler analysieren beide, wobei Vöge wie Goldschmidt dem Künstler die jeweils entscheidende Rolle beimessen, weshalb es ihnen notwendig erscheint, den künstlerischen Prozess genauer als die Bildprogramme zu analysieren. Wichtig ist beiden auch die Frage danach, wie die bildhauerische Arbeit vonstatten ging und welche Rolle hierbei Vorzeichnungen gespielt haben könnten. Wegen dieser großen Anzahl von Parallelen und weil Vöges Buch vor den einschlägigen Studien Goldschmidts erschien, lassen sich die Aufsätze des Letzteren zur sächsischen Skulptur als der Versuch werten, einen „Vöge“ wenn nicht für Deutschland, so doch immerhin exemplarisch für Sachsen zu schreiben. Gerade, wenn man bedenkt, dass Vöge und Goldschmidt in der Konzeptionsphase von Vöges berühmtem Buch über „die Entstehung des monumentalen Stils“ zusammengearbeitet hatten, und dass es die Rezeption jenes „monumentalen“, nämlich gotischen Stils war, dank dessen die Skulptur in Sachsen im 13. Jahrhundert laut Goldschmidt eine deutliche Qualitätsverbesserung erfuhr, so werden die Zusammenhänge evident. Unbestreitbar kommt Goldschmidt das Verdienst zu, die epochale Bedeutung des vögeschen Ansatzes erkannt, auf andere Beispiele übertragen und damit auch popularisiert zu haben.

Doch bedarf die Feststellung, dass Goldschmidt sich bei seiner Beschäftigung mit der sächsischen Skulptur methodisch von Vöge leiten ließ, der Differenzierung und Präzisierung. Denn trotz aller überdeutlicher Entlehnung von vögeschem Gedankengut sind die hier in Rede stehenden Aufsätze Goldschmidts doch auch Manifestationen seiner eigenen Methodik und seines eigenen kunsthistorischen Interesses: Seinen wissenschaftlichen Ansatz vermag ein längeres Zitat aus seinen Lebenserinnerungen zu erhellen, das aus den Schilderungen seiner Kieler Studienzeit stammt und in diesem Kontext auffällig programmatisch daherkommt: „Mit dem Studium der Kunstgeschichte war es damals überhaupt noch eine eigene Sache. Als ernsthaftes Universitätsfach galt nur die antike Archäologie, die sich meist um

14 Zum engen Verhältnis der beiden Forscher in jenen Jahren: Kathryn Brush (wie Anm. 1).

mittelalterliche und neuere Kunst nur sehr wenig kümmerte und umso enger mit klassischer Philologie in Verbindung stand. Nun war es ja natürlich, dass derjenige, der neuere Kunstgeschichte zu seinem Studium erwählt hatte, die Antike aus seiner Kunst nicht ebenso ausschalten konnte, wie im umgekehrten Fall der Archäologe die neuere Kunst, denn die Abhängigkeit war ja offensichtlich, aber er bedurfte das philologische Studium nicht in dem Maße. Außerdem mischte sich die Betrachtung der neueren Kunst, die sich bis zur gegenwärtigen hinzog, sehr stark mit journalistischer Behandlung, zeitgemäßer Kritik und persönlichen ästhetischen Ansichten. Das diskreditierte sie bei den Philologen wie bei den Naturwissenschaftlern und auch bei den Historikern, die sich stärker auf literarische Quellen berufen konnten als der Kunsthistoriker. Erst nachdem dieser sich stärker solcher Quellen bediente und vor allem es verstand, aus den uns erhaltenen Kunstwerken, die ja ein authentisches Material ausmachen, als es sich in den meisten geschichtlichen Studien findet, die historisch maßgebenden Erscheinungen abzulesen, erst seitdem hat sich die Anerkennung der Kunstgeschichte als ein besonderes wissenschaftliches Fach Bahn gebrochen, obgleich seine Grenzen noch immer zweifelhafte und zuweilen auch berechnete wissenschaftliche Bedenken erregen, die natürlich auch in den anderen Fächern zu beobachten sind, aber sich dort meist leichter abscheiden.<sup>15</sup>

Eben diese Interpretation von Kunstwerken als „authentisches Material“ lieferte Goldschmidt mit seinen Aufsätzen über die sächsische Skulptur auf geradezu programmatische Art: Er analysierte Bezüge und Unterschiede innerhalb geschlossener Ensembles beziehungsweise setzte diese untereinander in Beziehung. Dies waren strukturelle Vergleiche, die weit über die einfache „Einflusskunstgeschichte“ hinausgingen. Damit gelang es ihm, einen ganz eigenen, eminent künstlerischen Diskurs zu erhellen, der ihm stark und interessant genug schien, dass dessen Einbettung in außerkünstlerische Kontexte zwar nicht überflüssig, aber auch nicht in gleicher Weise faszinierend wirkte. Dabei hielt er sich als Positivist bewusst fern von übergreifenden Interpretationen, die er philosophischer Ästhetik überließ, sondern suchte auf induktive Weise die fallweise gültigen Regeln zu eruieren. Bei der sächsischen Skulptur ging es ihm dabei um die Auseinandersetzung zwischen den von ihm identifizierten „byzantinischen“, „deutschen“ und „französischen“ Kunstauffassungen.

In seinem letzten Buch zu diesem Thema, dem Bilder corpus über Freiberg, Wechselburg und die damit zusammenhängenden Werke<sup>16</sup>, hat er dieses Interesse an im-

<sup>15</sup> Marie Roosen-Runge-Mollwo (Hg.), *Adolph Goldschmidt 1863–1944. Lebenserinnerungen*, Berlin 1989, 67/68.

<sup>16</sup> Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg, mit einem Beitrag von Leopold Giese. Berlin 1924 = *Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Denkmäler deutscher Kunst* 2.

manent künstlerischen Diskursen noch einmal fokussiert, indem er – darin im Kern erneut Wilhelm Vöge folgend – ausführlich die Bildhauertechnik beziehungsweise die Praxis der Realisierung einer Skulptur vom Entwurf bis zur Ausführung analysierte. Goldschmidt legte für die Freiburger Goldene Pforte exemplarisch dar, dass die dortigen Bildhauer bei der Gestaltung ihrer Figuren vom Steinformat ausgingen, dass sie diese von zwei rechtwinklig zueinander stehenden Seiten her bearbeiteten und verschiedene Betrachterstandpunkte berücksichtigten. Die Bedeutung und die mögliche mediale Qualität des vom Hauptmeister gelieferten Entwurfs wurden geklärt, und allein schon indem die für all dies spezifischen Charakteristika von Freiberg herausgearbeitet wurden, gelang es Goldschmidt, die verwandten Werke in Wechselburg und an anderen Orten stilistisch zu differenzieren. Dabei kam er völlig ohne physiognomische oder ähnliche Vergleiche aus, z.B. von Faltenbildung, ja er schrieb sogar explizit, dass die Gestaltung eines Gesichtstyps oder eines Gewandes innerhalb einer Werkstatt zum Allgemeingut gehöre, zeigte dafür aber deutlich auf, wenn bei einem rezeptiven Bildwerk die Gestaltung der Kleidung des Vorbildes nicht richtig verstanden wurde.

Erstaunlicherweise interessierte es Goldschmidt in diesem Zusammenhang kaum, wie sich die Freiburger Skulpturen bezüglich ihrer technischen Gestaltung zu ihren Modellen in Frankreich verhielten, obwohl dies zweifellos innerhalb des Diskursfeldes gelegen hätte. Doch auch ohne dies war in Freiberg für Goldschmidt schon genug Kunstgeschichte zu erleben. Noch weniger interessierte ihn die Ikonografie, auf jeden Fall viel weniger als Vöge, der ja noch aufwändige Überlegungen zur Identifizierung der Gewändestatuen des Chartreser Königsportals unternommen hatte: Stattdessen strich Goldschmidt nur noch mit wenigen Zügen heraus, dass es sich in Freiberg um die Reduktion einer französischen Dreiportalanlage mit dem Weltgericht im Zentrum zu einem einzigen Portal gehandelt haben müsse. Doch welche programmatischen Modifikationen sich dabei ergeben haben müssen, bzw. dass die Programmmodifikation Anlass für die Reduktion des Modells gewesen sein könnte, beschäftigt ihn nicht. Wahrscheinlich war ihm das keine kunsthistorische Fragestellung, sondern eine theologische, die nur vom eigentlich kunsthistorischen Diskurs weggeführt hätte. Schon in seiner Habilitationsschrift hatte er ja die eher marginalen Illustrationen in Initialen untersucht und dabei festgestellt: „Das Spiel der Phantasie durchbrach leicht eine strenge Symbolik; aus reiner Freude an der Form copierte man einzelne Gestalten und kombinierte neue Wunderdinge. Hinter jeder figürlichen, nicht rein historischen Kirchensculptur des 12. Jahrhunderts einen Palmenvers oder eine Bibelstelle zu suchen, wäre grundverkehrt, unrichtig aber auch, zu glauben, dass all diese phantastischen Kämpfe, dieses Rankenwerk mit Thieren und Menschen den Geistlichen jener Zeit ein blos-

ses nichtssagendes Ornament waren.<sup>17</sup> Das programmatische Regelwerk und die damit einhergehenden didaktischen Ansprüche mittelalterlicher Kleriker an die Funktion von Bildwerken standen also nicht im Zentrum von Goldschmidts Interesse, sondern der künstlerisch freie Umgang mit mental geprägten Themen. Bei seiner Untersuchung der Freiburger Goldenen Pforte klingt dies folgendermaßen: „Gänzlich unangebracht aber scheint eine symbolische Deutung der Konsolfiguren oben an den Pfeilerauskehrlungen und der Akroterienfiguren auf den Gebälkecken über den Säulen. Die Löwen, die diese Reihe an den äußeren und inneren Enden begrenzen, sind als ein beliebter Bestandteil von anderen Portalen übernommen, bei denen sie hier und da allerdings Träger einer Symbolik sind.“<sup>18</sup>

Es sei dahingestellt, inwieweit Goldschmidt durch die subkutane Annahme eines relativ autonomen Künstlertums ein modernes Künstlerbild auf die mittelalterliche Skulptur zurückprojizierte. Sehr modern nimmt sich jedenfalls seine Analyse der verschiedenen Perspektiven von Bildhauer und Betrachter aus. So beschrieb Goldschmidt im Falle von Freiberg genau, wie die dortigen Gewändefiguren in zwei Hauptansichten funktionieren – einmal aus einer Seitenansicht, die auf denjenigen wirken soll, der sich dem Portal annähert, und einmal durch eine Frontalansicht, die auf denjenigen bezogen ist, der im Portaltrichter steht: „In dem Verhältnis der Skulpturen zu Form und Stellung des Blockes liegt zugleich das plastische Problem, das dem Künstler gestellt wurde. Einem romanisch geschulten Bildhauer, der bei seiner Erfindung von der Zeichnung ausging, lagen zwei freie Flächen der einzufügenden Blöcke zum Ansetzen mit einem Entwurf vor, die Frontfläche für den Blick des Außenstehenden, die seitliche Innenfläche für den das Portal Durchschreitenden, und es galt auf beide Rücksicht zu nehmen. Das Ideal, dem der Schöpfer des Portals sich zu nähern versuchte, war die Vollendung der Figuren für eine Schrägansicht, so also, dass eine diagonale Schnittfläche des Blockes gewissermaßen die Projektionsebene seiner Gestaltung bildete ....“<sup>19</sup> Von der an den Bildhauer gestellten didaktischen Aufgabe, den Betrachter mit seinen Skulpturen ansprechen zu müssen, leitete Goldschmidt also gleich zu den daraus resultierenden künstlerischen Problemen über, denen er geradezu akribisch nachging. Dabei differenzierte er zwischen den plastischen Aufgaben, die sich den Bildhauern bei den verschiedenen Partien des Portals stellten. Bei den kleinformatigen Archivolten war laut Goldschmidt die reliefhafte, von beiden Blockkanten ausgehende Bearbeitung am stärksten, bei den Gewändefiguren hingegen hauptsächlich die Diagonalansicht, „da bei dem Entwurf des Künstlers die Vorstellung einer schrägen Wand als Hintergrund sich offenbar

17 Goldschmidt, *Albanipsalter* (wie Anm. 2), 25.

18 Goldschmidt, *Freiberg und Wechselburg* (wie Anm. 16), 12.

19 Ebd., 9.



Abb. 4 Freiberg, Goldene Pforte, rechtes Gewände von rechts



Abb. 5 Freiberg, Goldene Pforte, rechtes Gewände von der Mitte aus

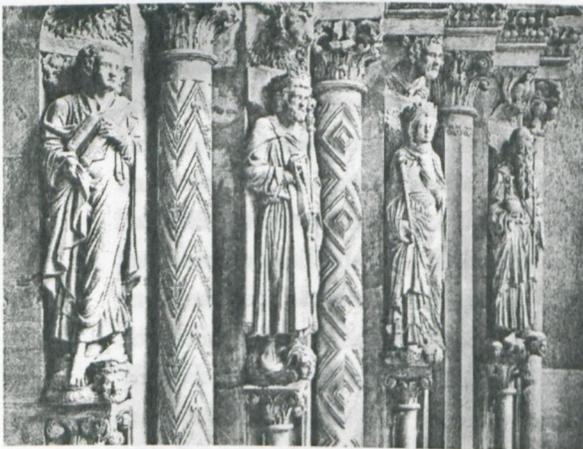


Abb. 6 Freiberg, Goldene Pforte, rechtes Gewände von links

stärker geltend machte“. Beim Tympanon schließlich sah die plastische Bearbeitung „das künstlerische Ziel in der vollkommenen und gleichmäßigen Füllung der Fläche“. Hieraus erklärte sich für Goldschmidt dann auch jene ikonografische Besonderheit, dass der älteste König anders als üblich am weitesten von Maria entfernt kniet: Er passte so einfach besser ins Bogenfeld<sup>20</sup>. Möglicherweise auch programmatisch begründbare Argumente für diese Komposition wurden gar nicht erst erwogen.

Für Goldschmidt bestand also die Hauptaufgabe des Bildhauers darin, von einem zweidimensionalen Entwurf zu einer dreidimensionalen Gestaltung zu gelangen, beziehungsweise eigentlich von einer plastischen Vorstellung, die am Anfang des künstlerischen Prozesses steht, über ein für Planungs- und Ausführungszwecke notwendiges zweidimensionales Medium hin zur dreidimensionalen Skulptur. Die Analyse dieses Entwurfs- und Werkprozesses ermöglichte es ihm zu unterscheiden, ob ein Bildhauer nur nach einer Zeichnung arbeitete und damit nicht wirklich originell war – wie er es für den Wechselburger Lettner konstatierte – oder ob er es mit einem „Meister“ zu tun hatte, der den vollständigen Entwurfs- und Ausführungsprozess beherrschte. Ein solcher war für ihn der Freiburger Bild-

<sup>20</sup> Ebd., 10.

hauer, von dem er zuletzt entgegen seiner eigenen früheren Annahme glaubte, dass er persönlich in Frankreich gewesen sei und nicht nur nach einem ihm vorliegenden Skizzenbuch gearbeitet habe.

\*\*\*

Goldschmidts Analysen der sächsischen Skulptur sind minuziös und gleichsam lapidar. Er ist in seiner nüchternen Art sprachlich weit entfernt von einer „nachschoöpfenden“ Kunstgeschichte, aber auch von der emphatischen Diktion Vöges. Ein Satz wie der folgende von Wilhelm Vöge wäre deshalb bei Goldschmidt völlig undenkbar, obwohl beide denselben Problemen nachspürten: „Und hinter den Statuen erschienen uns die Meister, die lebendigen Menschen; wir beobachteten sie beim Werke, wir sehen auf den Grund ihrer Künstlerseele. Ihre Instincte und Ansichten, ihre Aesthetik und Ideale, die Folgerichtigkeit und Klarheit ihres Stilgefühls, ihre Jugend und ihre Feinheit, ihr Ernst und ihr Eifer, ihr Mut, der Heißhunger des Neuen, die glückliche Verwertung des Alten, das alles liegt zu Tage. Festlich, wie im Schmucke frischer Blumen erscheint sie uns, die alte porta regia von Chartres.“<sup>21</sup> Goldschmidt schreibt vergleichsweise geradezu technizistisch nüchtern, und Metaphern werden nur höchst spärlich eingestreut. In Verbindung mit seiner positivistischen Grundhaltung, die er auch auf die Analyse des künstlerischen Schaffensprozesses übertrug, macht ihn das zu einem Kunsthistoriker, der sich nicht schnell kategorisieren lässt, der dafür aber weiterhin lesbar und lesenswert erscheint, weil man nicht gezwungen ist, den Inhalt unter der Sprachform freizulegen.

Die von mir sogenannte „technizistische“ Sprache Goldschmidts liefert den Anlass für eine abschließende Überlegung: In seiner letzten Publikation zur sächsischen Skulptur, dem Buch zur Goldenen Pforte und den damit verwandten Werken, konnte Goldschmidt seine Thesen endlich angemessen bebildern. Kam er in den früheren Werken, so seiner Habilitationsschrift (Abb. 1) oder dem Aufsatz über das von ihm als solches identifizierte Magdeburger Portal (Abb. 2) zumeist noch mit selbstgefertigten Zeichnungen aus, so vermochte er in dem genannten Buch Fotos in großer Menge zu publizieren. Ja, das ganze Werk versteht sich eigentlich als eine Bilddokumentation, welcher der Text nur einleitend vorangestellt ist, womit es den dokumentarischen Zielsetzungen des „Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft“ entsprach. Doch gingen Auswahl und Zusammenstellung der Bilder dabei weit über dieses Ziel hinaus, und waren, soweit ich dies überblicke, neuartig: Die bisher übli-

21 Vöge, *Monumentaler Stil* (wie Anm. 13), 65–66.

chen Gesamt- und Detailansichten wurden nämlich in Bilderstrecken gegliedert, an denen sich Goldschmidts vorher geäußerte Ideen nachvollziehen ließen. (Abb. 4–6) Schräg- und Frontalansichten der Gewände- und Archivoltenfiguren suggerieren bis heute dem Leser, er würde sich wie der mittelalterliche Betrachter oder der moderne Kunsthistoriker den Skulpturen erst annähern, um sie dann zu umschreiten. Wären nicht Abbildungen verschiedener Figuren aus jeweils gleichem Blickwinkel auf einer Seite zusammengestellt, sondern die unterschiedlichen Ansichten ein und derselben Figur, so ergäben sich sogar filmhafte Sequenzen, die dem von Goldschmidt beschriebenen Annäherungsprozess an die Bildwerke entspräche. Trotzdem dürften Goldschmidts Bilderfolgen nicht durch das damals modernste Medium, den Film, angeregt sein, da die Lebenserinnerungen einen anderen Kontext nahe legen: Während des Ersten Weltkriegs fertigte Goldschmidt in verschiedenen Kriegsgefangenenlagern zahlreiche Porträtfotos zu ethnologischen Zwecken. Zwar ging der Impetus hierfür nicht von ihm selbst aus, dennoch scheint Goldschmidt diese Aufgabe mit Enthusiasmus erledigt zu haben, konnte er doch auf diese Weise die ihm zur Verfügung stehende Technik wie auch sein „Schvermögen“ einsetzen. Zwar sind keine Bilder mehr bekannt, die Goldschmidt und seine Equipe angefertigt haben, doch dürften sich in den einschlägigen deutschen Sammlungen noch zahlreiche anonyme Fotografien aus seiner Kamera finden. Diese Aufnahmen müssen wir uns so vorstellen wie diejenigen der Freiburger Figuren: Serien von Bildern en face, seitlich und im Profil. In beiden Fällen sollen die Bilder dazu dienen, Zusammenhänge und Unterschiede anschaulich zu beweisen.

Es ist dies nicht der Ort der Frage weiter nachzugehen, inwieweit Goldschmidts wissenschaftliche Tätigkeit als ethnologischer Fotograf nicht genau seinen Möglichkeiten entsprach, als positivistischer Forscher zugleich aktiv wie unbeteiligt am Krieg teilzunehmen. Jedoch eröffnete ihm die fachfremde Tätigkeit während des Krieges zweifellos einen systematischeren Blick auf die sächsische Skulptur, wobei die Methode, einen menschlichen Kopf aus mehreren Blickwinkeln zu visieren, seiner eigenen, dynamischen Art der analytischen Betrachtung durchaus entsprach. Und so fiel es ihm leicht, die neuen Methoden zu seinem Zweck anzuwenden und im Sinne seines Erkenntnisinteresses nutzbar zu machen. Jedenfalls operierte hier ein Kunsthistoriker mit den damals modernsten Medien und Methoden, um dem Handwerk mittelalterlicher Künstler auf die Spur zu kommen, oder genauer gesagt, um einen künstlerischen Schaffensprozess seinen eigenen Zeitgenossen zu vermitteln. Erkenntnisinteresse und mediale Vermittlung deckten sich dabei.

In einer etwas uneindeutig formulierten Stelle hat Wilhelm Waetzold Goldschmidt zwischen diejenigen „Deutschen Kunsthistoriker“<sup>22</sup> eingeordnet, deren Positivismus entweder im Universitätsseminar oder in der Werkstatt geboren sei. In ihrer Unklarheit passt die waetzoldtsche Formulierung vorzüglich zu Goldschmidts Studien über die mittelalterliche Skulptur in Sachsen: In kritischer Reflexion löste Goldschmidt diese Skulptur aus kunstfernen Diskursen heraus, durch das Nachvollziehbarmachen der handwerklichen Vorgehensweise bei der Lösung von künstlerischen Problemen entdeckte er den eigenständigen künstlerischen Diskurs auf, und in der handwerklich gekonnten Vermittlung seiner Erkenntnisse, sei es im Medium der Sprache, sei es im Medium des Bildes, fanden künstlerische Kreation und kunsthistorische Analyse wieder zusammen, ohne miteinander verwechselbar zu werden.

Ein Blick auf die Vorgeschichte des Vorhabens zeigt, dass für Merz die Elfenbeinwerke des Mittelalters in einem groß angelegten Projekt zur Inventarisierung, zu vergleichen und zu sortieren in einer Zeit entstand, als der lange währende Prozess der Entkontextualisierung und der daraus resultierenden Isolierung der mittelalterlichen Elfenbeinarbeiten zum Abschluss kam, der ca. 100 Jahre zuvor mit der Säkularisation der kirchlichen Güter einen Höhepunkt erreicht hatte. Während die Elfenbeinwerke im Laufe des 19. Jahrhunderts durch verschiedene Sammlungen und Auktionshäuser vagabundierten, um gegen Ende des Jahrhunderts den neugegründeten Museen übereignet zu werden, begannen die ersten Wissenschaftler Bestände systematisch zu erfassen. Reproduktionen in Form von Zeichnungen und Holzschnitten

1. Goldschmidt 1914, 2. Folgende Literatur wird wiederholt zitiert: Goldschmidt 1914, 1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025.

2. Goldschmidt 1914, 1.

3. Auch in den vorliegenden Arbeiten finden sich zahlreiche Zitate Goldschmidts, die hier nicht wiederholt werden sollen und denen der Leser an dieser Stelle nachlesen kann, wie er die Elfenbeinwerke des Mittelalters in der Zeit der Säkularisation und der Entkontextualisierung in der Werkstatt des Kunsthistorikers Goldschmidt zu rekonstruieren suchte. Die Elfenbeinwerke des Mittelalters in der Werkstatt des Kunsthistorikers Goldschmidt, in: *Die Elfenbeinwerke des Mittelalters in der Werkstatt des Kunsthistorikers Goldschmidt*, hg. v. Wilhelm Waetzold, Berlin 1986, S. 1-10.