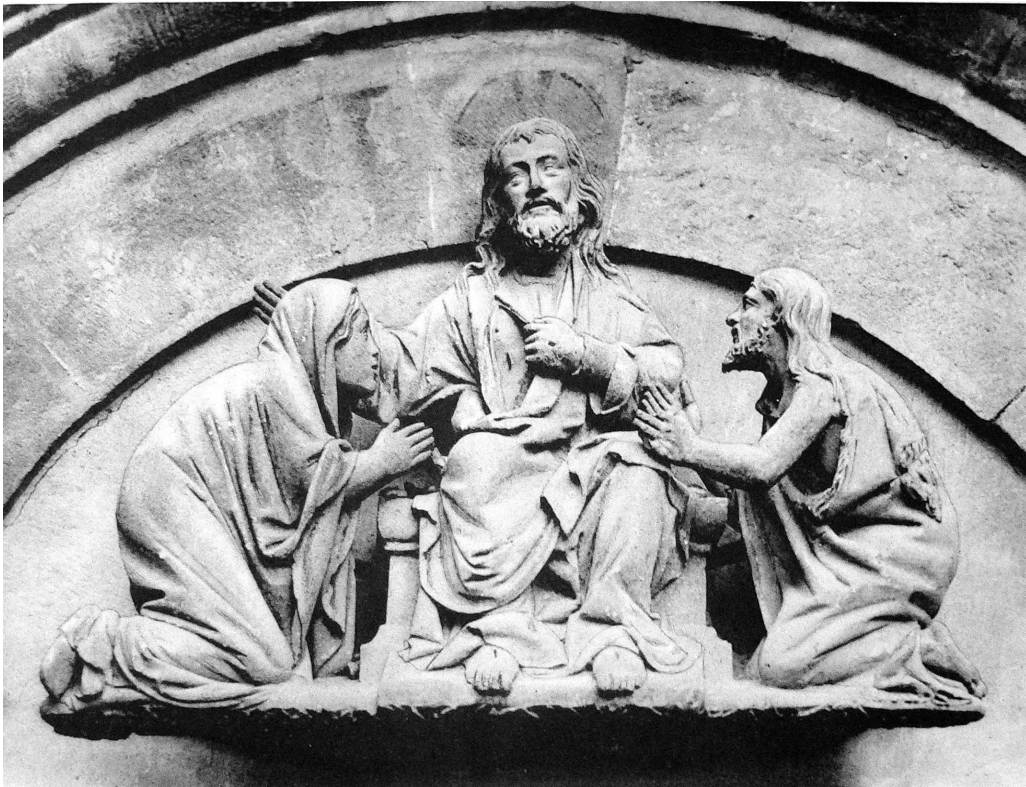


Gerhard Strachle

Der Naumburger Meister
in der deutschen Kunstgeschichte

Einhundert Jahre deutsche Kunstgeschichtsschreibung 1886-1989

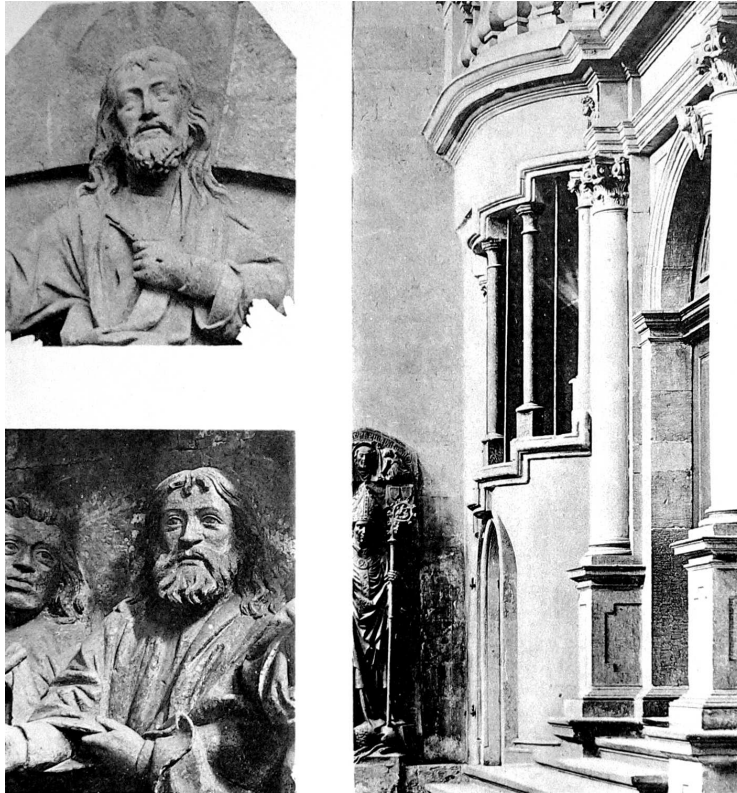
Dokument 3 - Seite 176-283
1905 - 1917



Wilhelm Vöge - Adolph Goldschmidt - Alfred Stix - Heinrich Bergner
Georg Dehio - Hermann Giesau - Werner Noack
Ernst Cohn-Wiener - Ernst Neeb - Émile Mâle

Kritische Kunstgeschichte
ISBN 978-3-936275-01-8

<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/747/>



*Christus der Mainzer Deesis - des Abendmahls am Naumburger West-
Westlettner; Treppentriege der Chorbühnen im Mainzer Dom
(Aus: Noack 1914, Tafel 10)*

*Titelbild
Mainz, Dom, Der thronende Heiland.
(Aus: Stix 1909, Tafel XXII)*

V. ZWEI VORTRÄGE ZUR NAUMBURGER SKULPTUR 176

1. Wilhelm Vöge (1905) 176

Fragen zur deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts 176 - Skulpturenfragmente im Mainzer Dom 177

2. Adolph Goldschmidt (1907) 183

Bedeutung des Stifterzyklus 183 - Geschlechterphysiognomik und Variation im Naumburger Stifterzyklus 186 - Publikumsdiskussion zu Goldschmidts Thesen 189

VI. ERSTE REKONSTRUKTION DES MAINZER WESTLETTNERS DIE FRAGE DER PRIORITÄT DER NAUMBURGER UND MAINZER BILDHAUERWERKSTÄTTEN 190

1. Alfred Stix (1909) 190

Fragmente eines Weltgerichts im Mainzer Domkreuzgang 191 - Vergleich der Mainzer Fragmente mit der Naumburger Skulptur 193 - Das Tympanonrelief der Deesisgruppe vom Südostportal 195 - Die Frage der Priorität der Mainzer und Naumburger Bildhauerwerkstätten 197

2. Heinrich Bergner (1909) 200

Eine Skizze vom künstlerischen Werdegang des Naumburger Bildhauers 200 - Eine dramaturgische Version des Zweikampfs 204 - Die Zuschauer des Zweikampfs 208

3. Georg Dehio (1911) 213

Eine Reimser Werkstatt im Mainzer Dom 213

VII. DRITTER BERICHT DES DEUTSCHEN VEREINS FÜR KUNSTWISSENSCHAFT 215 (DENKMÄLERBERICHT 1914)

Die Aufteilung der Sektion Skulptur nach Epochen 215

1. Hermann Giesau (1914) 218

Ein Entwicklungsmodell der sächsischen Skulptur im 13. Jahrhundert 219 - Mögliche Frühwerke des Naumburger Bildhauers in Deutschland 224

2. Werner Noack (1914) 225

Der Mainzer Westlettner als Frühwerk des Naumburger Meisters 226 - Der *Kopf mit der Binde* und ein *Teufelskopf* vom Mainzer Ostlettner 232

VIII. POSITIONEN DER DEUTSCHEN KUNST- GESCHICHTSSCHREIBUNG WÄHREND DES 1. WELTKRIEGES 235

1. Ernst Cohn-Wiener (1915) 235

Vom Rang des Naumburger Meisters 235 - Die architektonische Grundlage des Naumburger Stifterzyklus 236 - Zwei Stilgruppen im Naumburger Stifterzyklus 238 - Die sächsischen Stiftergrabmäler als Voraussetzung der Naumburger Westchorskulptur 241 - Eine Entwicklungsreihe der Naumburger Stifterfiguren 245 - Die These eines Ursprungsplans des Stifterzyklus mit sechs Figuren 247 - Entwicklungsgang eines sächsischen Bildhauers 249

2. Ernst Neeb (1916) 251

Eine erweiterte Rekonstruktion des Mainzer Westlettners 251 - Der Bericht des Domherrn Christoph Bourdon (1727) 252

3. Emile Mâles Beiträge in der *Revue de Paris* und die Antworten deutscher Kunsthistoriker (1914-1917) 254

Die Beschießung von Reims (1914) 254 - Zwei Abhandlungen von Emile Mâle (1914/15) 256 - Die Kathedrale von Reims (1914) 314 - Die Kathedrale von Soissons (1915) 260 - Émile Mâles 'Études sur l'art allemand' (I-IV) (1916) / Ein Leitartikel in der 'Revue de Paris' 262 - 'L'art des peuples germaniques' (I) 263 - 'L'architecture romane' (II) 268 - 'L'architecture gothique' (III) 270 - Entgegnungen deutscher Kunsthistoriker 273 - 'La sculpture allemande' (IV) 278 - 'La sculpture de Bamberg' 280 - 'La sculpture de Naumbourg' - 282

V. Zwei Vorträge zur Naumburger Skulptur

1. Wilhelm Vöge (1905) ⁴⁰⁸*Fragen zur deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts*

Als Wilhelm Vöge in einem Vortrag vor der *Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* am 12. Mai 1905 über die *deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts* referierte, griff er ein Thema auf, das neben Heinrich Bergner in seinem jüngst erschienenen Inventarwerk zum Naumburger Dom vor allem August Schmarsow und Adolph Goldschmidt behandelt hatten, zwei Vertreter des Fachs, welche in der Debatte über die Beziehungen der deutschen Bildhauerwerkstätten im 13. Jahrhundert und in der Frage des Einflusses der französischen Skulptur konträre Positionen einer genuin deutschen und einer stark von französischen Vorbildern geprägten Entwicklung eingenommen hatten.

In diesem Zusammenhang ging Vöge zu Beginn seines Vortrags auf eine zuerst von Franz Kugler diskutierte Frage ein, ⁴⁰⁹ die seit Bodes *Geschichte der deutschen Plastik* ⁴¹⁰ und einem kritischen Kommentar Georg Dehios, ⁴¹¹ sowie durch Arbeiten von Weese und Schmarsow erneute Aktualität gewonnen hatte. ⁴¹² Diese Frage galt dem Verhältnis der beiden großen deutschen Bildhauerwerkstätten des 13. Jahrhunderts, Bamberg und Naumburg. Vöge freilich maß diesem Verhältnis - ähnlich wie zuvor schon Schmarsow und Weese - keine nachweisliche Bedeutung bei und meinte

408 Zu den nur protokollarisch überlieferten Ausführungen von *Wilhelm Vöge, Die deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts*, in: *Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* 5 (1905) S. 29-32, vgl.: Kautzsch/Neeb 1919, S. 149 (n.2), 150f. / Noack 1925, S. 101 (n.16) / Schmitt 1932, S. 4 / Beenken 1939a, S. 16 / Jahn 1964, S. 12 / Reinhardt 1966, S. 221 / Schmoll (1966)1985, S. 82 / Schubert D. 1974, S. 80, 315 / Sauerländer 1979, S. 228 / Hamann-MacLean 1982, S. 60 / Schubert E. 1990, S. 62 / Brush 1993, S. 112 / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 206f., 208, 215 / Schwarz 2002, S. 58.

Hier zitiert nach dem Wiederabdruck in: *Wilhelm Vöge, Bildhauer des Mittelalters, Berlin 1958*, S. 219-222. [Vöge (1905)1958.]

409 Vgl. Kugler (1842, S. 475f.): „an diesen sämtlichen Arbeiten [*sc. im Naumburger Westchor und am Westlettner*] erkennt man einen völlig übereinstimmenden Styl; es ist eine Fortsetzung der Bestrebungen, welche in den eben genannten Bamberger Sculpturen ersichtlich werden, nur bereits zu günstigeren Resultaten entwickelt“; *Herm.*, G.S.)

410 Vgl. Bode 1886, S. 62 u. Kap. I. 1.

411 Vgl. Dehio 1890, S. 199 u. Kap. I. 4.

412 Vgl. Schmarsow 1892, S. 51 f. u. Kap. II. 1 und Weese 1897, S. 123f. u. Kap. III. 1. - Vgl. auch Reber 1886, S. 548f.

vielmehr, dass zwischen der Kunst des sog. *Meisters der Adamsforte* in Bamberg und dem *großen Naumburger* kein Zusammenhang bestehe.⁴¹³

Etwas länger verweilte Vöge bei der Streitfrage möglicher Beziehungen zwischen der *Jüngeren Bildhauerwerkstatt* in Bamberg und der Skulptur des Magdeburger Doms. Hier hatte Schmarsow eine Beeinflussung der Bamberger durch die Magdeburger Skulptur angenommen⁴¹⁴ und damit Weeses entschiedenen Widerspruch mit dem Vorwurf einer mangelnden Kenntnis der Reimser Skulptur an die Adresse Schmarsows herausgefordert.⁴¹⁵ Ohne auf die Reimser Beziehungen an dieser Stelle einzugehen, führte Vöge diejenigen Argumente Schmarsows an, welche eine Beziehung zwischen Magdeburg und Bamberg durchaus plausibel erscheinen ließen. Vöge meinte jedoch, das Verhältnis sei *verwickelt* - womit er ein umgekehrtes Beeinflussungsverhältnis wie von Schmarsow behauptet andeutete -, weshalb er lediglich auf die zahlreichen „Symptome für den Zusammenhang“ hinweisen wolle wie „das Vorkommen derselben Sujets, ähnlicher Kronenformen“ und „das Auftauchen einzelner Bamberger Faltenmotive in Magdeburg“.⁴¹⁶

Aus dem Protokollbericht geht das Bemühen Vöges hervor, die positiven Ergebnisse der Untersuchungen verschiedener Forscher zu würdigen, hierbei die Rationalität strittiger Argumente darzulegen und wenn möglich die verschiedenen Ergebnisse in einer Synthese zusammenzuführen.

Skulpturenfragmente im Mainzer Dom

Die beiden Leitfragen einer Beschäftigung mit der deutschen Skulptur im 13. Jahrhundert, die Einwirkung der französischen Bauhütten auf die deutschen Werkstätten und die Beziehungen der deutschen Bildhauerateliers untereinander, diskutierte Vöge schließlich an einer Bauhütte, die in der nationalen kunsthistorischen Diskussion zuvor noch keine Rolle gespielt hatte: an der Skulptur des *Mainzer Doms*. Dort würden sich in der Tat französische und deutsche Einflußströme treffen: ein aus Frankreich kommender Bildhauer, der in der Kathedrale von Reims geschult worden sei, und ein Naumburger Bildhauer seien

413 Vöge (1905)1958, S. 219.

Im Hinblick auf mögliche Beziehungen zwischen der älteren Bamberger Werkstatt (der *Georgenchorschranken*) und der „altertümlichen Statue der heiligen Elisabeth“ in der „Sakristei“ des Naumburger Doms, die Bergner (1903, S. 97) zur Diskussion gestellt hatte, äußert sich Vöge zurückhaltend und meint, dass für ihn „die Verwandtschaft (..) wenig deutlich“ sei. (Vöge (1905)1958, S. 219.)

414 Vgl. Schmarsow 1892, S. 51 f. u. Kap. II. 1.

415 Vgl. Weese 1897, S. 164, n.219 u. Kap. III. 1.

416 Vöge (1905)1958, S. 219f.

dort gleichzeitig nebeneinander tätig gewesen. Mit seiner Annahme, dass bestimmte Skulpturenfragmente des Mainzer Doms von der Skulptur des Naumburger Westchors und Westlettners beeinflusst seien, wies Vöge zum ersten Mal in der Forschungsgeschichte auf den Zusammenhang der Mainzer und Naumburger Skulptur hin.

Vöge sonderte zunächst diejenigen Fragmente des Mainzer Domkreuzgangs aus, die von der Reimser Bauhütte beeinflusst worden seien. Dabei stützte er sich auf die Ergebnisse einer älteren Untersuchung von Friedrich Schneider aus dem Jahr 1874⁴¹⁷, welcher bereits eine Zuordnung der verschiedenen Stücke nach ihrem mutmaßlichen architektonischen Zusammenhang vorgenommen und die Fragmente des Ostlettners,⁴¹⁸ darunter als auffallendstes Stück einen *Gebälkträger* - er sollte in der späteren kunsthistorischen Forschung meist unter der Bezeichnung *Ostchor-Atlant* geführt werden - der aus Reims kommenden Werkstatt zugewiesen hatte.⁴¹⁹

Von diesem reimsisch geprägten *Gebälkträger* unterschied Vöge *Relieffragmente mit Seligen und Verdammten*, die er dem ehemaligen, gleichfalls verlorenen Westlettners des Mainzer Doms zuwies und auch mit einer Abbildung veröffentlichte. Das

417 Zu den Forschungen Friedrich Schneiders (die in der vorliegenden Studie nicht behandelt werden) vgl. - neben den Hinweisen Vöges ((1905)1958, S. 220) - Noack (1914, S. 130, 133, 138), Neeb (1916, S. 38, 43), Kautzsch/Neeb (1919, S. 149 (n.2), 153 (n.4), 159 (n.1), 160, 161), Noack (1925, S. 102), Schmitt (1932, S. 7), Schmitt (1939, S. 77), Peschlow-Kondermann (1972, S. 14f.), Winterfeld (1974 (Rez.), S. 68) und Doberer (1975, S. 92).

418 Die Existenz eines Mainzer Ostlettners ist später von Annegret Peschlow-Kondermann (1972, S. 3-9) bestritten worden. Gegen die Argumente Peschlow-Kondermanns hat aber die spätere Forschung zumeist an der Existenz eines Ostlettners im Mainzer Dom festgehalten, so Doberer (1975, S. 89ff.), Winterfeld (1994, S. 314: „Die großen doppelchörigen Domkirchen in Mainz, Worms und Bamberg besaßen durchweg zwei Lettner, auch wenn es nur eine geistliche Institution, das Domkapitel, gab“) und Beer 2005, S. 302f.

419 „Der Vortragende ging dann zur Betrachtung einiger bedeutender, jetzt im Mainzer Domkreuzgang bewahrten Skulpturen über, die zum Teil zwar auf unmittelbare Beziehungen zu Frankreich deuten, zum Teil aber Einwirkungen eines großen deutschen Ateliers erkennen lassen, des Naumburgischen, dessen Einfluß wir hier zum ersten Mal in der Nähe der großen rheinischen Zentren und ihrer Wirkungssphäre und nicht fern der französischen Grenze deutlich wahrnehmen können. Jene auf französische Einwirkungen deutenden Fragmente gehörten ursprünglich zum Lettner des östlichen Mainzer Domchors (vergl. dazu Friedrich Schneider im Korrespondenzblatt des Gesamtvereins 1874 27 ff. mit Tafeln). Erhalten ist eine vortreffliche als Gebälkträger dienende Architektenfigur (Phot. Krost.), ferner einige schöne Blätterknäufe und -Kämpfer. Friedrich Schneider denkt hier mit Recht an eine Inspiration von Reims her. Atlanten sind ein Reimser Lieblingsmotiv; es kommen ganz ähnliche Posen und Attribute in Reims vor; symptomatisch ferner das groß gebildete Auge, die zarte Behandlung der Deckplatten an den Knäufen und anderes mehr.“ (Vöge (1905)1958, S. 220; *Herv.*, G.S.)

Relieffragment des Westlettners und der Gebälkträger des Ostlettners stammten von zwei verschiedenen Werkstätten her. Während der Bildhauer des Ostlettners aus Reims gekommen sei, habe der Bildhauer des Weltgerichtsreliefs vom verlorenen Westlettners seine Wurzeln in Naumburg.⁴²⁰

Die Abhängigkeit der Reliefs des Mainzer Westlettners von entsprechenden Reliefdarstellungen in Naumburg zeigte sich für Vöge am *Reliefstil* beider Arbeiten. Darunter verstand er die Anordnung der Figuren in zwei Reihen hintereinander mit teilweisen Überschneidungen, wodurch der Bildhauer eine schematische Anordnung vermieden habe.⁴²¹

Um den Zusammenhang der Naumburger und Mainzer Skulptur anschaulich zu machen, wies Vöge auf gemeinsame Detailmerkmale hin wie namentlich den Kopftypus, die Haarbehandlung und physiognomische Besonderheiten wie Augenlider und -brauen, Stirn und Lippen:

Auf Naumburg weisen auch Kopftypen, Haarbehandlung, Allüren u. a. m(ehr): Die scharf unterfalteten Augen fast immer klein geöffnet, bald mit leise gebogenem, bald mit gradlinigem Unterlid, letzteres vorherrschend; die Stirnen platt und breit, die Brauen grade, niedrig; der Mund nicht breit, aber voll mit schmallend vorgeschobener Unterlippe; auch in Mainz die charakteristischen grad abgeschnittenen Haarsträhnen auf der Stirn, neben glatterem Haar ein

420 „Die auf Naumburg weisenden, ebenfalls künstlerisch sehr hervorragenden Fragmente, - es sind Teile eines Jüngsten Gerichts mit dem Zug der Seligen und Verdammten (Abb. 1) - scheinen mit jenem östlichen Lettner zwar nichts zu tun zu haben, doch deutet die Form der beiden Tafeln auf Zugehörigkeit ebenfalls zu einer Säulenstellung, nicht aber zu einem Portale.“ (Ebd.)

Vöge macht ferner auf eine motivische Verwandtschaft der Weltgerichtsfragmente in Mainz zu einem Gelnhausener Lettner aufmerksam, woraus sich jedoch auf keinen Werkstattzusammenhang, allenfalls auf eine Beeinflussung der qualitativ geringeren Arbeiten in Gelnhausen durch Mainz schließen lasse:

„Der Zug der Seligen und Verdammten findet sich überdies ähnlich am Gelnhauser Lettner (*Ueber die Herkunft der Mainzer Platten vergl. Corr.-Blatt 1875, S. 45.*) Doch eine künstlerische Abhängigkeit von diesem Nachbaratelier liegt nicht vor. Die Gelnhauser Skulpturen sind weit geringer. Für sie ist bei einem im ganzen hochgotischen Charakter, besonders der wie aus dickem Leder geschnittenen Gewandung, eine eigen primitive Augenbildung charakteristisch: das nur klein geöffnete Auge wird von den Lidern etwa wie ein Bildchen vom Rahmen umzogen; es ist ein deutliches Nachwirken der älteren Gelnhausener Art. Vielleicht, daß umgekehrt Gelnhausen den Mainzer Darstellungen einige Motive verdankt.“ (Ebd.)

421 „Naumburgisch ist schon der Reliefstil der Mainzer Arbeiten, ihre überquellende Plastik, die sich in der Anordnung der Figuren in zwei Reihen hintereinander bei gleicher Kopfhöhe beider und fast statuarischer Ausrundung der vorderen ausspricht; die Köpfe der hinteren Reihe sind dabei nicht künstlich auf die Lücken geschoben, sondern gelegentlich versteckt hinter den vorderen.“ (Ebd.)



Abb. 48

Mainz, Dommuseum. Relief mit Seligen und Verdammten vom ehem. Westlettner
(Aus: Vöge (1905)1958, S. 219, Abb. 1)

*kräftiges Gelock vom Kopf abstehend und (sehr bezeichnend!) in Höhe der Ohren, mit Löckchen durchsetzt, die, wie oft in Naumburg, die Ohren verdecken.*⁴²²

Neben den Reliefs mit Seligen und Verdammten machte Vöge noch auf ein weiteres Relief aufmerksam, eine *Deesisgruppe* am Tympanon des Südostportals, das gleichfalls mit dem ehemaligen Westlettner in Zusammenhang stehe. Ausgehend von einer motivischen Verwandtschaft zu dem von Bergner bekannt gemachten Relief einer Deesisgruppe am Naumburger Ostchor ging Vöge en passant auf dessen Zuschreibung des Naumburger Reliefs an den *Meister der Stifterfiguren* ein, die er jedoch aus qualitativen wie stilistischen Gründen ablehnte.⁴²³

Gegenüber dieser nur motivischen Beziehung der Mainzer Deesis mit der entsprechenden Gruppe am Naumburger Ostchor bildeten die Naumburger Passionsreliefs für Vöge den eigentlichen stilistischen Bezugspunkt für die Mainzer Deesisgruppe, wobei er auf eine Deckplatte am Tympanon in Mainz hinwies, deren Profilform mit

⁴²² Vöge (1905)1958, S. 221.

Neben diesen physiognomischen Merkmalen, deren Darlegung an Bergners Argumentationsweise (bei Differenzen im Einzelnen) erinnert (vgl. z.B. Bergner 1903, S. 101f.), zeigt Vöge den Zusammenhang an Einzelfiguren der Naumburger und Mainzer Skulptur, wobei er u.a. die kleine Relieffigur einer klagenden Frau aus der Gruppe der Verdammten in Mainz mit der Großfigur der Gerburg aus der Reihe der Naumburger Stifterfiguren gegenüberstellt. (Vgl. ebd.)

⁴²³ „Mit diesen Reliefs im Mainzer Kreuzgang [*sc. den Reliefs der Seligen und Verdammten des ehemaligen Westlettners*] geht im Stil zusammen das schöne Tympanon mit Christus an der Ostseite des Domes als Richter zwischen Maria und Johannes (Abb. 2). Bemerkenswert ist, daß das einzige aus der Richtung des Naumburgers bekannte Bogenfeld auf dem Ostchor links dasselbe Sujet bietet, in noch verwandterer Auffassung. Uebrigens gibt Bergner zu Unrecht dies Werk dem *Meister der Stifterstatuen* selbst; es ist geringer und auch später, worauf schon die Lockenführung bei der Maria weist. (Vöge (1905)1958, 221f.)

einem entsprechenden Profil der Naumburger Abendmahlsszene übereinstimme. Vor allem aber verglich Vöge die Christusfiguren in Mainz und Naumburg. Die Physiognomien seien hier wie dort die gleichen und würden sich charakteristisch von französischen Physiognomien abheben, wie man sie an den Portalen von Straßburg oder Freiburg im Breisgau studieren könne. Der Naumburger Gesichtstypus sei demgegenüber ein *breiter* Gesichtstypus.⁴²⁴

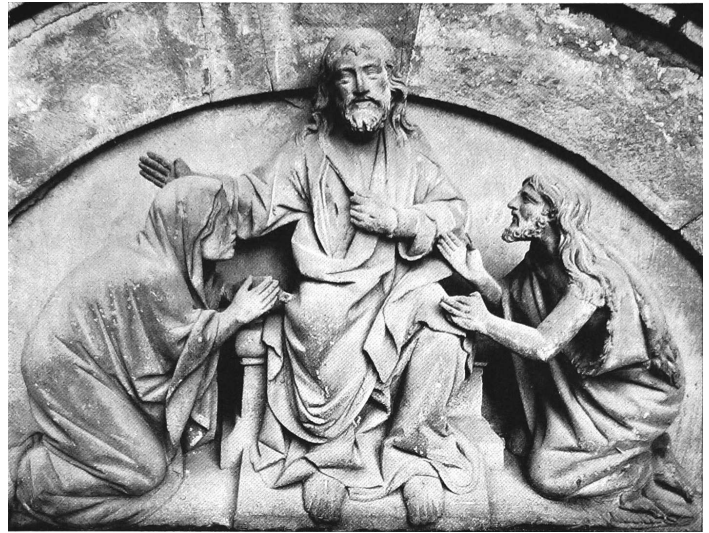


Abb. 49

Mainz, Dom. Deesis vom südlichen Ostportal
(Aus: Vöge (1905)1958, S. 221, Abb. 2)

Vöge ging zuletzt noch auf die Frage nach einer möglichen Identität der Bildhauer in Mainz und Naumburg ein. Trotz ihrer engen stilistischen Verwandtschaft nahm Vöge zwei verschiedene Meister an, von denen sich der Mainzer durch einen *minder herben* Charakter von seinem Naumburger Kollegen unterscheidet. Andererseits sei der Zusammenhang der Arbeiten in Mainz und Naumburg gegenüber anderen deutschen Werkstätten evident, wie etwa der Vergleich mit Wimpfen und Wetzlar zeigen könne, Arbeiten, die nach Vöge auf die westfälische Schule verwiesen.⁴²⁵

Es waren sicherlich mehrere Motive, die Wilhelm Vöge dazu bestimmten, in die Debatte um die französischen Einflüsse auf die deutsche Skulptur mit einem Beitrag zur Mainzer Skulptur des 13. Jahrhunderts einzugreifen. Zum einen ließen sich an den wenigen im Domkreuzgang aufgestellten Fragmenten die Hauptmo-

424 „Die Deckplatte des Thrones auf dem Mainzer Tympanon zeigt dasselbe eigen schwere Profil, dem man auf der Naumburger Abendmahlsszene begegnet! Zu vergl(eichen) ist auch das gutmütige, offene, *breite Christusgesicht* in Mainz mit dem Naumburger am Passionsfries, und wieder mit den *französisch zugespitzten Köpfen* an den Portalen von Straßburg oder Freiburg i. B.“ (Vöge (1905)1958, S. 222; Herv., G.S.)

425 „Die Mainzer Arbeiten gehören nicht der Hand des Naumburgers; sie sind minder herbe; doch tritt der Zusammenhang um so schärfer heraus, je mehr man die Arbeiten in den Mainz benachbarten kleinen Zentren betrachtet; etwa die in Wimpfen und in Wetzlar. Die Portalstatuen am Dom zu Wetzlar deuten auf einen Zusammenhang mit der westfälischen Schule, insbesondere mit den Portalskulpturen in Paderborn; hierfür spricht schon die Art ihrer Aufstellung, die Säumung der Tür durch plastisches Blätter- und Tierwerk, ihre Krönung durch zwei Kleeblattbögen; aber auch die Typen der Köpfe weisen auf Paderborn; die Art, wie Jacobus der Aeltere die Pilgermuschel vor der Brust hält etc.“ (Ebd.)

mente aufzeigen, welche die Entwicklung der deutschen Skulptur im 13. Jahrhundert bestimmten: ein französischer Einfluss aus Reims, den schon Friedrich Schneider, ein früher Erforscher der Mainzer Skulptur, an einem Gebälkträger aufgezeigt und mit den Reimser Atlanten in Zusammenhang gebracht hatte, und ein deutscher Einfluss durch die Wirksamkeit eines Bildhauers, dessen Figuren nach Vöge mit *französischen* Physiognomien, wie sie die Skulpturen an Orten in den westlichen Randgebieten Deutschlands zeigten, nichts zu tun hätten, sondern einen Gesichtstyp aufwiesen, der nach Vöge unverkennbar mit den Naumburger Skulpturen in Zusammenhang stand.

Gleichzeitig war Vöges Vortrag auch ein Plädoyer für eine stilgeschichtlich orientierte Kunstgeschichte. Vöge wollte offensichtlich zeigen, was diese Forschung zu leisten imstande sei, indem sie überhaupt erst die Basis zu einem Werkvergleich legte, den Vöge für Mainz und die Beziehungen zwischen Mainz und Naumburg aufzuzeigen versuchte. Endlich war Mainz bis zu diesem Zeitpunkt *terra incognita* der Forschungen zur Skulptur des 13. Jahrhunderts gewesen, und Vöge musste auf eine grundlegende Arbeit Friedrich Schneiders hinweisen, die nicht der aktuellen Debatte entstammte, sondern schon über dreißig Jahre zurücklag.

Die Tendenz von Vöges Ausführungen in dieser Situation war klar: mit den Namen von drei Kunsthistorikerkollegen, Goldschmidt, Schmarsow und Bergner bezeichnete Vöge zugleich die Protagonisten für drei verschiedene Forschungsschwerpunkte: Goldschmidt stand für die Erforschung des französischen Einflusses und den Versuch, konkrete Vorbilder und Abhängigkeiten an stilistischen und ikonographischen Besonderheiten aufzuzeigen, Schmarsow ging für die Naumburger Skulptur von einer genuin deutschen Entwicklung aus, und seine Forschungen galten den Zusammenhängen deutscher Werkstätten untereinander. Bergner wiederum hatte sich in insistierender Weise einem einzigen Denkmal mit seinen Bildwerken gewidmet, aus denen er eine Vorstellung von dessen Schöpfer zu gewinnen suchte. Allen drei Richtungen sprach Vöge in seinem Versuch, den Platz der Mainzer Skulpturenfragmente im Entwicklungsgang der deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts zu bestimmen, eine unverzichtbare Rolle zu. Und doch blieb es auffällig, dass er einer stilkritischen Beschreibung der Mainzer Skulpturen den breitesten Raum einräumte, die Schmarsowschen Untersuchungen über die Beziehungen deutscher Bildhauerwerkstätten an einem konkreten Beispiel (Magdeburg/Bamberg) streifte, die Goldschmidtschen Forschungen aber als Untersuchung *landschaftlicher Zusammenhänge* der sächsischen Skulptur nur oberflächlich charakterisierte, in jedem Fall aber die Beziehungen der

Mainzer Skulptur zum französischen Vorbild Reims als nicht allein für ausschlaggebend erachtete.

2. Adolph Goldschmidt (1907)⁴²⁶

Die Bedeutung des Naumburger Stifterzyklus

In seinem Aufsatz zur Freiburger *Goldenen Pforte* von 1902, seiner zuletzt veröffentlichten *Studie zur sächsischen Skulptur* in den *Jahrbüchern der preussischen Kunstsammlungen*, hatte Adolph Goldschmidt die Skulpturen des Naumburger Westchors und Westlettners als *dritte Entwicklungsstufe* der sächsischen Skulptur im 13. Jahrhundert gekennzeichnet und dieser Stufe eine *vollständige Reife* und eine *freie monumentale Wirkung* attestiert, welche freilich die Entwicklung der französischen Skulptur in Reims, Amiens und Paris zur Voraussetzung gehabt hätte.⁴²⁷ Bestimmter hatte Goldschmidt das Verhältnis der deutschen Werkstätten in Bamberg, Magdeburg und Naumburg als drei Weisen einer direkten bzw. indirekten Assimilierung französischer Skulptur beschrieben, ohne das Verhältnis für die Naumburger Bildhauerarbeiten dabei genauer zu bestimmen, welches für Magdeburg durch seine eigene Untersuchung bereits geklärt und für Bamberg von anderen Forschern dargestellt worden sei.⁴²⁸

⁴²⁶ Zu den - wie die früheren Ausführungen Vöges (1905) - nur protokollarisch überlieferten Darlegungen von Adolph Goldschmidt, *Die Bedeutung der Stifterfiguren im Naumburger Dom*, in: *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin 1907*, S. 19-21 [Goldschmidt 1907a], vgl.: Jahn 1964, S. 18 / Sauerländer 1979, S. 203 / Sauerländer 1984, S. 370.

Die Ausführungen Goldschmidts vor der *Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* sind außerdem durch einen Bericht der *Deutschen Literaturzeitung* 28 (1907) Sp. 1574f. überliefert [Goldschmidt 1907b].

⁴²⁷ Vgl. Goldschmidt (1902a, S. 32): „Zur vollständigen Reife, zur wirklich freien monumentalen Wirkung war noch ein Schritt nötig, der in Sachsen 20 bis 30 Jahre später geschehen ist in den Statuen des Naumburger Domes. Wie beim ersten Schritt, hat auch beim zweiten *Frankreich mitgewirkt*, hier aber nicht mehr die Skulptur in Paris und Chartres vom Anfang des Jahrhunderts, sondern die reife aus dem zweiten Drittel, wie sie die *Kathedralen von Reims, Amiens und auch Paris* aufweisen.“ (Herv., G.S.) - Vgl. Kap. III. 5 (*Einfluss-Hypothesen zur sächsischen Skulptur des 13. Jahrhunderts*).

Die gleiche *Trias „Paris, Rheims, Amiens“* hatte zuvor schon Hasak (1899, S. 79) als Schulungszentren für die Bildhauer anderer Länder, darunter auch die „*deutschen Mitschüler*“ im 13. Jahrhundert bezeichnet. - Siehe Kap. III. 3.

⁴²⁸ Vgl. Goldschmidt (1902a, S. 33): „Während aber in den *Bamberger Figuren* der Einfluß nachgewiesen und für das Auge klar daliegt, ist er schon in *Magdeburg* nicht ganz so aufdringlich, *viel versteckter* aber noch in den ihnen folgenden *Naumburgern*.“ (ebd.; Herv., G.S.)

Wenn Goldschmidt nun, fünf Jahre nach seinen *Studien* und zwei Jahre nachdem Vöge über die Zusammenhänge der Mainzer und Naumburger Skulptur am selben Ort referiert hatte, vor dem selben Forum das Wort über die Bildwerke im Naumburger Dom ergriff, so war zu erwarten, dass Goldschmidt diese noch ungeklärten Fragen genauer untersuchen und die Naumburger Skulptur im Kräftefeld genuin sächsischer Entwicklung und einer Beeinflussung durch die Zentren französischer Skulpturproduktion in Reims, Amiens und Paris einer präziseren Bestimmung zuführen würde. Doch der Titel seines Vortrags *Die Bedeutung der Stifterfiguren im Naumburger Dom* deutete bereits an, dass nicht eine stilgeschichtliche Behandlung oder Fragen nach möglichen französischen Vorbildern, sondern eine ikonographische Untersuchung des Stifterzyklus vom Autor besprochen werden würde.

Tatsächlich war Goldschmidts Vortrag eine Art Literaturreferat und Auseinandersetzung mit dem *Naumburger Heft der Inventarisation der Provinz Sachsen*, womit die zwei Jahre zuvor erschienene Publikation von Heinrich Bergner gemeint war, auf dessen Zweikampfthese Goldschmidt explizit einging.⁴²⁹ Im Inventarisationsband zu Naumburg sei die Identität der Stifterfiguren auf Grundlage der Urkunde Bischof Dietrichs II. aus dem Jahr 1249 zu klären versucht worden.⁴³⁰ Dies würde bedeuten, dass der Bildhauer vor die Aufgabe gestellt gewesen sei, „eine Anzahl historischer Personen wiederzugeben, die schon 200 Jahre vor ihm gelebt und jedenfalls kein Porträt hinterlassen hatten.“⁴³¹

*Man [sc. Bergner 1903] hat die Figuren ihrer Individualität nach genau analysiert und beschrieben, hat ihren Charakter und Rasse in Einklang zu bringen gesucht mit den historisch überlieferten der betreffenden Persönlichkeiten und hat schliesslich auch einen Teil der Personen als durch eine gemeinsame Handlung voll starker Effekte miteinander verbunden angesehen. Besonders ist in dem Naumburger Heft der Inventarisation der Provinz Sachsen bis ins einzelne darauf eingegangen.*⁴³²

Goldschmidt nahm Bezug auf die These Bergners von einer *gemeinsamen Handlung*, welche die Stifterfiguren nach dieser Vorstellung zusammenbinden würde. Diese Handlungsthese Bergners sei jedoch *naiv*, denn sie unterstelle, dass der Bildhauer des 13. Jahrhunderts aus *reiner Beobachtung* heraus gearbeitet habe, was aber *dem Künstler jener Zeit* nach Auffassung von Goldschmidt noch nicht möglich gewesen sei.⁴³³

429 Goldschmidt 1907b, Sp. 1574.

430 Vgl. Bergner 1903, 102f. u. *passim* sowie auch Schmarsow 1892, S. 14.

431 Goldschmidt 1907a, S. 19.

432 Ebd.

433 Goldschmidt 1907a, S. 19f.

*Der von den Betrachtern novellistisch erklärte Gegensatz des lachenden Weibes und des misshütigen Mannes findet sich ebenso bei dem Stifterpaare im Dom zu Meissen und auch in schwächerem Masse schon bei den Paaren an der einen Osttür des Bamberger Domes. Damit gemeint ist die liebliche Anmut der Frau und die Energie und Kraft des Mannes. Es bildet sich im 13. Jahrhundert eine Art Geschlechtsphysiognomie aus. Die Engel erhalten das gleiche Lächeln der Anmuth (ähnlich altgriechischen Figuren) und mit ihnen der heilige Stephanus, dessen Antlitz nach der Bibel aussah wie das eines Engels.*⁴³⁴

Indem Goldschmidt mit seiner Kritik *die Betrachter (im Plural)* zitierte, und das Beispiel des *lachenden Weibes* (womit die Figur der Reglindis gemeint war) anführte, war für jeden der anwesenden Kunsthistorikerkollegen klar - darunter Paul Schubring und Wilhelm Vöge -, dass er mit diesem Hinweis auf die Ausführungen in Schmarsows Monographie zu den *Bildwerken des Naumburger Doms* von 1892 anspielte, wo Schmarsow dasselbe „alte Küstermärchen von der lachenden Braut“ referiert und dargetan hatte, dass sich die Frömmigkeit der Reglindis nicht von diesem *Küstermärchen* her, sondern aus einer Ikonographie des Lachens herleite, wie sie an den klugen Jungfrauen der Brautpforte des Magdeburger Domes, an einem Verkündigungengel ebendort und an einem weiteren Verkündigungengel im Bamberger Dom studiert werden könne, deren *seliges Lächeln* für Schmarsow die Erklärung des Lachens der Reglindis mit einschloss.⁴³⁵

Einer *novellistischen* Auffassung - wie dies Goldschmidt unterstellte - hatten weder Schmarsow noch Bergner das Wort geredet. Wenn Goldschmidt dennoch die bereits von Carl Peter Lepsius für obsolet erklärte *novellistische* Erzählung von einem „Gegensatz des lachenden Weibes und des misshütigen Mannes“ als *communis opinio* ausgab, so offensichtlich um sie als Folie einer *naiven* Erklärung zu benutzen, vor deren Hintergrund er seine These besser zur Geltung bringen konnte.⁴³⁶

Goldschmidts Ablehnung der Handlungs- oder *Zweikampfhese* Bergners (und Schmarsows) verzichtet auf jede Kritik der *immanenten Widersprüchlichkeit dieser These* und des *Widerspruchs dieser These zur anschaulichen Darstellung* der vier Stifterfiguren im Chorpolygon. Bei Goldschmidt fehlt jeder Hinweis auf die *historischen Voraussetzungen und Quellen* der *Zweikampfhese*, wie sie im Bericht des Lambert von Hersfeld, dem *Lüneburger Totenbuch* und den *Naumburger Mortuologien* vorliegen, welche vor allem Schmarsow (siehe Kap. II. 1 (*Die Figuren im Chorquadrant*)) und Fußnote 110) diskutiert hatte. Goldschmidts Ablehnung der These Schmarsows reduziert sich auf das absprechende Prädikat einer „*naiven Betrachtung*“. - Zu Bergners Auffassung vgl. Kap. IV. (*Die Zweikampfhese - Erklärungsversuche des Zweikampfs*).

434 Goldschmidt 1907a, S. 20.

435 Schmarsow 1892, S. 19f. - Vgl. Kap. II. 1 (*Die Stifterfiguren/Reglindis*).

436 Goldschmidts Behauptung („*der von den Betrachtern novellistisch erklärte Gegensatz des lachenden Weibes und des misshütigen Mannes...*“), welche Schmarsow und Bergner eine Auffassung unterstellt, die weder der eine noch der andere oder sonst ein Kunsthistoriker vertreten hat, sondern von Schmarsow selbst als „*altes Küstermärchen*“ verworfen worden war, ist von Willbald Sauerländer 1979 in seiner Übersicht zur Rezeptionsgeschichte der

Geschlechterphysiognomik und Variation im Naumburger Stifterzyklus

Nach Goldschmidts These verdankte sich die Individualität dieser Figurenpaare - Hermann und Reglindis in Naumburg, aber auch Otto und Adelheid im Meißner Dom sowie Heinrich II. und Kunigunde und der Engel in Bamberg - einer *Geschlechterphysiognomik*, welche zunächst die individuellen Ausdrucksformen dieser Figuren bestimmt hätten.⁴³⁷ *Geschlechterphysiognomik* war nach Goldschmidt der *erste* Bestimmungsgrund für die Individualisierung der Naumburger Stifterfiguren.

Daneben bot Goldschmidt für die Individualisierung der Stifterfiguren noch eine *zweite* Erklärung an: das Prinzip der *Variation als Ausweg*, der sich im Falle der Stifterfiguren einem Scheitern des Naumburger Bildhauers bei der Darstellung eines *richtigen Realismus* verdankt und diesen zu einem *Suchen nach Variation* geführt haben soll:

*Ein zweiter für die Erklärung der Figuren wichtiger Faktor ist das Suchen nach Variation. Für den mittelalterlichen Künstler ist die Variation immer der Ausweg, wenn ihm zum richtigen Realismus die Fähigkeit mangelt.*⁴³⁸

Da dem mittelalterlichen Künstler, als welchen Goldschmidt den Naumburger Bildhauer apostrophierte, die *Fähigkeit zum richtigen Realismus* gefehlt habe, sei dieser auf den *Ausweg der Variation* verfallen.⁴³⁹

Naumburger Stifterfiguren in deutlicher Anlehnung an Goldschmidt (ohne dessen Namen zu nennen) erneut aufgegriffen worden, indem Sauerländer zwar das „alte Küstermärchen“ allgemein für verworfen erklärte, an dessen Stelle aber andere „vielfältig geglaubte Märchen“ getreten zu sein behauptete:

„Lepsius konnte 1822 in der vermeintlich sicheren Gewißheit, durch Eruiierung der Tatsachen allen Legenden für immer ein Ende zu bereiten, abweisend schreiben: »Über diese Statuen wird das Publikum fortwährend mit mancherlei abgeschmackten und doch vielfältig geglaubten Märchen, von einer lachenden Braut und ihres Liebhabers abentheuerlichen Schicksalen, unterhalten.« [Lepsius 1854, I, S. 2.] Er sollte sich täuschen. Würde man den Nebensatz streichen, so könnten seine Worte geradezu als Motto über einem nicht geringen Teil der kommenden *Naumburg*-Literatur stehen.“ (Sauerländer 1979, S. 172.)

In seiner ganzen Studie gibt Sauerländer kein einziges Beispiel von einem „abgeschmackten und doch vielfältig geglaubten Märchen“, welches von einem *Naumburg*-Forscher zur Grundlage seiner Interpretation des Stifterzyklus gemacht worden wäre.

437 Vgl. den im Wortlaut fast identischen Bericht in der *Deutschen Literaturzeitung* (Goldschmidt 1907b, Sp. 1574f.)

438 Goldschmidt 1907a, S. 20. - Vgl. Goldschmidt 1907b, Sp. 1575.

439 „Wenn von diesem Gesichtspunkt aus [*sc. der Unfähigkeit zu einem richtigen Realismus; G.S.*] die Naumburger Figuren angesehen werden, so zeigt sich eine solche *Variation in allen Dingen*, der Form der Schwertknäufe, der Art, wie die Hand den Schild hält, den Gewandmotiven, der Lage des Mantels, der Kopfhaltung, der Intensität des Gesichtsausdruckes usw.“ (Ebd.; *Herm.*, G.S.)

Sauerländer (1984, S. 370, n.83), der auf die inhaltlichen Aspekte von Goldschmidts

Um freilich die *Variation* der Stifterfiguren nicht nur negativ (*als mangelnde Fähigkeit zum richtigen Realismus*), sondern auch positiv zu begründen, verfiel Goldschmidt auf die Idee, die Figuren außerdem noch zu *Trägern von Motiven* zu erklären, wobei denn in seiner Darstellung nicht klar wird, wie sich die zuvor festgestellte *Variation* der Stifterfiguren als Ausdruck einer *mangelnden Fähigkeit des Künstlers zum richtigen Realismus* mit einer Erklärung der *Variation* durch *bestimmte Motive* verbinden lässt.

*Die Figuren erscheinen uns demnach als Träger von Motiven und nicht als freie Individuen. Das Leben, das ihnen der Künstler gibt, hat er ihnen von aussen gegeben, indem er sie durch Abweichungen selbstständig nebeneinander erscheinen lässt. Und diese Abweichungen weiss er als grosser Künstler künstlerisch zu einem Einklang zu bringen, so dass die Gestalten auch eine innere Einheit zu haben scheinen, die sie in Wirklichkeit gar nicht besitzen, und dass sie wie Persönlichkeiten von einem inneren Trieb geleitet scheinen, während sie nur die Summe von Einzelbeobachtungen ausmachen.*⁴⁴⁰

Goldschmidts Erklärung der Stifterfiguren als *Träger von Motiven* sollte als Gegenthese zu Schmarsows und Bergners Erklärungsversuchen dienen, die von einem Handlungszusammenhang zwischen den Figuren ausgingen. Dabei fasste Goldschmidt die motivische Darstellung des Künstlers - die Figuren sind *Träger von Motiven* -, paradoxerweise als eine *äußerliche* auf („Das Leben, das ihnen der Künstler gibt, hat er ihnen *von außen* gegeben“), während er den Vertretern der Auffassung von einem szenischen Zusammenhang der Figuren - Schmarsow⁴⁴¹ und Bergner⁴⁴² - entgegenhielt, sie würden dem Schein einer inneren Einheit der Stifterfiguren aufsitzen, während Schmarsow und Bergner doch umgekehrt von empirisch, also von *außen* wahrnehmbaren Beziehungen, welche die Figuren des Chorpolygons zusammenbinden würden, ausgingen.⁴⁴³

Variationsthese nicht eingeht, begreift diese als notwendiges Korrektiv zu Bergners *Zweikampfhese*: „Es war wohl Adolph Goldschmidt, der in einer noch heute lesenswerten Auseinandersetzung mit den phantastischen Thesen Bergners zuerst diesen Standpunkt der Einschränkung auf die reine Formgeschichte vertrat.“ (Herr., G.S.)

440 Goldschmidt 1907a, S. 20. - vgl. Goldschmidt 1907b, Sp. 1575.

441 „Und sehen wir von den andern Beiden den Ersten [*sc. Dietmarus occisus*] das Schwert in der Scheide und mit herumgeschlungenem Bandelier erheben, den Andern [*sc. Sizxo*] aber teilnahmsvoll und bekümmert, doch wie gebundenen Armes dem Verlaufe zuschauen, so verstärkt sich der *Eindruck der Zusammengehörigkeit*, und die mannichfachen *Beziehungen spielen hinüber und herüber*, als stünden wir vor einem *einheitlichen Auftritt*.“ (Schmarsow 1892, S. 22; Herr., G.S.)

442 Vgl. zu Bergner (1903) Kap. IV. (*Die Zweikampfhese*).

443 In Goldschmidts Abgrenzung gegenüber den Positionen Schmarsows und Bergners geht es hier zunächst nicht um die Frage, ob die beiden früheren Interpreten richtig gesehen haben oder nicht; es geht vielmehr um deren Argument, dass sich die *Beziehungen* der Figuren an bestimmten *äußerlich wahrnehmbaren* Merkmalen festmachen ließen, also der *Anschaung* zugänglich seien.

Publikumsdiskussion zu Goldschmidts Thesen

Die anschließende Diskussion von Goldschmidts Vortrag in der *Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft* drehte sich vorwiegend um Goldschmidts Kritik an der Auffassung Schmarsows und Bergners von einem szenischen Zusammenhang der Stifterfiguren, der Goldschmidt seine eigene Auffassung einer *Variation* als Grund für die Individualisierung der Stifterfiguren entgegengesetzt hatte. Vor allem Goldschmidts These einer *Geschlechtsphysiognomik* stieß im Publikum auf wenig Zustimmung.⁴⁴⁴ So wollte Wilhelm Vöge diese These als allgemeines Prinzip nicht gelten lassen - „Herr Vöge bestritt, dass die Herausarbeitung des männlichen und weiblichen Typus etwas allgemeingültiges sei“ -, als Merkmal der *deutschen* Kunst aber wollte Vöge sie merkwürdigerweise akzeptieren.⁴⁴⁵

Goldschmidts These vom Aushilfsmittel einer *Variation* des Bildhauers, die er gegen Schmarsows und Bergners Auffassung von einem szenischen Zusammenhang im Naumburger Stifterchor gesetzt hatte, wurde zuletzt am entschiedensten von Paul Schubring kritisiert, der prinzipiell die Annahme eines Handlungszusammenhangs

Wenn Willibald Sauerländer (1984, S. 370, n.83) Goldschmidts Deutungshypothesen zum Naumburger Stifterzyklus mit den Worten kommentiert: „Es war wohl Adolph Goldschmidt, der in einer noch heute lesenswerten Auseinandersetzung mit den phantastischen Thesen Bergners zuerst diesen Standpunkt der Einschränkung auf die reine Formgeschichte vertrat“, so könnte er den Vortrag Goldschmidts nicht falscher wiedergeben, denn von einer formgeschichtlichen Untersuchung ist in Goldschmidts phantastischen Hypothesen von *Geschlechterphysiognomik* und *Variation* im Stifterzyklus keine Spur zu finden.

444 Die vom Protokollanten als *Zustimmung* wiedergegebene Wortmeldung von Oskar Wulff erwähnt die positiven Erklärungsansätze Goldschmidts - *Variation* und *Geschlechtsphysiognomik* - mit keinem Wort und erweist sich bei genauerem Lesen (wie dann auch die folgenden Diskussionsbeiträge) als Kritik an Goldschmidts Thesen:

„Herr Wulff stimmte Herrn Goldschmidt *darin* zu, dass durch die Reihe der Stifter eine typische physiognomische Charakteristik hindurchgeht; doch scheine die *Hervorhebung einzelner Personen durch Namengebung* und *spezielle Zusätze* das Bestreben einer künstlerischen *Individualisierung auf solcher Grundlage* anzudeuten. Ueberzeugend widerlegt sei allerdings durch die Ausführungen des Vorredners die *Annahme einer verbindenden Handlung* zwischen den *einander gegenüberstehenden Figuren* [*sc. Dietmar und Timo*].“ Goldschmidt 1907a, S. 20; *Herv.*, G.S.)

Wulff insistiert hier auf einer - von Goldschmidt nicht geleisteten - Erklärung des Sachverhalts, dass die Figuren im Chorpolygon „durch Namengebung“ und durch „spezielle Zusätze“ hervorgehoben seien und hält dafür, dass dies die „Grundlage“ ihrer „künstlerischen Individualisierung“ abgegeben haben müsse. - Weiter bestreitet Wulff „die Annahme einer verbindenden Handlung zwischen den einander gegenüberstehenden Figuren [*sc. Dietmar und Timo*]“, nicht jedoch die Annahme eines Handlungszusammenhangs überhaupt.

445 Ebd. - Der unmittelbar anschließende Satz - „Am ehesten sei in der Deutschen Kunst derartiges wahrzunehmen“ (ebd.) - ist in seinem syntaktischen Bezug (*derartiges*) nicht ganz eindeutig; er wird jedoch am ehesten in dem hier angegebenen Sinn zu verstehen sein.

zwischen den Stifterfiguren aufrechterhalten wissen wollte und hierbei insbesondere auf den *Mörder Graf Dietmar* mit der Schildumschrift *Occisus* verwies. Diese Angabe, die der Bildhauer an der Figur selbst angebracht habe, müsse für den zeitgenössischen Betrachter des Westchors einen verständlichen Hinweis „auf den besonderen Sinn des hier dargestellten Kampfausfalles“ enthalten haben. Als Aufgabe für weitere Forschungen - denn auf die von Goldschmidt zusätzlich vorgebrachte Interpretation einer *Geschlechtsphysiognomik* ging Schubring nicht ein - brachte der Diskussionsredner die Untersuchung der *lokalen Tradition* in Anregung, die allein Schmarsow bisher berücksichtigt habe, und schrieb Goldschmidt ins Stammbuch, dass die *Zweikampfthese* noch nicht widerlegt sei, „sondern diese Deutung müsse erst entkräftet werden“. ⁴⁴⁶

446 Goldschmidt 1907a, S. 20f. - Vgl. Goldschmidt 1907b, Sp. 1575.

Der *Diskussionsbeitrag* von Paul Schubring hat in der (verkürzenden) Wiedergabe des Protokollanten folgenden vollständigen Wortlaut:

„Herr Schubring glaubt, dass es sich in Naumburg doch um mehr, als um eine *Variation*, vielmehr um eine *Aktion* handele, die der *besonderen lokalen Deutung* bedürfe. Der Mörder Graf Dietmars sei deshalb *nicht* dargestellt, weil man ihn nicht zu ehren wünschte. Das ‚*occisus*‘ auf Dietmars Schild weist doch wohl nicht nur überhaupt auf das Ende, sondern auf den besonderen Sinn des hier dargestellten Kampfausfalles hin. *Schmarsow* hat zuerst die Teilnahme an den Naumburger Figuren gestärkt und sein Deutungsversuch hat jedenfalls den Vorzug, die *lokale Tradition und Geschichte* in diese so eigenartig gestellte Gruppe mit einzubeziehen. Nicht der Zweikampf sei zu beweisen, sondern diese Deutung müsse erst entkräftet werden.“ (Ebd., *Herv.*, G.S.)

Der Hinweis Schubrings, „der Mörder Graf Dietmars sei deshalb nicht dargestellt, weil man ihn nicht zu ehren wünschte“, bezieht sich auf den Spendenaufruf Bischof Dietrichs und des Domkapitels von 1249, wo *Dietmar* und *Timo* fehlen. - Siehe hierzu Kap. XXIV.

VI. Die erste Rekonstruktion des Mainzer Westlettners - Die Frage der Priorität der Naumburger und Mainzer Bildhauerwerkstätten

1. Alfred Stix (1909) ⁴⁴⁷

Nachdem die Skulptur des Naumburger Westchors und Westlettners durch die beiden großen Monographien Schmarsows (1892) und Bergners (1903) eingehend beschrieben, in ihrem baugeschichtlichen Zusammenhang untersucht und vor einem bistumspolitischen Hintergrund erörtert worden waren, harrten die Mainzer Fragmente, die seit den Arbeiten Friedrich Schneiders aus den 1870er Jahren nicht mehr behandelt worden waren, trotz Wilhelm Vöges Vortrag von 1905 noch einer gründlicheren Bearbeitung. Der von Vöge aufgewiesene Zusammenhang von Fragmenten im Mainzer Domkreuzgang mit Arbeiten der Naumburger Bildhauerwerkstatt beschäftigte zur gleichen Zeit auch Alfred Stix, der freilich erst vier Jahre später 1909 seine Ergebnisse einer umfänglicheren Untersuchung vorlegte. ⁴⁴⁸

Die Problemstellung für Stix war in einem wichtigen Punkt eine andere als für Schmarsow und Bergner: die Mainzer Fragmente waren seit Jahrhunderten aus ihrem originalen Zusammenhang gerissen und mussten für diesen Zusammenhang erst rekonstruiert werden. Erst wenn der ursprüngliche Anbringungsort der Reliefs sichergestellt sein würde, ließe sich auch die zeitliche Einordnung der Skulptur mit

⁴⁴⁷ Zu Alfred Stix, Die Plastik der frühgotischen Periode in Mainz, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K[aiserlich-]K[öniglichen] Zentral-Kommission Wien 3 (1909) S. 99-132, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Noack 1914, S. 44f., 133ff. / Cohn-Wiener 1915a, S. 267 / Neeb 1916, S. 38f. / Kautzsch/Neeb 1919, S. 149, n.2, 150ff. / Jantzen 1925, S. 222 / Back 1926, S. 238 / Medding 1930, S. 115 / Beenken 1939a, S. 16 / Schmitt 1939, S. 68 / Reinhardt 1962, S. 191, 221 / Jahn 1964, S. 12 / Reinhardt 1966, S. 221 / Peschlow-Kondermann 1972, S. 19f. / Schubert D. 1974, S. 315 / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 207.

⁴⁴⁸ In einem *Nachtrag* betont Alfred Stix, dass er während seiner Untersuchung keine Kenntnis von Wilhelm Vöges Ausführungen gehabt habe:

„*Nachtrag*: Aus dem während der Drucklegung meines Aufsatzes erschienenen Buche von Friedrich Back: Mittelrheinische Kunstbeiträge zur Geschichte der Malerei und Plastik im XIV. und XV. Jh. Frankfurt a. M. Baer 1910 entnehme ich, daß Wilhelm Voegelé schon in einem Vortrage, den er am 12. Mai 1905 in der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin über das Thema: Die deutsche Plastik des XIII. Jhs. hielt, die Reliefs im Kreuzgange und das Tympanon des Domes in Mainz mit Naumburg in Verbindung brachte zum Teil mit denselben Gründen wie ich. Ein kurzes Exzerpt des Vortrages ist in dem Sitzungsberichte V 1905 dieser Gesellschaft gedruckt (in die internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft nicht aufgenommen). Die Priorität, auf diese Beziehungen aufmerksam gemacht zu haben, gebührt, obwohl meine Untersuchungen, wie betont, gänzlich unabhängig geführt wurden, selbstverständlich Wilhelm Voegelé.“ (Stix 1909, S. 32.)

größerer Sicherheit vornehmen (vorausgesetzt die Baudaten stimmten), und erst dann konnte auch das Verhältnis der beiden Bildhauerwerkstätten in Naumburg und Mainz genauer bestimmt werden, für welches Vöge in Konsequenz seiner These einer doppelten Beeinflussung der Mainzer Skulptur durch Reims und durch Naumburg ganz selbstverständlich die Priorität der Naumburger Arbeiten in Anspruch genommen hatte. So schien Stix zunächst die Aufgabe einer Lokalisierung der Stücke in ihrem ursprünglichen Entstehungszusammenhang am vordringlichsten zu sein, und er begann diese Aufgabe mit einer kritischen Durchsicht der Überlieferung zu denjenigen Fragmenten, die Vöge und zuvor Schneider dem ehemaligen Westlettner im Mainzer Dom zugewiesen hatten, den Relieffragmenten mit *Seligen und Verdammten* im Domkreuzgang und dem Tympanonrelief mit einer *Deesisgruppe* am Südostportal des Mainzer Doms.

Fragmente eines Weltgerichts im Mainzer Domkreuzgang

Die Behandlung der von Vöge in seinem Berliner Vortrag vorgestellten Stücke begann Stix mit einer Überschrift, die zugleich eine *These* war: „Reste eines Lettners aus St. Alban“. - Die Fragmente mit Seligen und Verdammten, die Vöge und Schneider als Teile eines Weltgerichtsreliefs beschrieben und für den ehemaligen Westlettner des Mainzer Doms in Anspruch genommen hatten, stammten nach Stix nicht von diesem Lettner im Dom, sondern vom Lettner der Kirche St. Alban in Mainz, wo sie nach deren Abriss zunächst in das Kapuzinerkloster gelangt, nach dessen Auflösung dann 1802 ins Kapitelhaus des Domes überführt und von dort 1839 in den Domkreuzgang verbracht worden seien.⁴⁴⁹

Für seine Rekonstruktion vertauschte Stix zunächst die beiden offensichtlich falsch zusammengesetzten Seiten mit den Gruppen der Seligen und Verdammten, so dass nunmehr der Zug der Seligen entsprechend der Weltgerichtsikonographie nach links (vom Betrachter aus), die Gruppe der Verdammten aber nach rechts wanderte,

449 „Die beiden Reliefs [*sc. der Seligen und Verdammten*] stammten aus dem ehemaligen Ritterstifte St. Alban vor den Toren der Stadt Mainz, kamen dann in das Kapuzinerkloster, wo sie in die Gartenmauer neben einer Pforte, die in die Hundsgasse führte, eingemauert wurden. Als das Kloster 1802 aufgehoben und ein Hospitalgebäude dort errichtet wurde, mußten die beiden Platten von ihrem Platze weichen und kamen auf Verwendung des Mainzer Domkapitulars und Geschichtschreibers Konrad Dahl, der sich aus historischen Gründen dafür interessierte, in das ehemalige Kapitelhaus des Domstiftes und 1839 in den Kreuzgang zur, wie es scheinen will, letztmaligen Aufstellung.“ (Stix 1909, S. 115f.)

Die ‚Zwischenstation‘ des Kapuzinerklosters soll nach Stix seine These einer ursprünglichen Entstehung der Reliefs für die Albanskirche in Mainz zusätzlich stützen, da „die Kapuziner für den Bau ihrer Klosterkirche sich seit 1621 Steine von dem damals schon ganz zerfallenen St. Alban holen durften.“ (Stix 1909, S. 116.)

und sich deren beide Schrägseiten an einen Giebel anlehnen konnten. So ordnete er die Stücke zu Seiten des von ihm rekonstruierten Mittelportals des abgerissenen Lettners der St. Albans-Kirche an. Seiner Rekonstruktion aber legte Stix - was Vöge noch nicht getan hatte - das Modell des *Naumburger Westlettners* zugrunde, für dessen Verwendung er als Indiz die Übereinstimmung des Steigungswinkels der beiden Reliefschrägen mit dem Giebel des Mittelportals in Naumburg anführte.⁴⁵⁰ Die Übereinstimmung lasse ferner den Schluss auf eine größenmäßige Entsprechung der beiden Lettner zu:

*Er [sc. der rekonstruierte Lettner von St. Alban] muß einen spitzgibigen Mitteleingang gehabt haben und an die schrägabfallenden Giebelseiten schloß sich eine Reihe von Reliefs an. Nun ist der Winkel, den der Giebel mit der Horizontalen einschließt, in Naumburg und St. Alban genau gleich, wie man sich durch Abmessen leicht überzeugen kann. Auch die Länge beider Lettner war ungefähr gleich, 10-11 m, es müssen also, um ein harmonisches Bild zu geben, auch die übrigen Dimensionen ungefähr gestimmt haben. Vor allem die Breite des Portals, auch war jedenfalls wie in Naumburg für Seitenportale kein Platz mehr.*⁴⁵¹

Die Annahme einer direkten Beziehung zwischen dem Mainzer St. Albans- und dem Naumburger Westlettner werde ferner durch eine Überlegung *ex negativo* gestützt: die *fehlenden* Beziehungen des Mainzer Lettners zu den „rheinischen Lettnern“ in Straßburg und Freiburg als örtlich naheliegenden Vorbildern, was den Blick von da aus auf entferntere Beispiele wie Naumburg lenken müsse.⁴⁵²

Im Hinblick auf die - zuvor schon von Wilhelm Vöge festgestellte - stilistische Verwandtschaft der Mainzer Fragmente zu ihren angenommenen Vorbildern am Naumburger Westlettner sprach Stix von der Vorliebe des Mainzer Bildhauers für „pathetisch bewegte Leidenschaftlichkeit“, was er im Folgenden an einzelnen Figuren veranschaulichte. Stix hob auf die einfachen Darstellungsmittel ab, die der Bildhauer hierbei gebraucht habe. Er macht darauf aufmerksam, dass die Reliefs

⁴⁵⁰ „Wir haben die beiden Platten vor uns, welche rechts und links von dem Giebeldreieck, welches den Mitteleingang überhöht, angebracht waren, denn nur so haben die Abschrägungen einen Sinn, die ursprünglich sein müssen, da die Komposition der Figuren ihnen folgt. Daran werden sich weitere Platten mit den Zügen der Verdammten und Seligen geschlossen haben, mit der Himmelsburg auf der einen, dem Höllenrachen auf der andern Seite als Abschluß. Am Giebel und vielleicht zum Teil an den Wänden des Durchganges zum Chor muß das andere zu dem großen Drama notwendige Personal untergebracht gewesen sein, Christus, Maria und Johannes, der hl. Michael usw. Wir kommen zu dem *Typus eines Lettners*, wie ihn der Lettner des Naumburger Westchores repräsentiert, als, soviel ich weiß, einzig übriggebliebenes Beispiel.“ (Stix 1909, S. 117.)

⁴⁵¹ Stix 1909, S. 118.

⁴⁵² „Weder architektonische noch andere stilistische Übereinstimmungen führen uns in das für Beziehungen ja geographisch so verlockend naheliegende Straßburg oder in eine andere Stadt des Rheingebietes, der Weg ist also frei für weitere Umschau.“ (Stix 1909, S. 119.)

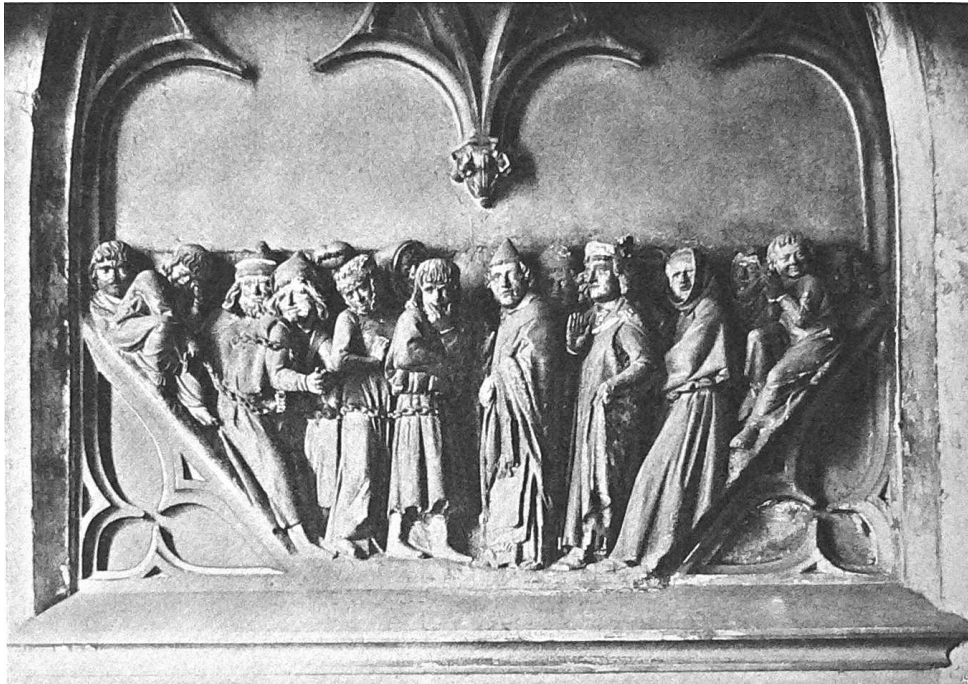


Abb. 50

Mainz, Dom. Kreuzgang, Bruchstücke eines Lettners. (Aus: Stix 1909, Fig. 78)

nicht für die unmittelbare Nahaussicht bestimmt seien, sondern dass diese von unten - die Reliefs waren nach Stix in einer Höhe von mindestens 3 Metern angebracht - gesehen werden müssten, was die rohere und „recht kursorische“ Ausarbeitung der Füße erkläre.⁴⁵³

Vergleich der Mainzer Fragmente mit der Naumburger Skulptur

Die realistische („naturalistische“) Beobachtung verschiedener Gefühlszustände, z.B. beim Zug der Verdammten, verdanke der Künstler dem Zeitstil - „Er steht damit vollkommen innerhalb des Rahmens seiner Zeit“ -, während das Lachen des sitzenden Knaben unter den Seligen sich einer gotischen Konvention verdanke, einer „sich fortpflanzende(n) Schultradition“, bei der das Lächeln „allmählich zu einem Schema erstarrt“ sei.⁴⁵⁴

Bestimmte Motive habe der Mainzer Bildhauer - wie etwa das Motiv der vorgezogenen Kapuze beim *Mönch* in der Gruppe der Seligen - von „seinem Lehrer“⁴⁵⁵ übernommen - womit Stix den Bildhauer des Naumburger Westlettners

453 Vgl. Stix 1909, S. 117f. u. n.25.

454 „Das Gesicht des lachenden Knaben hat einen ziemlich alten Stammbaum, vielleicht der älteste Versuch gotischer Künstler, individuelles Leben auf einem Gesichte hervorzuzaubern. Durch die sich fortpflanzende Schultradition ist dieses Lächeln allmählich zu einem Schema erstarrt, dem inneres Leben fehlt.“ (Stix 1909, S. 118.)

455 Ebd.

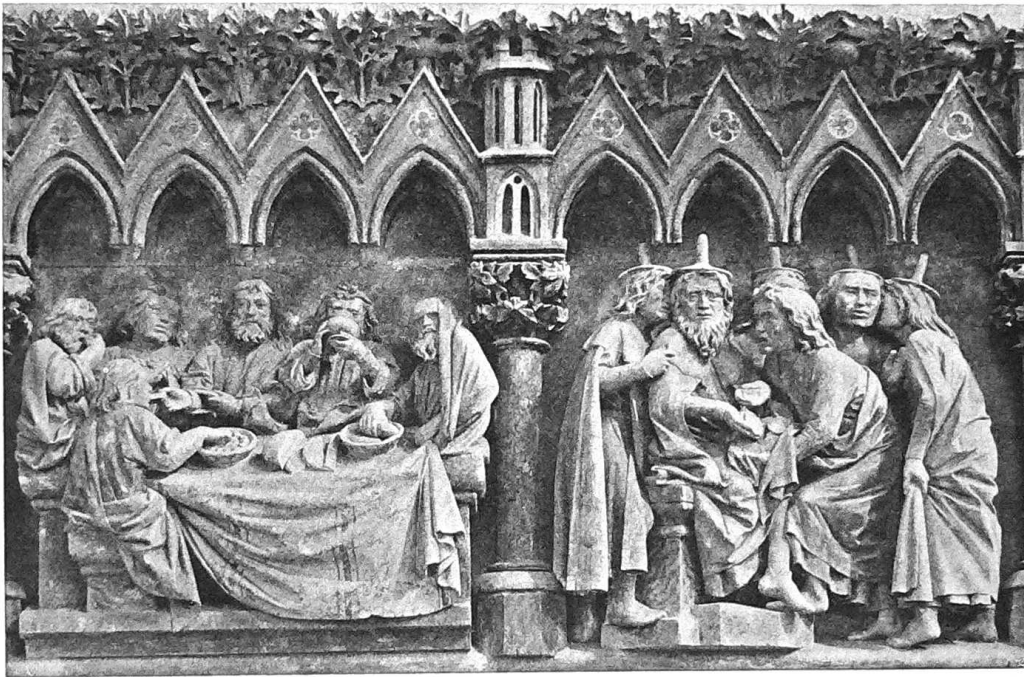


Abb. 51

Naumburg, Dom, Lettner, Detail. (Aus: Stix 1909, Fig. 79)

meinte. Stix zeigte Motivübereinstimmungen zunächst an den *Physiognomien* einzelner ‚Figurenpaare‘ in Mainz und Naumburg auf, wie etwa an der des genannten *Kapuzenmönchs*, den er mit dem zuäußerst rechts sitzenden *Jünger* des Naumburger Abendmahlsreliefs verglich, ferner am Mainzer *König* unter den Seligen, der ihn physiognomisch an die Naumburger Stifterfigur des *Dietrich* erinnerte, sowie an der *Edeldame* unter den Verdammten, die er mit der Figur der *Gerburch* in Beziehung brachte und an der *Christusfigur* der Naumburger Passionsreliefs, die er am Detail ihrer Barttracht mit einem *Juden* aus der Verdammtengruppe in Mainz verglich.⁴⁵⁶

⁴⁵⁶ „Man vergleiche beispielsweise den Kopf des *Königs* mit dem *Dietrichs* in Naumburg, dasselbe lange schmale charakteristische Gesicht von Haarwulsten in gleicher Weise umrahmt und die gleiche bezeichnende lange gerade Nase oder die *Edeldame* unter den Verdammten mit der Gräfin, welche man gewöhnlich als *Gerburch* bezeichnet, nur der Ausdruck des Schmerzes, der in Naumburg naturgemäß fehlt, kommt hier der Situation entsprechend dazu. Den *Mönch* mit seiner hohen, ganz kahlen Stirne und den herausfordernd tief in den Höhlen liegenden Augen finden wir leicht am Lettner wieder in dem *Apostel*, der in der Szene des Abendmahls zu äußerst rechts sitzt (Fig. 79). Von den Lettnerreliefs [sc. in Naumburg] sind auch die breiten derberen Typen hergeholt, wir können hier z. B. *Christus* in der vorgenannten Szene recht gut zusammenstellen mit dem *Juden* links hinter dem zweifach von der Kette Umschlungenen. Betrachten wir speziell hier die Bärte, sie verlaufen in starken Strähnen, wären diese symmetrisch angeordnet, so würde dies gewiß nichts beweisen, denn dies ist ein ganz allgemeines Zeitmerkmal, sie verlaufen aber in der ganzen Länge einfach parallel, immerhin eine Besonderheit.“ (Stix 1909, S. 120; Herv., G.S.)

Genauso auffällig seien verwandte *Haltungen*, wie die Raffung des Mantels beim erwähnten *König* der Seligen, der dies von der Figur des Markgrafen *Hermann* im Naumburger Stifterchor übernommen haben könnte oder auch vom rechten *Juden* der Szene mit der Auszahlung der Silberlinge des zweiten Passionsreliefs, der in der gleichen Weise den Mantel nach vorne ziehe.⁴⁵⁷ Unter einem anderen motivischen Gesichtspunkt könne dem erwähnten Vergleichspaar des *Kapuzenmönches* in der Gruppe der Seligen in Mainz und des rechten *Jüngers* des Naumburger Abendmahls (Jakobus) die Markgräfin *Uta* an die Seite gestellt werden, wenn man nämlich die Art betrachte, wie diese schräg „hinter einem Tuche, das etwa ein Viertel des Antlitzes bedeckt“ hervorblicke.⁴⁵⁸

Die Verwandtschaft der Relieffragmente in Mainz mit der Skulptur in Naumburg war somit nach Stix „in der Ähnlichkeit der Typen und der Gewandbehandlung, in der Übereinstimmung mehrerer Einzelbeobachtungen und in der Identität der Relieffkomposition“ begründet.⁴⁵⁹

Das Tympanonrelief der Deesisgruppe vom Südostportal

In seinem Vortrag vor der *Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* hatte Vöge auch auf das Tympanonrelief vom Südostportal als Teil des ehemaligen Westlettners hingewiesen, das in den selben Zusammenhang gehöre wie die Reliefs der Seligen und Verdammten (*sie „geb(en) im Stil zusammen“*),⁴⁶⁰ hatte aber selbst keinen Rekonstruktionsversuch zur Einpassung der erhaltenen Stücke in den verlorenen Lettner vorgelegt. Stix nun identifizierte die Deesisgruppe nicht nur als Teil des (von ihm in der Kirche St. Alban lokalisierten) Lettners, sondern gab dem Relief der Deesisgruppe auch die Position im Giebel eines mittleren Lettnerportals, wobei er noch einmal darauf hinwies, dass die Größenverhältnisse der Deesisgruppe mit den Relieffragmenten der *Seligen und Verdammten* genau übereinstimmten. Er zeigte, wie sich diese Gruppe in das gleichseitige Dreieck eines Giebels einbeschreiben ließ,

457 Ebd.

458 „Ein anderes sehr glückliches und wirksames Motiv kommt in Naumburg zweimal vor. Es ist das schräge Hervorblicken hinter einem Tuche, das etwa ein Viertel des Antlitzes bedeckt. Wir finden es bei der Markgräfin Uta, der anmutigsten Frauengestalt, die dem Meister gelungen ist, und am Lettner, wo beim letzten Abendmahl der äußerste Apostel rechts hinter seinem vorgezogenen Mantel streng und herausfordernd hervorblickt (Fig. 79). Besonders hier scheint sich der Mainzer Meister inspiriert zu haben, als er den Mönch entwarf, der ebenso strenge und forschend hinter seiner Kapuze hervorblickt.“ (Stix 1909, S. 120f.)

459 Stix 1909, S. 119.

460 Vöge 1905, S. 222.

dessen Winkel mit den Schrägen der Weltgerichtsfragmente identisch seien.⁴⁶¹

Für einen Stilvergleich der Mainzer Deesisgruppe mit den Naumburger Skulpturen wollte Stix nur die Figur der *Maria* heranziehen, weil er die Köpfe von Christus und Johannes für ergänzt hielt, was er durch einen Vergleich mit einem Stich aus dem Jahre 1821 für erwiesen ansah.⁴⁶² Stix stellte die Mainzer Deesis-Maria nicht etwa einer Skulptur des Westchors oder Westlettners des Naumburger Doms gegenüber, sondern wählte als Vergleichsfigur den sog. *Zacharias (Engel mit Rauchfass)* der Meißner Torhalle, weil ihm die Ähnlichkeit der beiden Köpfe in Mainz und Meißen *schlagend* erschien.⁴⁶³

Stix beschrieb die Gruppe des Deesisreliefs als gotisches Meisterwerk („Es wird wenig gotische Gruppen geben, die eine derartig straff zusammengehaltene Komposition aufweisen“), deren Figuren sich ebenso einheitlich in das Ganze einfügen würden wie sie individuell seien.⁴⁶⁴ Dies führte ihn noch zur Frage, ob der Meister der Deesisgruppe derselbe sei, welcher die Reliefs mit den Seligen und Verdammten geschaffen habe. Er verneinte dies, weil er den Unterschied zu den „bewegten Reliefs“ für zu groß hielt, als dass der stilistische Zusammenhang diese Kluft in der künstlerischen Auffassung überbrücken könnte. Stix nahm vielmehr an, dass am St. Albans-Lettner *zwei* Meister an einem gemeinsamen Projekt zusammengearbeitet hätten.⁴⁶⁵

461 Stix 1909, S. 124.

462 „Im Jahre 1821 müssen sich die Skulpturen schon an Ort und Stelle befunden haben, denn ein *Kupferstich* in einem in diesem Jahr erschienenen Werke zeigt sie uns in Verbindung mit dem Portal [32] Möller, *Denkmäler der deutschen Baukunst, Darmstadt 1821, tom. 1, Taf. 6.*“ (Stix 1909, S. 123 u. n.32.)

„Die Jahrhunderte haben sie [*sc. die Deesisgruppe*] uns keineswegs so vollständig hinterlassen, wie es die beigegebene Abbildung vortäuschen möchte. Der vorhin genannte *Stich* gestattet uns die neuen Ergänzungen festzustellen, die übrigens auch am Original leicht und deutlich zu unterscheiden sind. Fast unberührt ist *Maria* geblieben, hier sind nur die Hände etwa von der Daumenwurzel an ergänzt. Bei *Christus* ist der Kopf und die rechte Hand modern. Am meisten hat *Johannes* gelitten. Sein Kopf ist ganz neu, ebenso die beiden Arme von den Achseln an, sie sind übrigens auch nicht ganz richtig ergänzt; nach den Ansatzstellen zu urteilen, waren sie mehr an den Leib gezogen, auch das äußerste Stück der Konsole mit seinen Füßen ist beigegefügt, obwohl es der Stich noch aufweist. Es war wohl nötig, diese Neuerungen so detailliert aufzuzählen, da durch ihre Kenntnis die Grundlage für die stilistische Beurteilung wesentlich modifiziert wird.“ (Stix 1909, S. 124.)

463 Stix 1909, S. 124f.

464 Stix 1909, S. 125.

465 Ebd.

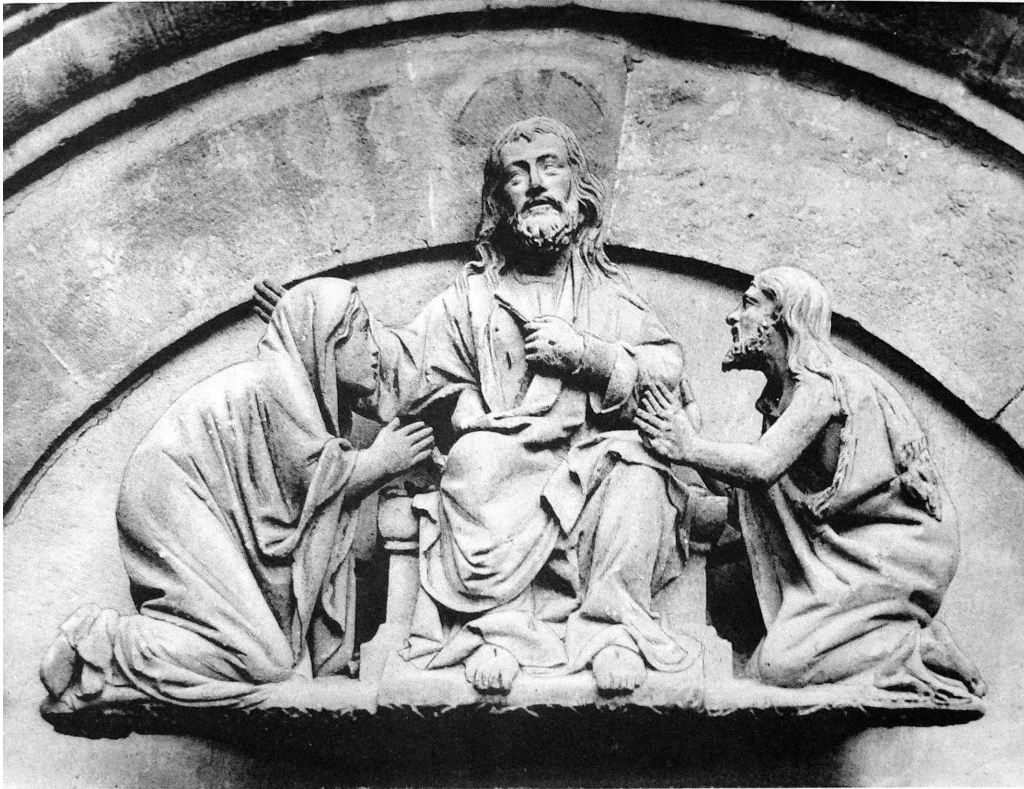


Abb. 52

Mainz, Dom, Der thronende Heiland. (Aus: Stix 1909, Tafel XXII)

Die Frage der Priorität der Mainzer und Naumburger Bildhauerwerkstätten

Alfred Stix machte sich in seiner Untersuchung die zuerst von Wilhelm Vöge vorgetragene Annahme zu eigen ⁴⁶⁶, dass die von diesem und Friedrich Schneider dem Westlettner des Mainzer Doms zugeschriebenen Relieffragmente von der Skulptur des Naumburger Westchors und Westlettners herzuleiten seien. An verschiedenen Stellen seiner Abhandlung bekräftigte Stix seine Auffassung vom Vorrang der Naumburger Skulptur vor den Arbeiten der Mainzer Werkstatt. Er versuchte dies an stilistischen und motivischen Verwandtschaften aufzuzeigen, über deren Abhängigkeitsverhältnis für ihn kein Zweifel bestehen konnte. So leitete Stix etwa die schmerzverzerrte Physiognomie eines gefesselten *Verdammten* vom Mainzer Weltgerichtsrelief von der zornigen Miene des *Sizxo* im Naumburger Westchor ab und fügte hinzu, dass der *Verdammte* gar nicht denkbar sei ohne das Naumburger Vorbild. Die überzeugende Wiedergabe der Verzweiflung der Mainzer Figur könne sich *keiner* Beobachtung der *Wirklichkeit*, sondern nur einer Abhängigkeit von

⁴⁶⁶ Dass dies unabhängig und in Unkenntnis von Vöges Vortrag von 1905 geschah, erläutert Stix in einem *Postskript* seiner Abhandlung; siehe Fußnote 448.

diesem *Vorbild* verdanken.⁴⁶⁷ Beide Figuren in Mainz und Naumburg zeigten ihre Zusammengehörigkeit durch die Verwendung der gleichen gestalterischen Mittel, welche hier wie dort den physiognomischen Ausdruck bestimmten.⁴⁶⁸

Zu einem charakteristischen Merkmal der Naumburger Westlettnnerreliefs gehörte nach Stix ferner das Mittel einer „*Tiefengliederung*“, d.h. die - auch von anderen Autoren beobachtete - Differenzierung der Relieftiefe von vorderen und hinteren Figuren, womit der Bildhauer den Zweck verfolgt habe, eine größere Menschenmenge anschaulich zu machen.⁴⁶⁹ Diese Reliefart finde eine Vorstufe an der Kathedrale von Reims, die auch Spuren in der Naumburger Skulptur hinterlassen habe. Von der in Naumburg ausgebildeten Form sei dieser Reliefstil - was an einem besonderen Merkmal erkennbar sei - in die Mainzer Bildhauerwerkstatt gelangt:

*So ordnete er [sc. der Bildhauer des Naumburger Westlettnners] in der Gefangennahme Christi und in der Gerichtsszene vor Pilatus die Figuren so an, daß hinter der ersten voll herausgearbeiteten Reihe eine zweite Menschenreihe sichtbar wird, die viel flacher behandelt ist. Eine Vorstufe dazu können wir am linken Nordportale der Kathedrale von Reims beobachten, was bei den Einflüssen der Reimser Kunst auf Naumburg nicht zu überraschen braucht. Geredes so wie in Naumburg ist nun das Mainzer Relief komponiert. Es finden sich noch nähere Analogien, die, wie ich glaube, überzeugen müssen, wollte man auch die Identität des allgemeinen Reliefstiles nicht als Beweis für eine Verwandtschaft gelten lassen. Der Naumburger Meister hatte die Gewohnheit, einige der Köpfe der zweiten Reihe streng en face zu bilden, was in seine Gruppierung vollkommen ungezwungen hineinpaßt. Dasselbe finden wir nun auch in Mainz, jedoch mit dem Unterschiede, daß es hier in die Komposition absolut nicht hineingehört, denn es sind zwei fortschreitende Züge dargestellt, wo für ganz en face gestellte Figuren kein Platz ist. Man könnte noch einwenden, daß natürlich in diesem flacheren Stile es ungleich leichter ist einen Kopf en face als im Dreiviertelprofil herauszumeißeln, vielleicht war also Unvermögen der Grund dieser sonderbaren Anordnung. Aber auch das trifft nicht zu, denn der Meister hat tatsächlich einige Köpfe im Dreiviertelprofil gegeben. Es bleibt also doch nur übrig anzunehmen, daß das Naumburger Kompositionsschema hier, und zwar mißverstanden, angewendet wurde.*⁴⁷⁰

Die Erscheinung, dass auch der Mainzer Bildhauer die hinteren Köpfe seines zweischichtigen Reliefs wie sein Naumburger Kollege *en face* zeige, obwohl

467 Stix 1909, S. 120 u. n.24.

468 „Wenn man nun untersucht, wodurch dieser gesteigerte psychische Ausdruck hervorgerufen wird, so findet man, daß die Mittel in beiden Fällen die gleichen sind. Die Augenbrauen sind hinaufgezogen, der Bogen ist nach unten konvex und überschneidet teilweise das Auge. Zwischen beiden Bögen ist eine durchfurchte vermittelnde Stufe angebracht, an der erst die Nase ansetzt.“ (Ebd.)

469 Stix 1909, S. 121.

Vgl. zum *Reliefstil* des Naumburger Westlettnners auch Schmarsow (1892, S. 44f.), Bergner (1903, S. 121) und Steinberg (1908, S. 25).

470 Stix 1909, S. 122; *Herv.*, G.S.

thematisch der Zug der Seligen und Verdammten ein *en-face-Stehen* eigentlich ausschließen würde, bewies nach Stix den Schulzusammenhang der Naumburger und Mainzer Skulpturen und auch die Abhängigkeit der Mainzer Arbeiten von Naumburg. Während beim Naumburger Passionsrelief die *en face* erscheinenden hinteren Figuren motivisch begründet seien, erweise das *unmotivierte en-face-Stehen* von Figuren der hinteren Reihe in den Mainzer Weltgerichtsreliefs das *Unverständnis* des abhängigen Gesellen.

Stix' Überlegungen zu einer Abhängigkeit der Mainzer von den Naumburger Skulpturen beantworteten für ihn auch die Frage einer möglichen Identität des Mainzer und des Naumburger Bildhauers, die er aufgrund der Qualität der verglichenen Stücke ausschließen wollte. Stattdessen bevorzugte Stix die Annahme eines in der Naumburger Werkstatt geschulten und dann nach Mainz übergesiedelten Gesellen.⁴⁷¹

Die zweifache Hypothese von Stix, dass die erhaltenen Fragmente tatsächlich für den Lettner der St. Albanskirche gearbeitet worden sein müssten und dass die Mainzer Arbeiten spätere *Nachfolgewerke* der Naumburger Skulpturen darstellten (und Schneiders und Vöges Hypothese einer Entstehung der Fragmente für den ehemaligen Westlettner des Mainzer Domes *irrtümlich* sei), begründete konsequent auch Stix' Versuch einer Datierung der Mainzer Fragmente. Er verwies auf die baugeschichtliche Nachricht, dass der gotische Chor von St. Alban in die Jahre nach 1297 falle, und reklamierte entsprechend die Fragmente vom Domkreuzgang und vom Südostportal des Mainzer Doms als späte Nachfolgewerke der Naumburger Skulpturen.⁴⁷²

471 Ebd.

472 Stix 1909, S. 122f.

2. Heinrich Bergner (1909) ⁴⁷³

In einem Postskript hatte Alfred Stix in seiner Abhandlung zu den Skulpturenfragmenten im Mainzer Dom angemerkt, dass seine Auffassung von einer Abfolge der Bildhauerarbeiten in Naumburg und Mainz in einer erst kürzlich erschienenen Publikation Heinrich Bergners auf den Kopf gestellt worden sei und dort nunmehr - ‚ohne Begründung‘ wie Stix betonte - die Auffassung vertreten werde, der in Naumburg unter Bischof Dietrich II. tätige Bildhauer der Stifterstatuen und des Westlettners habe zuerst in Mainz gearbeitet, bevor er nach Naumburg weitergezogen sei. Stix versah diese These Bergners mit dem Satz „Dieses Verhältnis scheint mir vollständig unhaltbar“, sah sich aber in Ermangelung stichhaltiger Argumente außer Stande, hierauf noch näher einzugehen. ⁴⁷⁴

Eine Skizze vom künstlerischen Werdegang des Naumburger Bildhauers

In der Tat hatte Bergner in einem kurz zuvor erschienenen populären Führer zu den Kunstdenkmälern in Naumburg und Merseburg die Gelegenheit wahrgenommen, einige hypothetische Überlegungen zum Werdegang des *großen Naumburger Bildhauers* anzustellen und ohne Anmerkungsapparat und Literaturhinweise - aber auch ohne eine nähere Begründung, wie Stix rügte - Vermutungen über eine französische Schulung des Bildhauers zu einer skizzierten *Vita* zusammengefügt.

Bergner wiederholte zunächst seine These von der *obersächsischen Herkunft* des Bildhauers, dessen Jugendeindrücke von der Skulptur in Freiberg, Wechselburg und Pegau geprägt worden seien, um dann in offensichtlicher Anspielung auf die in der Literatur geäußerte Vermutung einer französischen Schulung des Bildhauers dessen „Wanderschaft nach Nordfrankreich“ in dessen Lebenslauf einzufügen. ⁴⁷⁵ Dabei

473 Zu Heinrich Bergner, *Naumburg und Merseburg (Berühmte Kunststätten 47)*, Leipzig 1909 vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Stix 1909, S. 125 / Stiehl 1910 (Rez.), Sp. 1635-1637 / Freyer 1911, S. 273 / Beenken 1939a, S. 44 u. n.18 / Maedebach 1958, S. 171 / Jahn 1964, S. 18 / Peschlow-Kondermann 1972, S. 20 / Brush 1993, S. 111f., 119 (n.11), 120 (n.19) / Gabelt/Lutz 1996, S. 293 (n.58).

474 „Nach Abschluß des Manuskriptes erschien Band ‚Naumburg und Merseburg‘ der ‚Berühmten Kunststätten‘ von H. Bergner. Der Verfasser nimmt unser Tympanon als Jugendwerk des Naumburger Meisters ‚als er von seinen Studienfahrten aus Frankreich heimkehrte‘ in Anspruch, wie es scheint nur auf Grund der ikonographischen Ähnlichkeit mit der bekannten Darstellung im Ostchor des Naumburger Domes [35] S. 52 u. 53]. Dieses Verhältnis scheint mir vollständig unhaltbar. Da Bergner Gründe für seine Ansicht nicht angibt, so kann ich nicht weiter darauf eingehen.“ (Stix 1909, S. 125 u. n.35; Herv., G.S.)

475 „Die Wanderschaft führte ihn nach Nordfrankreich. Doch hat er dort nur im allgemeinen den Blick für die monumentalen Aufgaben und Bedingungen der Plastik geschärft, für den Reiz der freien Standfigur wie für den erzählenden Reliefstil.“ (Bergner

hob Bergner hervor, dass die „eigenartige Formensprache der Franzosen, die Eleganz ihrer Bewegungsmotive, das Schönheitsideal ihrer rassigen, hochfrisierten, geistreichen Männer und Frauen, die modische Stoff- und Trachtbehandlung“ „sein kernhaftes Deutschtum nicht angekränkt“ hätten.⁴⁷⁶

1909, S. 31.)

Bei den von Bergner ausgewerteten Hinweisen in der Literatur, die einen Nordfrankreich-Aufenthalt des Naumburger Bildhauers mindestens nahe legen, könnte es sich um folgende - im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit teilweise bereits zitierte - Stellen gehandelt haben:

Georg Dehio (1890, S. 199): „es (scheint) mir geboten, nun auch die thüringisch-sächsische Schule auf etwaige französische Anregungen hin, sei es direkte, sei es indirekte, in erneute Untersuchung zu stellen.“,

Max Hasak (1899, S. 74): „Es sind eben zahlreiche Baumeister und Bildhauer nach Frankreich gewandert, so dass man allerorten neuen Kräften begegnet, wenn sich auch der Zusammenhang in der ursprünglichen Schulung, welche die Deutschen zu Haus genossen hatten, ehe sie nach Frankreich zur vollen Ausbildung gingen, nicht verkennen lässt.“,

Karl Franck-Oberaspach (1899, S. 110): „die Naumburger Künstler haben in Reims (...) gelernt.“,

Adolph Goldschmidt (1902a, S. 32): „Zur vollständigen Reife (...) war noch ein Schritt nötig, der in Sachsen (...) geschehen ist in den Statuen des Naumburger Domes. Wie beim ersten Schritt, hat auch beim zweiten Frankreich mitgewirkt, hier (...) die reife (Skulptur) aus dem zweiten Drittel (*des [13.] Jahrhunderts*), wie sie die Kathedralen von Reims, Amiens und auch Paris aufweisen.“,

Karl Woermann (1905, S. 343): „Trotz der Anregung, die sie [*sc. die Naumburger Stifterfiguren*] der französischen Hochgotik verdanken, erscheinen sie in ihrer kernigen Kraft und massigen Natürlichkeit als deutsch vom Scheitel bis zu den Sohlen.“ und

Johannes Bachem (1908, S. 31): „So wird es verständlich, wenn sächsische Bildhauer nach Frankreich gingen, um sich dort die nötigen technischen Kenntnisse zu erwerben.“ und (S. 95): „Die *Naumburger Stifter* sind also der zweite Höhepunkt der sächsischen Plastik und ihre Meister setzen unbewußt das schon in Freiberg erreichte Ziel fort, ohne in direktem Schulzusammenhang mit den Skulpturen der goldenen Pforte zu stehen. (...). Dies erklärt sich dadurch, daß in Deutschland und *Nordfrankreich, auf dessen breiten Stil der der Stifter zurückgeht*, eine analoge Entwicklung stattgefunden hat.“ (*Herv., G.S.*)

476 Bergner 1909, S. 31.

Brush (1993, S. 112) wertet diese Bemerkung Bergners vom „*kernhaften Deutschtum*“ des Naumburger Bildhauers, das von der „eigenartige(n) Formensprache der Franzosen“ nicht „angekränkt“ worden sei, im Rückblick als „an almost aggressive anti-French polemic“, die sie auf nationale Spannungen zurückführt, welche schließlich zum 1. Weltkrieg geführt hätten:

„Bergner’s 1909 description of the master displays an almost aggressive anti-French polemic which was likely provoked by heightened tensions between France and Germany in the years leading up to World War I. Indeed many of the statements in this 1909 book, which seemed to have been aimed more at a popular than scholarly audience, are offensively partisan and often trivial. We learn, for example, that the thirteenth century master’s firsthand encounter with ideals of French sophistication and beauty, as well as with the French fashion world, ‘did not taint his pithy sense of German nationality’ (*Bergner 1909, p. 31*).“

Auf der Rückkehr von Nordfrankreich nach Deutschland aber habe der obersächsische Bildhauer zuerst in Mainz Station gemacht, eine These, die dann Alfred Stix in seiner gleichzeitig erscheinenden Abhandlung (wie gesehen) ablehnen sollte:

*Er kehrte über Mainz zurück und arbeitete dort in der Dombütte ein kleines Hochrelief, das schon die fertige Meisterschaft seines späteren Stils zeigt. Das Vertrauen Dietrichs II., mit dem er wohl schon früher bekannt war, stellte ihn vor die hohe Aufgabe, den plastischen Schmuck des Westchores auszuführen.*⁴⁷⁷

Wenn Bergner in seinem Naumburg-Merseburg-Führer nicht müde wurde, das Genie des Naumburger Bildhauers hervorzuheben,⁴⁷⁸ so ging er für Naumburg doch nicht von einer Identität des Bildhauers mit dem Architekten des Westchores aus. Während er den Werdegang des Bildhauers von seiner sächsischen Heimat über Nordfrankreich und Mainz bis zur Vollendung seines Lebenswerks im Naumburger Dom und später noch Meißen (durch seine Schüler) verfolgte, stellte er dieser Vita die andere Vita des *Architekten* des Naumburger Westchores gegenüber. Der Architekt sei nach seiner Lehrzeit an den großen Bauhöfen Nordfrankreichs nicht nach Mainz, sondern nach *Bamberg* weitergezogen. Die Bamberger Voraussetzung lasse sich deutlich an der Architektur des gotischen Westchores in Naumburg ablesen:

*Hier haben wir die völlig ausgereifte, klassische Gotik vor uns, neue Formen aus jungen Händen. Der Meister kam von Bamberg, vorher hatte er Nordfrankreich abgewandert und in den großen Höfen gearbeitet. Er brachte weit über Bedarf einen ganzen Schulsack gotischer Architekturen mit. Was er nicht im großen ausführen konnte, legte er in Miniaturformen in seinen Baldachinen und Fialen nieder. Und in ersterer Hinsicht waren ihm die Grenzen eng gesteckt. Von der reichen Chorgestaltung französischer Kathedralen mit Umgang und Kapellenkranz sollte hier keine Rede sein. Der neue Stil ward zur äußersten Selbstbeschränkung verurteilt. Das zwischen den Türmen hergestellte Quadrat ließ überhaupt keinen Außenbau zu, für den Chorschluß ergab sich die einfachste Lösung mit fünf Seiten des Achtecks fast von selbst. Ein sechsteiliges Gewölbe über dem ersten, ein sechskappiges über dem zweiten Abschnitte, durch einen stramm betonten Gurt geschieden, verraten sogar deutlich die Absicht, die Jochweiten des Schiffes aufzunehmen und ausklingen zu lassen.*⁴⁷⁹

Brush (1993, S. 120, n.19) misst ferner speziell *dieser* Publikation Bergners von 1909 im Rahmen der populären Reihe „Berühmte Kunststätten“ eine auch für die fachwissenschaftliche Diskussion wichtige Folgewirkung zu.

⁴⁷⁷ Bergner 1909, S. 31.

⁴⁷⁸ Für Bergner (1909, S. 3) ist der Naumburger Bildhauer „ohne die geringste Übertreibung der größte Bildhauer, den Deutschland hervorgebracht hat.“

„Ihn verstehen zu lernen ist ein herrlicher Bildungsgewinn. Die stillen Stunden im *Bannkreis seiner mächtigen Kunst* ein unvergeßliches Erlebnis, ästhetisch und moralisch von tiefster Nachwirkung. Denn in seinem Fach ist er ein Reformator wie *Luther*, ein Bildner wie *Goethe* und ein Dramatiker wie *Sophokles*.“ (Ebd., *Herv.*, G.S.)

⁴⁷⁹ Bergner 1909, S. 23.



Abb. 38. Dom. Deesis im Bogenfeld des Ostchors.



Abb. 53

Naumburg, Dom, Deesis im Bogenfeld des Ostchors / Deesis am Dom zu Mainz
(Aus: Bergner 1909, Abb. 38/39)

Bergners Hauptinteresse galt jedoch dem *Bildhauer* der Stifterfiguren und des Westlettners in Naumburg. Gegen Ende seines Lebens sei diesem noch der Statuenschmuck des Meißner Doms übertragen worden, den er selbst aber nicht mehr ausgeführt habe,⁴⁸⁰ weshalb als sein letztes, unvollendetes Werk das kleine Relief mit der *Deesis* an einer Tür des Ostchors zu gelten habe, welches an eine gleiche Darstellung aus seiner Frühzeit im Mainzer Dom erinnere.⁴⁸¹

Indem Bergner die bereits in seiner *Beschreibenden Darstellung* von 1903 entwickelten Haupteigenschaften des Bildhauers, das Studium des Menschen, das Erfassen der „Gegensätze von Stand, Beruf und Geschlecht bis herab auf bäuerliche Tischnitten“, die „Sprache der Leidenschaften, das Spiel der Mienen, die Äußerungen der Affekte“ noch einmal herausstellte, nahm er jetzt die Gelegenheit wahr, die dort beschriebenen hauptsächlichen Gestaltungsmittel des Bildhauers, seinen *Gewandstil* und seine Kunst der *Physiognomik*, näher zu erläutern.⁴⁸²

Wenn Bergner bei Besprechung der Skulpturen im Naumburger Dom den Bildhauer mit den Worten einführt: „Unzertrennlich von der Architektur des Westchors ist die Lebensarbeit eines Bildhauers, dessen Name verschollen ist“, dann könnte das „Unzertrennlich“ zunächst die Annahme nahe legen, Bergner habe Bildhauer und Architekt als eine und dieselbe Person angenommen. Doch schließt die Rekonstruktion von zwei verschiedenen Viten (Berufung des Bildhauers aus Mainz und Berufung des Architekten aus Bamberg) eine solche Annahme aus (will man nicht Bergner Inkonsistenz in seiner Vitenbildung vorwerfen).

480 „Gegen Ende seines Lebens wurde ihm der Statuenschmuck des Meißner Doms übertragen. Die dort erhaltenen Figuren sind offenbar in der Naumburger Hütte geschaffen, so vollkommen gleichartig ist die Hand und die Mache. Inhaltlich freilich sind es nur Kopien oder Variationen der Naumburger Typen, eine Gedankenarmut, die man dem großen Künstler nicht aufbürden kann.“ (Bergner 1909, S. 31f.)

481 „Sein letztes Werk, ein kleines Relief wie das Mainzer, ward unvollendet wie er es hinterließ im Ostchor eingesetzt.“ (Bergner 1909, S. 32.)

482 Vgl. ebd.

Bergner wies noch einmal darauf hin, dass der *Gewandstil* des Naumburger Bildhauers durch *zwei* Bildungselemente bestimmt werde, zum einen durch die *Körperhaltung* - Bergner hielt dafür, dass der Gewandstil „rein an der Körperhaltung entwickelt“ sei -, zum anderen durch die stoffliche Eigenschaft der vom Künstler vorgestellten Gewänder, wobei denn vor allem ein bestimmter Stoff stilbildend für den Bildhauer gewesen sei, eine These, die Bergner in seiner Monographie von 1903 unter der Bezeichnung ‚Lodenstil‘ in die Diskussion eingeführt hatte.⁴⁸³ Um seine Auffassung vom ‚Lodenstil‘ nun nicht allein von der Anschauung her stützen zu müssen, sondern historisch plausibel zu machen, verwies er auf ‚Zehntverzeichnisse‘ aus Fulda und Hersfeld (freilich nicht aus Naumburg), in denen von einem ‚Lodenzehnt‘ die Rede gewesen sei, was die häufige Verbreitung dieses Gewandmaterials während der Zeit der Tätigkeit des Naumburger Bildhauers belegen könne.⁴⁸⁴

Bergner beschrieb im Weiteren die charakteristischen *Physiognomien* des Bildhauers im Unterschied zu typisch französischen Physiognomien,⁴⁸⁵ fügte aber jetzt die spezielle Bemerkung hinzu, dass die Hände der Stifterfiguren eine aristokratische Bildung aufwiesen, welche an die *verfeinerte französische Kultur* erinnerten.⁴⁸⁶

Eine dramaturgische Version des Zweikampfs

Bergner war die *Attacke* Adolph Goldschmidts von 1907 vor der *Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* gegen die sog. *Zweikampfhese*, die neben der älteren Monographie August Schmarsows vor allem seine eigene Darstellung von 1903 ins Visier genommen hatte, nicht entgangen.⁴⁸⁷ Entgangen war ihm aber auch nicht die

483 Ebd. - Vgl. Bergner 1903, S. 101 sowie Fußnote 313.

484 „Denn schon in den *Zehntverzeichnissen* von Fulda und Hersfeld und sonst in frühen Urkunden wird der *Lodenzehnt* (*lodo*) oft genannt. (Bergner 1909, S. 32f.; *Herv.*, G.S.)

485 In den Naumburger Physiognomien verstehe der Künstler „durch seine Modifikationen eine ganze Skala leidenschaftlicher Gefühle, Zorn, Wut, Trauer, tiefsten Trennungsschmerz auszudrücken. Die Mundbildung ist durchaus herb. *Hier ist nichts von dem entzückenden Schwung der sehnächtigen, halboffenen, gekräuselten französischen Lippen.*“ (Bergner 1909, S. 33; *Herv.*, G.S.)

486 „Die volle Meisterschaft offenbart sich in der *Bildung der Hände*. Sie sind fein und schlank, in allen Gelenken beweglich, die der Frauen weich und rund, die der Männer aber sehnig, fleischlos, mit langen dünnen Fingern, reine Gelehrtenhände. *Hieran zeigt sich am stärksten die verfeinerte französische Kultur.*“ (Bergner 1909, S. 34.)

Dieses wie das Zitat der vorherigen Fußnote können zeigen, dass Brush (1993, S. 112; siehe Fußnote 476) vielleicht doch etwas zuviel in die Bemerkung Bergners (1909, S. 31) hineinliest, wenn sie bei ihm eine „almost aggressive anti-French polemic“ bemerkt. Immerhin gestattet diese *antifranzösische Polemik* es Bergner noch, die „*verfeinerte französische Kultur*“ (S. 34) an der Bildung der Hände der Naumburger Stifterfiguren wahrzunehmen.

487 Vgl. Goldschmidt 1907, S. 19, Goldschmidt 1907b, Sp. 1574 sowie Kap. V. 2.

anschließende Kritik aus der gelehrten Zuhörerschaft gegen eine vorschnelle Verwerfung dieser These,⁴⁸⁸ weshalb Bergner sich ermutigt sehen durfte, diese These erneut mit einigen zusätzlichen Argumenten vor einem breiteren Publikum zur Diskussion zu stellen.

In deutlicher Anspielung auf Goldschmidts Darlegungen von 1907 machte Bergner klar, dass auch ihm der Sachverhalt bewusst sei, dass die vom Bildhauer darzustellenden „zwölf Personen (..) 200 Jahre vor seiner Zeit gelebt“ hätten, weshalb für den Bildhauer „die körperliche Erscheinung ganz aus eigener Einbildungskraft zu schaffen“ gewesen wäre.⁴⁸⁹

Bergner griff die Anregung Schubrings aus der Diskussion der *Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* auf, dass die Schildumschrift ‚*Ditmarus comes occisus*‘ eine bestimmte Bedeutung haben müsse („Das ‚occisus‘ auf Dietmars Schild weist doch wohl nicht nur überhaupt auf das Ende, sondern auf den besonderen Sinn des hier dargestellten Kampfausfalles hin.“)⁴⁹⁰ und gab wie in seiner *Beschreibenden Darstellung* von 1903 und zuvor Schmarsow eine Erläuterung zur Schildumschrift Dietmars (*Ditmarus comes occisus*) sowie zur historischen Person und zu deren Gegenüber (*Timo*).⁴⁹¹ Bergner gab ferner zu verstehen, dass ihm der von Goldschmidt vorgebrachte Einwand bekannt sei, dass die unter der Voraussetzung der *Zweikampfhese* zu einer gemeinsamen Handlung zusammengeführten Personen des Chorpolygons einander in Wirklichkeit niemals begegnet sein könnten und erwiderte, es komme bei diesem Konzept nicht darauf an, ob die Personen sich begegnet seien oder nicht, sondern ob der *Bildhauer* - der *Auftraggeber* des Stifterzyklus spielte bei Bergner überhaupt keine Rolle -, sie zu einer Handlung zusammenführen *wollte*. Dies aber sei hier der Fall. Der Bildhauer habe die Figuren im Chorpolygon tatsächlich zu einem *Drama* zusammengeführt, „das kunstmäßigste, was man sich denken kann. Es wird den Gesetzen des Aristoteles

488 Vgl. v.a. die Kritik Paul Schubrings an Goldschmidt (1907a, S. 20f. u. 1907b, Sp. 1575) u. Kap. V. 2.

489 Bergner 1909, S. 34.

Vgl. dazu die (*leicht ironische*) Bemerkung von Goldschmidt zu Beginn seines Vortrags von 1907, mit welcher er seine *Invective* gegen Bergner einleitet: „Der Bildhauer war demnach vor die Aufgabe gestellt, eine Anzahl historischer Personen wiederzugeben, die schon 200 Jahre vor ihm gelebt und *jedenfalls kein Porträt hinterlassen* hatten.“ (Goldschmidt 1907a, S. 19; *Herr.*, G.S.)

490 Schubring bei Goldschmidt 1907a, S. 21; zitiert in Fußnote 446.

491 Bergner 1909, S. 35.

Zur Kritik einer - von Bergner als selbstverständlich angenommenen - Identifizierung der Figur des *Ditmarus comes occisus* im Chorpolygon mit dem im Naumburger Dom vor dem Johannesaltar bestatteten Dietmar vgl. Fußnote 110.

über die Tragödie und den Gesetzen Lessings über die Grenzen der Plastik unbewußt in gleicher Weise gerecht.“⁴⁹²

Bergner vollzog in seinen neuen Abhandlung einen Übergang von einer *historischen* zu einer *dramaturgisch* begründeten Argumentation (das Drama würde den *Gesetzen des Aristoteles über die Tragödie gerecht*) und vergaß über dem vorgestellten Drama den historischen Ausgangspunkt.⁴⁹³ An die Stelle des historischen Gegners *Arnold* ließ Bergner den Bildhauer eigenmächtig die Figur des *Timo* als dramatisches Gegenüber des *Dietmar* aufstellen:

Zunächst dieser Dietmar (Abb. 19), dieser ‚ermordete Graf‘, ein hartberziger Raufbold, der sich feig hinter seinem Schild verkriecht, das stehende Auge auf den Gegner gerichtet, lauernd auf die Wirkung giftiger Schmähung, die Hand schon am Schwertknauf, um auch beim Dreinschlagen die Vorhand zu haben. Die halbe Schuld des Verhängnisses ist auf ihn abgeladen, da er als böswilliger Ursacher des Streites erscheint. – Umgekehrt steht der Mörder Timo (Abb. 22) noch in völliger Abkehr, wie ein gescholtener Knabe, das schmale, gedankenarme Haupt mit dem langsträubigen Haar wie unter der Wucht von Beleidigungen geneigt, mit den dicken Backen ein richtiges Ohrfeigen-Gesicht. Aber im Innern kocht die verhaltene Wut. Die Brust atmet schwer, der Mund bläht sich, die Augen sind unter finsternen Brauen zusammengekniffen. Die Hand spielt nervös am hohen Schwert. Wir fühlen, im nächsten Augenblick wird er sich herumwerfen und mit der Kraft des gereizten Jähzorns eine Tat vollbringen, die niemand diesem gutmütigen Tölpel zugetraut hätte.“⁴⁹⁴

Die historische Grundlage wurde von Bergner in seiner neuen dramaturgischen Erklärung, welche das Geschehen im Chorpolygon zu einem griechischen Drama erklärte, völlig negiert. Der historische Gegner des Dietmar, Arnold, fand keine Erwähnung mehr,⁴⁹⁵ die dargestellten historischen Personen waren nur noch Handlungsträger einer jeglichen Inhalts beraubten dramaturgischen Situation. Sizzo,

492 Ebd.

493 Trotz der vehementen Ablehnung von Bergners Auffassung durch Goldschmidt ist dessen *Variationsthese* Bergners *Zweikampfhese* darin verwandt, dass sie gleichfalls ein *rein artistisches Prinzip* als Grundlage der Darstellung im Chorpolygon annimmt: Der *Dramaturgie* bei Bergner entspricht die *Variation* bei Goldschmidt -, und beide Thesen haben mit der historischen Wirklichkeit der Dargestellten nichts mehr zu tun - bei Bergner ist sie nur der Ausgangspunkt, der sofort vergessen wird, während sie bei Goldschmidt von vornherein keine Rolle spielt - *beide* Thesen verdanken sich nur einer *rein künstlerischen Idee*.

Der Zweikampf im Chorpolygon als rein *dramaturgisches* Prinzip trennt Bergners These auch von der Auffassung Schmarsows, indem dieser mit dem *Gottesgericht* ein ursprünglich *historisches* (und von Bergner zunächst übernommenes) Motiv zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen gemacht, dann aber - anders als Bergner - wieder zugunsten einer liturgischen Interpretation des Stifterzyklus verlassen hatte. - Vgl. Schmarsow 1892, S. 23f. u. Kap. II. 1 (*Die Figuren im Chorpolygon*) und Kap. II. 1. (*Der religiöse Stifterzyklus*).

494 Bergner 1909, S. 35f.

495 Vgl. Bergner 1903, S. 109.

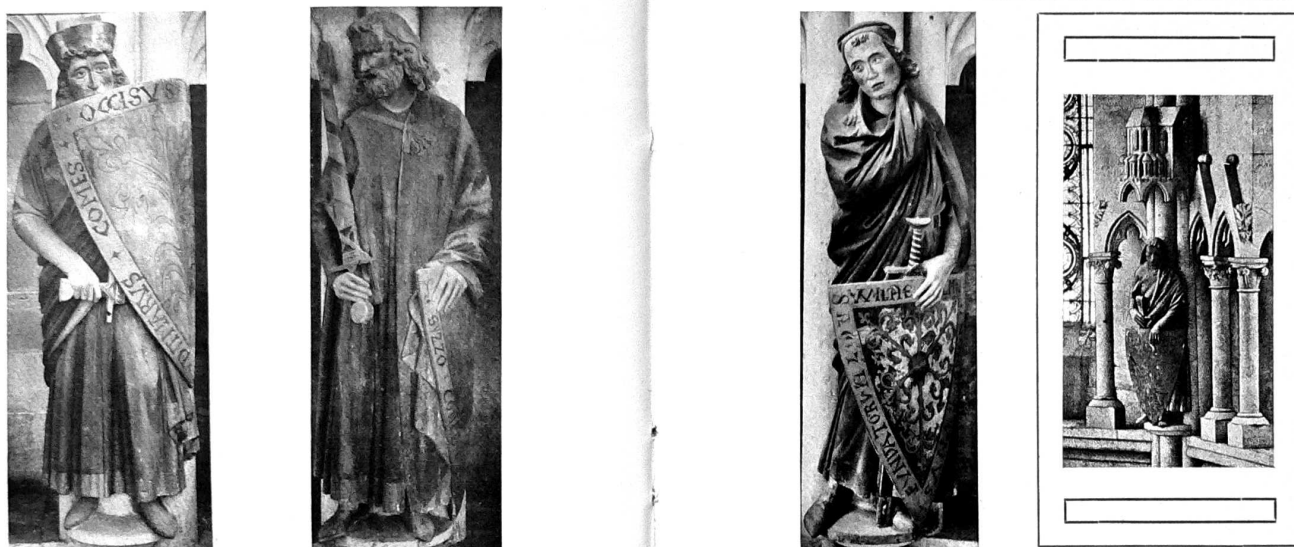


Abb. 54. Dietmar, Sizzo, Wilhelm, Timo. (Aus: Bergner 1909, Abb. 19-22)

ein Kavernburger und Bruder des ersten Naumburger Bischofs Hildeward⁴⁹⁶, war nur noch dem Namen nach Sizzo und nur noch dem Namen nach „Schiedsrichter“.⁴⁹⁷ In Bergners dramaturgischer Erklärung spielte er jetzt nur noch die Rolle eines retardierenden Moments („Er hält dem Angreifer mit heftigen Worten sein Unrecht vor. Das ‚retardierende Moment‘ des Dramas“).⁴⁹⁸ Und Wilhelm, der Zeuge beim Zweikampf,⁴⁹⁹ war jetzt „die vorahnende, weissagende Stimme in der griechischen Tragödie“.⁵⁰⁰

Am Ende seiner *dramaturgischen* Version der *Zweikampfthese* sah Bergner die Notwendigkeit, dem Geschehen zwischen den Polygonfiguren doch noch einen *historischen* Sinn zu unterlegen. Er tat dies, indem er dem Geschehen im Chorpolygon einen allgemeinen zeitgeschichtlichen Sinn unterlegte, der für jeden Westchorbesucher sofort einsichtig gewesen sein soll,

ein Zeitbild mit leicht verständlichen Anspielungen. Der alte Machtstreit der Billunger

496 Vgl. ebd.

497 Vgl. Bergner 1903, S. 110.

498 Bergner 1909, S. 36.

499 Vgl. Bergner 1903, S. 104.

500 Bergner 1909, S. 36.

Würde man Bergner nach dem Titel des dargestellten Dramas fragen, er müsste die Antwort schuldig bleiben, denn der Zweikampf in Pöhlde, auf den doch in der Schildumschrift des *Ditmarus comes occisus* für jeden zeitgenössischen Westchorbesucher deutlich genug hingewiesen wird, spielt in Bergners dramaturgischer Erklärung keine Rolle. Am ehesten würde noch der Titel passen (der aber keine bestimmte dramatische Handlung bezeichnet) ‚*Dramaturgie eines klassischen Dramas*‘, bei dem der Inhalt austauschbar wäre.

(Dietmar) und der Wettiner (Thimo) neigte sich damals zum Ende. 1263 schloß der seit 1247 tobende Erbfolgekrieg über die Nachfolge in der Landgrafschaft Thüringen. Heinrich der Erlauchte blieb Sieger über die Billunger und ihren Anhang, wobei die Kävernburger (Sizzo) wohlwollende Neutralität bewahrt hatten. Diese Unterstellung macht erst die Bedeutung des Streites und seinen nahen Ausgang recht verständlich.“⁵⁰¹

Da aber Bergner die „leicht verständlichen Anspielungen“, die auf einen Erbfolgestreit zwischen den Billungern und Wettinern hinweisen sollten, nicht nannte und an den Figuren nicht aufzeigte, blieb seine nachgereichte historische Erklärung unentwickelt und ohne Widerhall in der späteren Forschung.⁵⁰²

Die Zuschauer des Zweikampfs

In einem letzten Schritt erweiterte Bergner 1909 die *Zweikampfhese* noch dadurch, dass er alle acht Figuren außerhalb des Chorpolygons zu „mehr oder weniger bewegten, mitfühlenden Zuschauern“ erklärte.⁵⁰³ Diese Erweiterung seiner Zweikampfhese aber exemplifizierte er nur an einer einzigen Figur, der Figur der Uta.⁵⁰⁴ Bei Betrachtung der übrigen Figuren des Chorquadrums ließ Bergner die unterstellte Eigenschaft einer *mitfühlenden* Teilnahme wieder stillschweigend fallen, in jedem Fall aber unberücksichtigt: weder bei der Figur der Gerburg, die nach Bergners Beschreibung eine *hochgebaute, breitschulterige Frau* sei, die „sich zum Gehen an(schickt)“, und deren „ganze(r) Leib (..) von der Musik dieser Bewegung (erklingt)“,⁵⁰⁵ noch bei der Figur der Gepa, die Bergner einer lokalen Überlieferung

501 Bergner 1909, S. 38; *Herv.*, G.S.

502 Man hätte fragen können: Wenn nach Bergner die einander bekämpfenden Geschlechter in diesem *Erbfolgekrieg* - die *Billunger* und *Wettiner* und die *Käfernburger* dazwischen - durch alle vier Personen im Chorpolygon vertreten sind und die gegnerischen Parteien durch Dietmar und Timo (sowie durch den schuldbeladenen Wilhelm), die neutrale Instanz aber durch Sizzo repräsentiert werden, *warum* spielt Bergner dann den Konflikt an *diesen* im Standbild doch dargestellten Repräsentanten nicht einfach durch und macht die Probe aufs Exempel, ob das „*Zeitbild mit leicht verständlichen Anspielungen*“ seine Verständlichkeit bewährt?

503 „Die übrigen acht Personen - je vier Männer und Frauen - sind als mehr oder weniger bewegte, mitfühlende Zuschauer gedacht, zunächst das Brüderpaar, die eigentlichen Gründer der Stadt und des Domes, die letzten Eckehardiner mit ihren Frauen, Hermann und Regelinis am Südpfeiler, Eckard II. und Uta am Nordpfeiler.“ (Bergner 1909, S. 38.)

504 „Uta ist die anmutigste aller Frauen, aber immer noch eine herbe Schönheit, jeder Zoll eine Königin. Das feine Köpfchen *blickt mit scheuen Augen mitten in die Streitszene*. Unmutig hängt die Unterlippe. *Entsetzt* fährt der rechte Arm mit dem Mantel gegen die Wange hoch, um *vor dem blutigen Anblick* zu schützen, eine jener unwillkürlichen Bewegungen, wie sie beispielsweise Bauernmädchen mit der Schürze ausführen.“ (Bergner 1909, S. 40; *Herv.*, G.S.)

505 Bergner 1909, S. 41.

Bergner baut stattdessen *Gerburg* - als wollte er in Konkurrenz zu Schmarsow *deutschem*



Abb. 55
Eckard II. und Uta
(Aus: Bergner 1909, Abb. 26)

zufolge als ehemals von einer Besessenheit ergriffene, dann im Kloster geheilte Person schildert, welche für den Bildhauer den „Typus der frommen Frau“, verkörpert habe (eine „Betschwester“, an welcher der Künstler „den unfruchtbaren Betrieb des Massengebets, die seelische Entleerung“ darstelle),⁵⁰⁶ noch bei der Figur des Dietrich - Konrad kam wegen seines nicht-originalen Kopfes nur als Gewandfigur in Betracht -, bei dem für Bergner von Interesse war, dass er „frisch an die Szene heran(tritt)“ und „sich hier der abgeworfene Mantel um den rechten Unterarm und den Schwertknauf verhäkelt“ und es „noch einige Zeit koste(t), bis der Arm zum Dreinschlagen frei wird“, ⁵⁰⁷ fand sich in seiner Beschreibung eine Spur von „mehr oder weniger bewegte(n), mitfühlende(n) Zuschauer(n)“ am Geschehen im Chorpolygon!

Bergner gelang es nicht, die von ihm zu Beginn als Hypothese aufgestellte Idee des Stifterzyklus - ein historisch motivierter Zweikampf im Chorpolygon mit teilnehmenden Zuschauern im Chorquadratum - systematisch durchzuführen. Bergner fand (genau wie Schmarsow) deutliche Hinweise auf einen Zweikampf im Ensemble der vier Figuren im Chorpolygon, aber keine tatsächliche Darstellung eines Zweikampfs. Er traf auf die Schildumschrift des *Ditmarus comes occisus*, der einzigen Figur im Chorpolygon, bei der nicht von ihrer Förderung der Kirche, sondern von ihrer Erschlagung die Rede ist. Er traf auf das geschulterte Richterschwert der zweiten Figur, des *Donators Sizzo*, den umwickelten Arm der

Frauenbild der Uta treten - zu einem Ideal „deutsche(n) Frauentum(s) auf, und beschreibt die Figur im Übrigen als *Bewegungsstudie*:

„Aber vor Gerburg, der Gemahlin Dietrichs, halten wir in Andacht still. Hier ist *deutsches Frauentum in höchstem Formenadel* vorgetragen. Die hochgebaute, breitschulterige Frau schickt sich zum Gehen an, und der ganze Leib erklingt von der Musik dieser Bewegung. Eine vornehme Dame im Schleppkleid dreht sich nicht wie ein Dienstmädchen auf dem Absatz, sondern schreitend im Kreise. Und nun sehe man, wie dieses Motiv entwickelt ist. Der linke Fuß steht noch ruhig, das rechte Bein ist gehoben und kommt mit dem Knie, schwere Bruchfalten nachziehend, heraus. Die Drehung pflanzt sich, verstärkt durch lange Faltenzüge, gegen die rechte Achsel fort, der Kopf ist schon dem Ausgang zugewandt, die Rechte, gut ergänzt, zieht den Mantel nach, die Linke hält im Bausch ein großes, geschlossenes Brevier.“ (Ebd; *Hern.*, G.S.)

506 Bergner 1909, S. 42.

507 Bergner 1909, S. 42f.

dritten, des *Fundators* Wilhelm und die Abwendung der vierten, des *Dators* Timo.⁵⁰⁸

Im Bericht des Lambert von Hersfeld stieß Bergner auf die Biographie eines *Ditmarus comes occisus*, der 1048 vor Kaiser Heinrich III. in Pöhlde des Verrats durch seinen Vasallen Arnold angeklagt im Zweikampf mit diesem fiel. Und Bergner erfuhr, dass dieser *Zweikampf* ein *Gottesgericht* gewesen war. Diese Hinweise - keine Darstellung - auf einen Zweikampf führte Bergner (wie Schmarsow) zu Beginn seiner Ausführungen nur an, um sie im weiteren Verlauf seiner Betrachtung kein einziges Mal wieder zu erwähnen.

Der nachträgliche Versuch Bergners, seinen dramaturgischen Erklärungsversuch mit Sizzo als *retardierendem Moment* und Wilhelm als *weissagender Stimme in einer griechischen Tragödie* historisch zu fundieren und den Machtkampf der Billunger und Wettiner (bei neutraler Haltung der Käfernburger) als allgemeinen historischen Hintergrund zu erweisen, wurde nicht an den Figuren selbst aufgezeigt. Bergners Gruppierung der Personen, welche den vier Protagonisten im Chorpolygon die Rolle von Akteuren, den acht Figuren im Chorquadrant aber die Rolle von teilnehmenden Zuschauern anwies, blieb formal und wurde inhaltlich - einmal niedergeschrieben - nicht weiter berücksichtigt: bei Bergners Betrachtung der Figuren im Chorquadrant fand sich keine Spur von



Abb. 56.
Hermann und Reglindis
(Aus: Bergner 1909, Abb. 23)

508 Carl Peter Lepsius (1822, S. 24, mit *Anmerkungen*) löst die Schildumschrift SYZZO COMES DO. mit DO(ringiae) [*Graf von Thüringen*] auf: „Den fünften Platz in Bischof Dietrichs Briefe nimmt *Sizzo Comes* ein. Er wird durch die siebente Bildsäule, mit der Inschrift SYZZO COMES DO. (Doringiae) dargestellt. [?] Ebenso bezeichnet ihn der *Pirnaische Mönch*: *Sizo Grave czu Duringen* (Mencke. *Script. R. Germ. T. II., p. 1499*)] Es ist derselbe, welchen Paul Lange in der lateinischen Chronik *Sighardum, Comitem de Kerfesberg*, in der deutschen Chronik aber (s. Beil. No. XII.) *Sichart, Graf von Kefersberg* nennt, ein Bruder Bischof Hildewards, unter dem die Verlegung des Bisthums nach Naumburg zu Stande kam. [aaa] Von ihm s. Schöttgen de *Sizzone Kefernburgico in opusc. min. No. VII. S. 196.*”

Dazu merkt Bergner (1903, S. 110, n.1) an: „[SYZZO COMES DO.] Gewöhnlich *comes Doringiae* gelesen, wie auch der *Monachus Pirnensis* ihn nennt: *Sizo grave czu Duringen*; aber sinnlos, da es diesen Titel nicht gibt. Man kann etwa *Dominus de Kevernburg* ergänzen.”

Die hier vorgeschlagene Auflösung DO(*nator*) wird kritisch erwogen und diskutiert bei Ernst Cohn-Wiener (1915a, S. 265), Rudolf Stöwesand ((1959)1966, S. 65 u. 1960, S. 175f.), Ernst Schubert ((1964)1965, S. 48), Willibald Sauerländer (1979, S. 207) und Stefan Gabelt u. Gerhard Lutz (1996, S. 292, n.12).

Die Auflösung DO(*nator*) begründet sich durch die Reihe der Förderer der Naumburger Bischofskirche, die im Chorpolygon dem *Ditmarus comes occisus* gegenübergestellt werden:

Sizzo (*Donator*) (SYZZO COMES DO.),

Wilhelm (*Fundator*) (WILHELMVS COMES VNVS FVNDATORVM) und

Timo (*Dator*) (TIMO DE KISTERICZ QVI DEDIT ECCLESIE SEPTEM VILLAS).

einem Zweikampf im Chorpolygon wieder.

Es war nicht Adolph Goldschmidt, der in seinem Vortrag vor der *Berliner Kunsthistorischen Gesellschaft* am 8. März 1907 die *Zweikampfthese* Heinrich Bergners kritisch destruiert hätte - eine Kritik der *Zweikampfthese* durch Goldschmidt fand, wie Paul Schubring in der anschließenden Diskussion mit Nachdruck bemerkt hatte, überhaupt nicht statt ⁵⁰⁹ -, sondern es war Heinrich Bergner selbst, welcher diese These, die ihr erster Urheber Schmarsow 1892 zugunsten einer liturgischen Gesamtinterpretation des Stifterzyklus hatte fallen lassen, zum Scheitern brachte, weil er sie nicht stringent entwickelte, sondern von allem Anfang an zwischen einer *historischen* und einer *dramaturgischen* Erklärung des Auftritts der vier Figuren im Chorpolygon hin und her schwankte und einen Zusammenhang zwischen Erscheinung und Bedeutung nicht fand.

Als Ergebnis seiner erneuten Darlegung der Zweikampfthese mit einer vorwiegend dramaturgischen Begründung erschien diese These weder bestätigt noch auch bestimmt widerlegt. Das Verhältnis der nachfolgenden Forschung zur Zweikampfthese ist - bis zum heutigen Tag - dasjenige von Goldschmidt praktizierte geblieben: eine Ablehnung der These in der unzulänglich durchgeführten Form, die ihr von Schmarsow und Bergner (in unterschiedlicher Ausbildung) gegeben worden ist, ⁵¹⁰ und eine Benutzung der Zweikampfthese als Folie für den jeweils eigenen Erklärungsansatz, um desto leichter vom rationalen historischen Kern der These, dem Zweikampf des Billunger Dietmar mit seinem Vasallen Arnold am 30. September 1048 in Pöhlde, abstrahieren zu können. Von diesem Zweikampf ist in der heutigen Naumburg-Forschung nicht mehr die Rede. Die Untersuchung der Zweikampfthese in ihrem rationalen Kern sollte bis heute ein wissenschaftliches Desiderat bleiben. ⁵¹¹

509 Vgl. den schon mehrfach angeführten Diskussionsbeitrag von Paul Schubring, in welchem er u.a. ausführt, „diese Deutung [*sc. die Zweikampfthese*] müsse erst entkräftet werden. - Siehe Kap. V. 1. und Fußnote 446.

510 Vgl. Kap. II. 1 (Die Figuren im Chorpolygon) und IV. (Die Zweikampfthese).

511 Zum historischen Zweikampf in Pöhlde am 30. September 1048 zwischen dem Billunger Dietmar und seinem Vasallen Arnold vgl. Schmarsow 1892, S. 23; Schlesinger 1952, S. 69f.; Stöwesand (1959)1966, S. 57ff.; Stöwesand 1962, S. 165f. und Sauerländer 1979, S. 206 u. n.105.

Sauerländers Ausführungen (a.a.O.) müssen deswegen hier angeführt werden, weil sie den *historischen Kern* der *Zweikampfthese* prinzipiell bestreiten, indem sie vorgeben, an der Figur des *Ditmarus comes occisus* ließe sich im Vergleich mit den überlieferten Quellen zeigen, dass *jeder* Zusammenhang zwischen dieser Figur und dem historischen Zweikampf in Pöhlde 1048 durch eine quellenmäßig gestützte Argumentation auszuschließen sei:

„Die Beischrift auf dem Schild lautet: DITMARUS. COMES OCCISUS. Der Name begegnet nicht in dem bischöflichen Schreiben von 1249, wohl aber in den beiden

Mortuologien. Man nahm lange an, daß dieser Graf Dietmar, der nach der Schildumschrift gewaltsam ums Leben kam, identisch sei mit einem Grafen aus Billungischem Geschlecht, der des Verrats an Kaiser Heinrich III. angeklagt, 1048 in Pöhlde im Zweikampf fiel. Diese für die Deutung der Figur folgenschwere Identifizierung wird seit Schlesinger von der Geschichtswissenschaft abgelehnt. Der Zweikampf in Pöhlde fand am 30. September statt, das Todesdatum des Naumburger Dietmar ist nach Auskunft von Mortuolog A der 29. Juni. Die beiden Personen können folglich nicht identisch sein. [105 Vgl. Schlesinger 1952, 69 f.] Damit ist der Zweikampfbese die historische Grundlage entzogen. Der auf dem Schild genannte Comes Ditmarus läßt sich anscheinend überhaupt nicht identifizieren. Fest steht nur, daß er gewaltsam zu Tode kam, aber auf welche Art, ist unentscheidbar.“ (ebd.; Herv., G.S.)

Formal und methodisch ist an Sauerländers Auffassung zu kritisieren, dass in seiner Darlegung ein einziger Geschichtswissenschaftler - Schlesinger - zu „der Geschichtswissenschaft“ hochstilisiert wird. Weiter ist formal anzumerken, dass Sauerländer keinen der Wissenschaftler mit Namen nennt, die sich gegen die von Schlesinger 1952 vorgetragene Auffassung geäußert haben und die - soweit sie nach Schlesingers Stellungnahme von 1952 ihre Auffassung dargelegt haben - von Sauerländer außerhalb „der Geschichtswissenschaft“ gestellt werden - eine ungeheure Annäherung Sauerländers und eine Argumentation *ad personam*, welche den wissenschaftlichen Dialog mit Füßen tritt. Es ist überhaupt - dies muss hier bemerkt werden - ein unwissenschaftliches Verfahren Sauerländers, entgegenstehende Auffassungen mit „man“ abzuhandeln, d.h. nicht zu sagen, von wem eine bestimmte Auffassung stammt und in welchem Zusammenhang eine bestimmte Äußerung gefallen ist.

An der prinzipiellen Feststellung, dass zwei auf den *Ditmarus comes occisus* zu beziehende konträre Quellen oder Quellenpaare - der Bericht des Lambert von Hersfeld zusammen mit dem Lüneburger Totenbuch auf der einen, zwei inhaltlich übereinstimmende Einträge in Naumburger Totenbüchern (Mortuologien) auf der anderen Seite -, die sich jeweils auf eine Person mit Namen ‚Dietmar‘ beziehen, nicht in Einklang zu bringen sind, besteht Einigkeit in der Forschung. Der unabweisbare Schluss - vorausgesetzt alle angeführten Quellen sind authentisch - ist der, dass der ‚Dietmar‘ des Lambert von Hersfeld und des Lüneburger Totenbuches auf der einen, der ‚Dietmar‘ der Naumburger Totenbücher auf der anderen Seite nicht identisch sein können.

Schlesinger und Sauerländer behaupten nun, der *Ditmarus comes occisus* im Naumburger Westchorpolygon müsse mit dem ‚Dietmar‘ der Naumburger Mortuologien identisch sein. Warum? - Schlesinger und Sauerländer deuten hierzu an, dass auch die anderen Stifterfiguren entweder im Naumburger Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 angeführt oder in einem Naumburger Mortuolog verzeichnet sind, also müsse die Statue des *Ditmarus comes occisus* wohl mit dem ‚Dietmar‘ der Naumburger Mortuologien identisch sein - der besondere Charakter der Figur des *Ditmarus comes occisus* spielt in dieser Argumentation keine Rolle.

Eben an diesem Punkt setzt die Kritik des Verfassers dieser Zeilen an: Die Figur des *Ditmarus comes occisus* fällt als *Occisus* offensichtlich aus der Reihe der Stifterfiguren heraus, sie ist keine Stifterfigur. Sie stellt sich mit gezücktem Schwert gegen die Sitte der anderen - gleichfalls bewaffneten - männlichen Stifterfiguren, die ihr Schwert entweder als Richterschwert geschultert (Sizzo - er verwehrt Dietmar das Zücken des Schwerts) oder auf dem Boden aufgestellt haben, und sie ist per Schildumschrift ausdrücklich nicht als Förderer der Kirche, sondern als *occisus* (getötet/erschlagen) gekennzeichnet - die drei anderen Figuren des Chorpolygons aber sind als Förderer der Kirche inschriftlich ausgewiesen: Sizzo (Donator), Wilhelm (Fundator) und Timo (Dator).

Die Figur des *Ditmarus comes occisus* ist nicht der Dietmar der Naumburger Mortuologien, sondern der 1048 bei einem Zweikampf in Pöhlde gefallene Billunger Dietmar. Von dieser Identifizierung der Figur hat jede Interpretation der Situation im Chorpolygon und jede Interpretation des Stifterzyklus auszugehen.

3. Georg Dehio (1911) ⁵¹²

1905 hatte Georg Dehio den ersten Band seines *Handbuches der deutschen Kunstdenkmäler zu Mittelddeutschland* herausgebracht und dabei im Kapitel zu den Naumburger Denkmälern auch Heinrich Bergners *Beschreibende Darstellung* von 1903 ausgewertet. In Dehios Ausführungen selbst und im formalen Erscheinungsbild des Bandes fand diese Auseinandersetzung freilich keinen Niederschlag - es fehlen Anmerkungen und Literaturhinweise im Text -, so dass der genuine Beitrag Dehios und der anderer Autoren dem Fachpublikum nur im Vergleich mit den übrigen Publikationen zum selben Gegenstand erkennbar sein konnte. ⁵¹³

In entsprechender Weise verfuhr Dehio auch im vierten, 1911 herausgegebenen Band des *Handbuchs* über die Kunstdenkmäler *Südwestdeutschlands*. Die jüngst vorgetragenen Thesen von Alfred Stix über die Denkmäler des Mainzer Doms und dessen Versuch einer Rekonstruktion der Fragmente im Domkreuzgang zu einer Weltgerichtsdarstellung und zu einem Lettner, den Stix nicht für den Dom selbst, sondern für die Mainzer Kirche St. Alban in Anspruch nahm, fanden bei Dehio keine explizite Erwähnung. Dehio ignorierte Stix' Zuschreibungsversuch für St. Alban und ging wie zuvor Vöge und Schneider davon aus, dass alle überlieferten Fragmente im Domkreuzgang zu einem baulichen Zusammenhang des Domes selbst gehören müssten, vor allem zu einem der beiden verlorenen Lettner.

Eine Reimser Werkstatt im Mainzer Dom

Im Unterschied zu Vöge und Stix, welche die verlorenen Lettner am Ost- und Westchor des Domes zwei verschiedenen Werkstätten mit verschiedenen Herkunftsorten (Reims und Naumburg) zugewiesen hatten, betrachtete Dehio sie als zusammengehörig. ⁵¹⁴ Nur die architektonische Situation der beiden Chöre, zu denen die abgerissenen Lettner gehörten, betrachtete er gesondert und hob hierbei

Siehe auch Kap. II. 1 (*Dietmar*) u. Fußnote 110. sowie Kap. XXI. 1 (*Ditmarus comes occisus*) u. Fußnote 2150.

⁵¹² Zu Georg Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Band 4: Südwestdeutschland*, Berlin 1911 (2. Auflage 1926), vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Noack 1914, S. 133 / Neeb 1916, S. 38 / Jahn 1964, S. 12 / Reinhardt 1966, S. 221 [*Bezug auf 2. Aufl.*] / Peschlow-Kondermann 1972, S. 19 / Brush 1993, S. 112 / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 207 (n.18).

⁵¹³ Vgl. über die *impliziten* Stellungnahmen Dehios zu den von Bergner vorgetragenen Thesen zur Skulptur des Naumburger Doms die Fußnoten 310, 313, 355, 386, 392 und 400.

⁵¹⁴ So äußert Dehio zur *gotischen Epoche* des Mainzer Doms: „Sie [*sc. die gotische Epoche*] setzte glänzend ein mit den (später abgebrochenen) Lettner der beiden Chöre, um oder nach Mitte des 13. Jahrhunderts.“ (Dehio 1911, S. 226)

hervor, dass bereits der architektonische Aufwand des *Westchors*, dessen *festlich grandiose Raumpoesie* dem Besucher klarmache, dass im Mainzer Dom der Chor im Westen der *liturgische Hauptchor* gewesen sei.⁵¹⁵ Der *Westlettner*, welcher den Hauptchor gegen das Langhaus abgeschlossen hätte - die Kürze der Handbuch-Darstellung verleiht hier den Ausführungen Dehios einen thesenartigen Charakter - habe „ein aus Frankreich kommender, von vorzüglichen Arbeitskräften begleiteter Meister“ geschaffen. Wie Vöge und Stix nahm Dehio an, dass die Relieffragmente eines *Jüngsten Gerichtes* im Domkreuzgang und das Tympanon mit der *Deesisgruppe* vom Südostportal zum Westlettner gehört habe, womit er implizit Stix' Inanspruchnahme der Fragmente für einen Lettner in der Kirche St. Alban zurückwies.⁵¹⁶

Dehio nun sprach *demselben Meister*, der den Westlettner geschaffen habe, auch den Ostlettner mit der *Tragefigur (Atlant)* zu, und als Beleg führte er an, dass das Blattwerk an der Säule der *Tragefigur* von derselben Art sei „wie die Sakristeitür des Westchors“. ⁵¹⁷ Diese These einer Identität des Bildhauers von Ost- und Westlettner sollte in der Folgezeit von der Forschung freilich nicht akzeptiert werden. Folgenreicher für die wissenschaftliche Diskussion war dagegen die Annahme Dehios, dass die Ursprünge für die Skulptur von Ost- und Westlettner in Reims lägen („die Spur der Herkunft des Meisters weist nicht nur nach Frankreich überhaupt, sondern ganz überzeugend auf die Schule von Reims“), ⁵¹⁸ während

515 „Er [*sc. der Westbau*] besteht aus einem Querschiff von normaler Anlage und einem eigentümlich gestalteten Chor. Liturgisch ist derselbe zum *Hauptchor* geworden und auch baulich stark als solcher betont. Man könnte ihn als Zentralbau definieren, insofern aus dem quadratischen Hauptraum an seinen 3 freiliegenden Seiten Exedren ausstrahlen. In Verbindung mit der Vierung, die durch ihren offenen Turm noch um 3 Stockwerke überhöht wird, ergibt sich eine *festlich grandiose Raumpoesie*, der in dieser Art nichts an die Seite zu stellen ist. Ihrem Empfindungsgehalte nach ist sie *deutsch-romanisch*. Doch sind einige konstruktive Hilfsmittel der *französisch-gotischen Kunst* entlehnt. Die Gewölbe mit kuppelartiger Bauschung ruhen auf starken Rippen und ihre Randbögen sind spitz. Im Prinzip *gotisch* ist ferner die *polygonale (3/8) Brechung* in der Grundriß-Stellung der Conchen und die weitgehende *Auflösung ihrer Wände*.“ (Dehio 1911, S. 228)

516 Dehio 1911, S. 229. - Die Zugehörigkeit der *Deesisgruppe* zum verlorenen Westlettner erklärt Dehio als wahrscheinlich, doch versieht er diese Zuschreibung an anderer Stelle noch mit einem Fragezeichen: „die sehr hoch einzuschätzende Arbeit stammt aus demselben Kunstkreise, wie das Fragment des Westlettners, jetzt im Kreuzgang, und *könnte* zu diesem gehört haben.“ (Dehio 1911, S. 231; *Herv., G.S.*)

517 Dehio 1911, S. 229.

518 Ebd. - Dehio fügt noch hinzu, dass „*vom Westlettner () auch noch die frühgotischen Wendeltreppen, in veränderter Aufstellung, erhalten (sind)*“ (ebd.), und äußert sich abschließend noch zur Datierung der beiden Lettner, für die der stilgeschichtliche Befund nicht ohne Weiteres mit dem Datum der Domweihe von 1239 in Einklang zu bringen sei:

„Wann wurden die Lettner erbaut? Die Frage ist ersichtlich nicht bloß für das lokale,

Vöge und Stix den West- und Ostlettnermeister nicht nur als zwei verschiedene Personen ansahen, sondern nur von letzterem annahmen, dass dieser direkt aus Reims zugewandert sei.

VII. *Dritter Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*
(*Denkmälerbericht 1914*)⁵¹⁹

Im Jahr 1912 war vom *Deutschen Verein für Kunstwissenschaft* in Berlin, zu dessen Gründungsmitgliedern im Jahr 1908 Wilhelm Bode, Georg Dehio und Adolph Goldschmidt gehört hatten, in seinem *Zweiten Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst* das Programm einer *Quellensammlung der deutschen Kunstgeschichte* veröffentlicht worden, welches vorsah, dass die Kunstdenkmäler - unterteilt in die vier „Sektionen“ Architektur, Skulptur, Malerei und Kunstgewerbe - „nach chronologischen und sachlichen Gesichtspunkten unter steter Berücksichtigung der stilistischen Zusammengehörigkeit“ systematisch erfasst und geordnet werden sollten.⁵²⁰

Die Aufteilung der Sektion Skulptur nach Epochen

Die hierfür gebildete *Denkmälerkommission* unterteilte den Stoff für die *Sektion Skulptur* nach Epochen in 8 Abteilungen, wobei die Leitung der Abteilungen 1-4 Adolph Goldschmidt, der Abteilungen 5-8 Wilhelm Bode übernehmen sollte.

sondern für das allgemeineschichtliche Interesse von besonderer Wichtigkeit, aber sie führt auf ein *Dilemma*. Einerseits ist es schwer, sich vorzustellen, daß man schon bald nach der eine lange Bautätigkeit abschließenden Weihe von 1239 sich wieder zu so eingehenden Änderungen verstanden habe und wird deshalb geneigt sein, die Lettner noch vor 1239 zu setzen. Andererseits wäre ein so frühes Datum stilgeschichtlich schwer zu begründen; für die architektonischen und ornamentalen Formen könnte man es noch begreifen; aber für die Plastik? Dieselbe paßt zu einer Lettneranlage (vgl. Gelnhausen und Naumburg) so gut; für welchen anderen Bauteil könnte sie sonst bestimmt gewesen sein? Ob nun vor oder nach 1239, immer bleiben die Lettnerfragmente in der Geschichte der Mainzer Kunst ein isoliertes Zwischenspiel. Es hat sich keine schulmäßige Weiterentwicklung daran geknüpft.“ (Dehio 1911, S. 229f.)

519 Zum *Dritten Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft über die Denkmäler deutscher Kunst, Berlin 1914* mit Beiträgen von Adolph Goldschmidt (als Leiter), Hermann Giesau, Werner Noack und Alfred Wolters vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Neeb 1916, S. 38f. / Kautzsch/Neeb 1919, S. 147f., 159 / Jantzen 1925, S. 220, 281 / Metz 1927, S. 52 / Noack 1925, S. 101, n.16 / Panofsky 1927, S. 63f. / Weigert 1927, S. 8 / Schmitt 1929, S. 110 / Medding 1930, S. 115 / Schmitt 1932, S. 3 / Beenken 1939a, S. 156, n.6 / Isserstedt 1955, S. 195 / Jahn 1964, S. 14 / Peschlow-Kondermann 1972, S. 20 / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 207 (n.18), 209 (n.24), 214 (n.64), 223 (n.125), 227 (n.159).

520 Vgl. *Programm der Denkmäler der deutschen Kunst*, §6, in: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, *Zweiter Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst*, Berlin 1912. Das *Programm* sowie die *Einteilung des Denkmälerwerkes* sind vollständig wieder abgedruckt in ders.: *Dritter Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst*, Berlin 1914, S. 3-5.

Hierbei ergab sich der merkwürdige Sachverhalt, dass die deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts, wenn man die früheren wissenschaftlichen Publikationen der beiden Abteilungsleiter Goldschmidt und Bode zugrundelegte, gemäß den unterschiedlichen Auffassungen der beiden Forscher in die Abteilung des jeweils anderen Kollegen fallen musste, denn die 3. Abteilung (die 4. betraf die *Elfenbeine*) hatte zum Programm:

Korpus aller monumentalen Skulpturen von den Ottonen bis zum Eindringen der Gotik (auf dem ganzen Gebiete des alten Deutschen Reiches, mit Ausnahme von Burgund, was auch für die folgenden Abteilungen dieser Sektion gilt),

die 5. von Bode betreute Abteilung aber sah als Untersuchungsgegenstand vor:

„*Gotische monumentale Plastik*“.⁵²¹

Nach Goldschmidts Darlegungen in seinen *Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil* war die Frage zunächst offen geblieben, ob die Naumburger Skulptur, die Goldschmidt damals nicht behandelte, nun dem romanischen oder gotischen Stil zuzurechnen sei, doch seine Bemerkung, dass zur „vollständigen Reife, zur wirklich freien monumentalen Wirkung“ der Naumburger Skulptur die gotischen Skulpturen der „Kathedralen von Reims, Amiens und auch Paris“ „mitgewirkt“ hätten,⁵²² wies entschieden in die gotische Richtung, während Bode sich in seiner *Geschichte der deutschen Plastik* von 1886 ganz entschieden zugunsten des romanischen Charakters dieser Skulptur ausgesprochen hatte.⁵²³ So musste der Bericht, den Goldschmidt zur Skulptur der 3. Abteilung („monumentale Skulpturen von den Ottonen bis zum Eindringen der

⁵²¹ Vgl. die ‚Einteilung des Denkmälerwerkes. II. Sektion. Skulptur.‘ [Zweiter Bericht 1912 *unpaginiert*; Herv. G.S. - vgl. Dritter Bericht 1914, S. 4].

Das gesamte Programm der II. Sektion. Skulptur liest sich wie folgt:

„1. Abteilung: Sämtliche dekorativen und monumentalen Skulpturen der Völkerwanderungszeit auf dem ganzen Gebiete der nationalen Kulturen. / 2. Abteilung: Sämtliche monumentalen Skulpturen auf dem ganzen Gebiete des karolingischen Reiches. / 3. Abteilung: *Korpus aller monumentalen Skulpturen von den Ottonen bis zum Eindringen der Gotik* (auf dem ganzen Gebiete des alten Deutschen Reiches, mit Ausnahme von Burgund, was auch für die folgenden Abteilungen dieser Sektion gilt). / 4. Abteilung: Corpus der karolingischen, ottonischen und romanischen Elfenbeine. / 5. Abteilung: *Gotische monumentale Plastik*. / 6. Abteilung: Die monumentale Skulptur der Renaissance nach Territorien und Meistern. / 7. Abteilung: Die Kleinplastik der Renaissance. / 8. Abteilung: Die Barock- und Rokokoskulpturen nach den Territorien und Meistern.“ (ebd.; Herv., G.S.)

⁵²² Goldschmidt 1902a, S. 32.

⁵²³ Vgl. Bodes (von uns schon zitierte) Einordnung der Skulptur des Naumburger Westchors und Westlettners in die sächsische Entwicklung: „Diese Bildwerke sind die charakteristische Fortbildung der obersächsischen Skulptur, wie wir sie namentlich in der Kanzel und in der Kreuzesgruppe zu Wechselburg kennen gelernt haben.“ (Bode 1886, S. 54) - Siehe auch Kap. I. 1.

Gotik“) vorlegen würde, über seine Auffassung zur Naumburger Skulptur genauere Aufschlüsse erbringen.

Unberücksichtigt blieb bei der Festlegung der acht Abteilungen in der *Sektion Skulptur* offensichtlich die Auffassung eines anderen Gründungsmitglieds des *Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Georg Dehio, dem zusammen mit Gustav von Bezold und Paul Clemen die Leitung der *Sektion Architektur* übertragen worden war, denn Dehio hatte in seiner programmatischen Besprechung von Goldschmidts *Studien* 1902 die Frage aufgeworfen, ob man für die deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts überhaupt die stilgeschichtlichen Termini *romanisch* und *gotisch* verwenden solle.⁵²⁴ Die Gliederung der Sektion Skulptur aber geschah - anders als in den Sektionen *Architektur* und *Malerei*, die wechselweise Epochen- und Zeiteinteilungen verwendeten - ausschließlich nach den von Dehio in Frage gestellten Epochenbegriffen, womit der wissenschaftliche Konflikt um die Bewertung der deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts in der Arbeit der Denkmälerkommission vorprogrammiert schien.

Diesen Konflikt konnte Goldschmidt 1914 noch vor Veröffentlichung des *Dritten Berichts des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, welcher der Vorstellung von ersten Ergebnissen aus den Sektionen dienen sollte, dadurch aus der Welt schaffen, dass er sich von Bode (bzw. der *Denkmälerkommission*) die 5. Abteilung über die *Gotische monumentale Plastik* übertragen ließ.⁵²⁵ Diese Befugniserweiterung nutzte Goldschmidt zu einer Neubestimmung der von ihm schon vorher betreuten 3. Abteilung. In seiner Einleitung zu der von ihm geleiteten *Sektion Skulptur* gab er der 3. Abteilung den neuen Titel „alle großplastischen Werke von der karolingischen Zeit an bis zum Ende der Blütezeit im 13. Jahrhundert“ (vorher: „monumentale Skulpturen von den Ottonen bis zum Eindringen der Gotik“), wobei nicht überliefert ist, ob er sich bei dieser neuen Titelgebung, welche eine Neuaufteilung des gesamten Stoffgebietes bedeutete, mit der Denkmälerkommission abgesprochen hatte. Denn im Bericht von 1914 war zwar die Zuständigkeit von Goldschmidt um die 5. Abteilung erweitert worden, die Einteilung der Sektion Skulptur in 8 Abteilungen aber immer noch dieselbe geblieben wie 1912. Wie immer die internen

524 Vgl. Dehio 1902 (Rez.), S. 463 u. Kap. III. 6.

525 Bei sonst unveränderter Einteilung des Denkmälerwerkes und der Aufgabenbereiche weist die Aufstellung der Zuständigkeiten der Abteilungsleiter in der Liste der *„Mitglieder der Denkmälerkommission“* von 1914 gegenüber der entsprechenden Aufstellung von 1912 den einzigen Unterschied auf, dass Goldschmidt in Sektion II jetzt die Abteilungen 1-5 (vorher 1-4), Bode dagegen nur noch die Abteilungen 6-8 (vorher 5-8) (mit Hager als zweitem Leiter) übertragen waren. Dies mag angesichts der Museumsverpflichtungen Bodes durchaus in gegenseitigem Einvernehmen erfolgt sein. - Vgl. Zweiter Bericht 1912, S. 6 u. Dritter Bericht, S. 6.

Gespräche in der Denkmälerkommission bei der Neuaufteilung der Zuständigkeiten verlaufen sein mögen, so machte Goldschmidt mit der Neudefinition der *Abteilung 3* für seinen Arbeitsbereich klar, dass er seine programmatischen Vorstellungen von der Entwicklung der deutschen Skulptur im 13. Jahrhundert zur Grundlage von deren Darstellung in der *Quellensammlung* der *Denkmälerkommission* des *Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* machen würde.

Im selben Jahr 1912, als die *Denkmälerkommission* ihr Programm einer *Quellensammlung der deutschen Kunstgeschichte* beschlossen hatte, war Goldschmidt auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Berliner Universität als Nachfolger Heinrich Wölfflins berufen worden, und Goldschmidt konnte damit beginnen, von Berlin aus die Arbeit der *Sektion Skulptur* unter seine Mitarbeiter und ehemaligen Schüler zu verteilen (sich selbst hatte er die Bearbeitung der 4. Abteilung der *Elfenbeine* vorbehalten), wobei er die Skulptur der 3. Abteilung („*alle großplastischen Werke ... bis zum Ende der Blütezeit im 13. Jahrhundert*“) in sieben Gebiete aufteilte und die beiden ersten Gebiete - *Mittelrhein und die abhängigen Maingebiete* sowie *Sachsen* -, seinen Mitarbeitern Ernst Noack und Hermann Giesau anvertraute.⁵²⁶

1. Hermann Giesau (1914)⁵²⁷

Hermann Giesau war 1912 in Halle bei Adolph Goldschmidt noch vor dessen Wegzug promoviert worden und arbeitete anschließend nach dessen Berufung als

⁵²⁶ Diese offensichtlich im Hinblick auf die Bearbeitung der Skulptur des 13. Jahrhunderts vorgenommene Gebietseinteilung wird von Goldschmidt in der Einleitung zum Arbeitsbericht seiner Sektion im *Dritten Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* wie folgt dargestellt:

„Nach einer ganz vorläufigen Schätzung wird man zunächst auf deutschem Reichsgebiet 7 Hauptgruppen getrennt in Angriff nehmen:

1. Mittelrhein und die abhängigen Maingebiete. Grenze ungefähr von Andernach-Westerwald-Rothhaargeb. bis Hannov. Münden - Werra entlang, Thüringer Wald - Frankenwald bis Nürnberg südlich und westlich wieder bis Mannheim, dann über den Rhein die Bayr. Pfalz und nördlich bis zur Eifel. / 2. Sachsen nordöstlich davon bis zum Fichtel- und Erzgebirge im Süden, zur Elbe im Osten und nördlich bis einschließlich der Stadt Hannover und der Altmark. / 3. Westfalen zwischen Ems und Weser. / 4. Niederrhein westlich von der Ems bis an die belgische und französische Grenze. / 5. Oberrhein mit dem Elsaß. / 6. Schwaben. / 7. Bayern, nördlich bis Mittelfranken (Nürnberg)

Das nördliche Niedersachsen und die Ostseeländer, die für das 13. Jahrhundert sehr wenig enthalten, können wenigstens für diese Zeit an Westfalen angegliedert, dagegen für das 14. Jahrhundert eventuell für sich genommen werden.“ (Goldschmidt 1914, S. 28)

⁵²⁷ Hermann Giesau in: *Dritter Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft über die Denkmäler deutscher Kunst*, Berlin 1914, S. 29-41 [Giesau 1914].

wissenschaftlicher Mitarbeiter von 1912 bis 1914 am kunstgeschichtlichen Institut in Berlin als Assistent Goldschmidts. In dieser Zeit bereitete Giesau für die von Goldschmidt geleitete *Sektion der Denkmälerkommission* das Referat zur sächsischen Skulptur vor, wofür er auch Reisen und Photokampagnen unternahm.⁵²⁸

Giesaus Ausführungen haben ganz den Charakter eines Vorberichts, der auf der einen Seite eine bereits begonnene Erschließung des Materials voraussetzt, auf der anderen Seite aber noch den Charakter eines Programmvorhabens und einer Ankündigung der noch zu leistenden Arbeiten darstellt.⁵²⁹

Ein Entwicklungsmodell der sächsischen Skulptur im 13. Jahrhundert

Zur Strukturierung des Materials wählte Giesau ein in Goldschmidts *Studien* von 1902 skizziertes Entwicklungsmodell zur sächsischen Skulptur im 13. Jahrhundert, wonach einer byzantinisch beeinflussten Entwicklungsstufe vor und nach 1200 zwei französisch orientierte Entwicklungsphasen folgten, deren erste durch die Skulptur von Freiberg und Wechselburg, die zweite aber durch die Skulptur in Naumburg repräsentiert werde.⁵³⁰

528 In seinem Bericht vom Frühjahr 1914 schildert Giesau in einer persönlich gehaltenen Anmerkung gegen Ende seiner Ausführungen die Beschränkungen, denen seine Studien und Reiseplanungen momentan unterworfen seien:

„In den Monaten April und Mai [1914] wird die Arbeit durch eine militärische Übung des Bearbeiters eine Unterbrechung erfahren. Anfang Juni soll dann wieder mit Reisen begonnen werden. Da es sich noch mehr als bei der letzten Reise darum handeln wird, vor allem erst das Material für die Zeit bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts zusammenzubringen, so soll im kommenden Jahre das ganze noch fehlende Gebiet derart bereist werden, daß nur an abgelegenen schwer erreichbaren Orten auch für die spätere Zeit mitgesammelt werden soll (...).“ (Giesau 1914, S. 41)

529 „Was die Veröffentlichung und die Verteilung des gesamten Materiales betrifft, so stellt das Folgende nur Erwägungen über eine mögliche Verteilung, keine endgültige Festsetzung dar, die sich erst aus der vollständigen Kenntnis von dem Umfang und der stilistischen Erscheinung der Monumente ergeben kann. Die Bestimmung über die Art der Verteilung rührt zudem gerade in der wichtigsten Zeit des Überganges am Anfang des 13. Jahrhunderts an Probleme, die bis zu einem gewissen Grade gelöst sein müssen, ehe endgültige Entscheidungen möglich sind.“ (Giesau 1914, S. 33.)

530 Vgl. die schon mehrfach erwähnte Stelle bei Goldschmidt 1902a, S. 32.

Ein anderes Stufenmodell Goldschmidts, welches zeitlich weiter zurückreicht und die Skulptur und Plastik des ganzen 12. Jahrhunderts (und noch früher) einbegreift, wird von Alexander Schnütgen in seiner Rezension zu Goldschmidts *Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur* von 1902 folgendermaßen zusammengefasst:

„Drei Gruppen werden hier [*sc. in Goldschmidts Studien von 1902*] unterschieden und an der Hand eines sorgsam ausgewählten Materials nachgewiesen: die den größten Theil des XII. Jahrhunderts beherrschenden, steifen und schematischen Figuren mit ausdruckslosen Köpfen (...) wie sie an *byzantinische Vorbilder* anknüpften; die stärkere Bewegung mit gewaltsamen Faltenmotiven, wie sie sich auf der *byzantinischen Grundlage* weiter entwickelten.

Was die *erste* Stufe der Entwicklung der sächsischen Skulptur im 12. und zu Beginn des 13. Jahrhunderts angehe, so müsse hier der Schlüssel einer stilistischen Bestimmung bei der Bauornamentik liegen⁵³¹, denn diese seit viel reichhaltiger, dichter und lückenloser überliefert, so dass sich hier sicherere Aufschlüsse über die stilistische Entwicklung gewinnen ließen als bei vereinzelt figürlichen Bildwerken, die deswegen auf bauornamentale Zusammenhänge hin untersucht werden müssten.⁵³²

Dieser noch byzantinisch beeinflussten ersten Phase der sächsischen Skulptur im 13. Jahrhundert sei eine *zweite* gefolgt, die ihr Gepräge durch eine Auseinandersetzung mit Werken der französischen Frühgotik erhalten habe.

*Diese interessanteste Periode der frühen, sächsischen Skulptur wird den zweiten Band der Veröffentlichung bilden, der ungefähr die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts einschließt bis zu dem Eindringen der klassischen französischen Gotik, deren erste und bedeutendste Zeugen die im vierten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts entstandenen Skulpturen der Westfassade der Reimser Kathedrale sind. Ihren starken unverkennbaren Einfluß zeigen die Bildwerke im Westchor des Naumburger Domes.*⁵³³

Giesaus Ausführungen erschienen zunächst nur als eine Wiederholung dessen, was Goldschmidt in seiner Studie über die Freiburger Goldene Pforte von 1902 zur Mitwirkung der klassischen französischen Skulptur in Reims, Amiens und Paris für

- Der Anstoß zur weiteren Ausbildung kam von *Frankreich* (...).“ (Schnütgen 1902 (Rez.), S. 190; *Herv.*, G.S.)

Das zuvor erwähnte Stufenmodell Goldschmidts (sozusagen die Fortsetzung des soeben genannten), welches speziell auf die Entwicklung der sächsischen Skulptur im 13. Jahrhundert zugeschnitten ist, ergibt sich aus Goldschmidts Feststellung von *zwei* französischen Einflussphasen: eine erste mit dem Westportal in Paris und den Querhausportalen von Chartres als Vorbildern und eine zweite mit „*Reims, Amiens und auch Paris*“, welcher ein byzantinischer Einflussstrom vom Anfang des Jahrhunderts vorausgeht, woraus sich zusammen drei Entwicklungsstufen ergeben.

Giesaus Vorstellung des gesammelten Materials zur sächsischen Skulptur basiert unverkennbar auf diesen Stufen-Modellen Goldschmidts.

531 Mit dieser Einschätzung greift Giesau einen Gedanken Goldschmidts auf, den dieser im Vorwort programmatisch formuliert hatte:

„Es handelt sich dabei nicht nur um die figürliche Plastik, sondern, vor allem in den älteren Jahrhunderten, auch um die ornamentalen Steinmetzarbeiten der Architekturen. (...). Wo alle andern Quellen fehlen, kann man aus den Formen die Herkunft der Meister lesen, in welchen Teilen des Landes oder des Auslandes sie gearbeitet und gelernt haben. Man wird, wenn man wirklich einmal dies durch viele Hunderte von Bauten verstreute, oft schwer zu studierende und an unzugänglichen Stellen befindliche Material beisammen hat, imstande sein, ein ganzes Netz von Verbindungslinien aus dem 12., 13. und 14. Jahrhundert auf der Karte Deutschlands einzuzeichnen, das von höchstem historischem Wert ist.“ (Goldschmidt 1914, S. 28f.)

532 Vgl. Giesau 1914, S. 34.

533 Giesau 1914, S. 34f. ; *Herv.*, G.S.

die Herausbildung des monumentalen Stils der Naumburger Skulpturen angedeutet hatte.⁵³⁴

Tatsächlich aber stellte die hier von Giesau vorgestellte Entwicklung der sächsischen Skulptur im 13. Jahrhundert mit den drei Etappen - *byzantinisch beeinflusst* - *französisch frühgotisch geprägt* - *Eindringen der klassischen französischen Gotik* - eine Revision der früher von Goldschmidt ausgeführten Entwicklungsvorstellung dar. Denn hatte Goldschmidt den Naumburger Bildwerken damals noch einen starken Eigencharakter gegenüber dem französischen Vorbild zugebilligt und gemeint, jenes „der sächsischen Kunst innewohnende malerische Element“ setze „die Naumburger Figuren als deutsche Werke in einen Gegensatz zur französischen Skulptur“⁵³⁵ so teilte sein wissenschaftlicher Assistent jetzt mit, dass die Entwicklung ganz anders verlaufen sei: während der ersten französischen Rezeptionsphase in den 1220er und 1230er Jahren habe die sächsische Skulptur - z.B. in Freiberg - noch weitgehend ihren sächsisch eigenständigen Charakter bewahrt („in Freiberg zum mindesten überwiegt im Stil der Figuren wie des Ornamentes das sächsische Element sehr bedeutend gegenüber den französischen Einflüssen“), weshalb für eine Publikation diese noch stark sächsisch geprägte Skulptur in einem eigenen Band (dem *zweiten*) zu behandeln sei.

Mit den Bildwerken im Westchor des Naumburger Domes aber sei der „endgültige Sieg des gotischen Stiles“ zu konstatieren:

*Mit ihnen [sc. den Bildwerken im Naumburger Westchor] hat in Sachsen jedes Schwanken zwischen einheimisch spätromanischen und französisch-gotischen Formen aufgehört. Dieser endgültige Sieg des gotischen Stiles bildet die natürliche Grenze des zweiten Bandes gegen den dritten. Wie niemals in der bisherigen Entwicklung stellt sich in den Naumburger Skulpturen etwas völlig Neues gegenüber dem Bisherigen dar, mit schwer erkennbaren formalen Zusammenhängen mit dem Vorhergehenden.*⁵³⁶

534 Vgl. die schon mehrfach angeführte Stelle bei Goldschmidt 1902a, S. 32.

535 Goldschmidt 1902a, S. 33; *Herv.*, G.S.

536 Giesau 1914, S. 35 ; *Herv.*, G.S.

Die *Abtrennung* und *Zusammenhangslosigkeit* der „zwölf Statuen, welche Bischof Dietrich von Naumburg im dortigen Dome den einstigen Wohlthätern jener Kirche errichtete“ von einer einheimischen sächsischen Entwicklung wird von Giesau gleich anschließend noch einmal betont:

„Sie [sc. die Naumburger Stifterfiguren] (...) bilden die *Marksteine einer völlig neuen Kunst*, die auch *kaum mehr an die erwähnten sächsischen Vorgänger* erinnert.“ (Ebd., *Herv.*, G.S.)

Die Auffassung der Arbeitsgruppe um Adolph Goldschmidt zu den *Bildwerken im Naumburger Dom* findet sich vorweggenommen bei Franz v. Reber (1886, S. 548f.), ohne dass Hermann Giesau mit einem Wort (wie auch sonst) auf die ältere Literatur eingeht. - Siehe Kap. I. 2.

Zwischen den noch weitgehend *sächsischen* Skulpturen in Freiberg und der *französisch-gotischen* Skulptur in Naumburg, welche den „endgültige(n) Sieg des gotischen Stiles“ darstelle, besprach Giesau noch eine ganze Reihe anderer Werke unter der Fragestellung, ob sie noch *weitgehend sächsisch* und damit dem *zweiten* Band zuzuschlagen oder zusammen mit der Naumburger Skulptur als Dokumente eines „endgültige(n) Sieg(es) des gotischen Stils“ im *dritten Band* zu behandeln seien. Giesau entschied sich in allen strittigen Fällen für die Zuweisung zum *zweiten* Band, um die völlige Herauslösung der Naumburger Skulptur aus der einheimischen sächsischen Tradition auch in der Bandeinteilung sinnfällig werden zu lassen.⁵³⁷

In Giesaus Programmentwurf und seiner Besprechung der in Aussicht genommenen Publikation der drei Bände zur sächsischen Skulptur, welche die drei Stufen der Entwicklung widerspiegeln sollten, fand eine mehr als zwanzigjährige wissenschaftliche Diskussion um den Charakter dieser Skulptur, um den romanischen oder gotischen, den genuin sächsischen oder französisch beeinflussten Stil der Naumburger Bildwerke eine theoretisch radikale Lösung im Sinne des Sektionsleiters Goldschmidts.

Indem Goldschmidts Assistent alle Bildwerke des 13. Jahrhunderts unter dem Gesichtspunkt diskutierte, ob sich an ihnen schon der „endgültige Sieg des gotischen Stiles“ manifestiere, und diesen Sieg in der Skulptur von Naumburg tatsächlich verwirklicht sah, erklärte er alle seit Bodes *Geschichte der deutschen Plastik* geführten Diskussionen über das Verhältnis deutscher und französischer Skulptur für Makulatur und die Bedenken Dehios von einer einseitigen, weil das künstlerische Moment der Verarbeitung vernachlässigenden Sichtweise einer reinen Einfluss- und Vorbild-Kunstgeschichte für gegenstandslos. Die Arbeitsgruppe unter der Leitung Goldschmidts erklärte den Kritikpunkt Dehios zur Grundlage ihrer Erforschung der Monumente: eine radikale Einfluss- und Vorbild-Kunstgeschichte.

⁵³⁸ Die Entwicklung der sächsischen Skulptur sei gleichbedeutend gewesen mit

⁵³⁷ Unter denjenigen sächsischen Werken, bei denen in der Arbeitsgruppe um Adolph Goldschmidt eine Zuordnung zunächst noch strittig gewesen sei, führt Giesau neben der *Goldenen Pforte* selbst „das von Goldschmidt rekonstruierte *Magdeburger Portal*“ (Giesau 1914, S. 35), das *Grabmal des Wipert von Groitzsch* in Pegau („bei dem sogar ein Zusammenhang mit Naumburg nicht außer dem Bereich der Möglichkeit steht“; ebd.) und das *Doppelgrabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde* im Dom zu Braunschweig an („dessen Datierung durch Goldschmidt in den Beginn der dreißiger Jahre zu unrecht angezweifelt worden ist“; S. 36), doch gehörten sie alle noch in den *zweiten* Band, denn erst die „*Naumburger Skulpturen*“ „zeigen zuerst die volle Aufnahme der reifen gotischen Formen“ (S. 37).

⁵³⁸ Vgl. hierzu in Abschnitt III. (Untersuchungen zum französischen Einfluss auf die deutsche Skulptur im 13. Jahrhundert), v.a. Kap. III. 6 (*Kritik einer Einfluss- und Vorbild-Kunstgeschichte*).

einem zunehmenden Verlust an Eigenständigkeit und einem sukzessiven Aufgehen in fremden Voraussetzungen bis hin „zum endgültigen Sieg des gotischen Stiles“, welcher an der *Goldenen Pforte* allenfalls rudimentär zu beobachten gewesen sei, sich dann aber in der *Naumburger Skulptur* durchgesetzt habe.

Nachdem Goldschmidt in seiner Rezension von Max Hasaks *Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert* von 1899 dessen Darstellung darum verworfen hatte, weil sie „jedes tiefere Eingehen auf das innere Wachstum dieser Kunst“ vermissen lasse,⁵³⁹ erklärten Giesau und Goldschmidt jetzt jedes „Eingehen auf das innere Wachstum“ für überflüssig, weil es kein „innere(s) Wachstum“ in der sächsischen Skulptur des 13. Jahrhunderts gegeben habe, sondern nur eine Assimilation fremder Einflüsse.⁵⁴⁰

Die vorangehenden Untersuchungen zur Naumburger Skulptur, die von einem eigenständigen Charakter dieser Werke ausgegangen waren, wurden vom Referenten der Goldschmidtschen Arbeitsgruppe systematisch ausgeblendet, als habe es keine frühere Forschung gegeben. Über die Bildwerke selbst könnten zum gegenwärtigen Zeitpunkt - also 28 Jahre nach dem Erscheinen von Wilhelm Bodes *Geschichte der deutschen Plastik* und 22 Jahre nach August Schmarsows grundlegender Monographie - keine inhaltlichen Aussagen getroffen werden:

*Mit den Naumburger Skulpturen hätte also der dritte Band zu beginnen. Sie zeigen zuerst die volle Aufnahme der reifen gotischen Formen; die auffallende Verwandtschaft der Bewegungsmotive und die plastische Durchbildung des Gewandes weisen mit Bestimmtheit auf Reims als die künstlerische Herkunft des Bildhauers, wie auch das Blattwerk sich nirgends ähnlicher findet als in Reims. Auf diese Frage wird der Text der Publikation kaum eingehen können (...).*⁵⁴¹

Der Grund dafür, dass der Text des dritten Bandes auf die Naumburger Skulpturen kaum würde eingehen können, lag im Hinweis „Reims als die künstlerische Herkunft des Bildhauers“ begründet: denn wenn Naumburg den *endgültigen Sieg* der französisch-gotischen Skulptur bekundete, dann waren die Untersuchungen Bodes, Schmarsows und Bergners, die von einer Betrachtung und Analyse der Skulpturen selbst ihren Ausgangspunkt genommen hatten, wertlos - weshalb die Goldschmidt-Arbeitsgruppe diese Studien denn auch mit keinem Wort erwähnte -, und erst eine Untersuchung der Reimser Skulptur konnte Aufschluss über den Charakter der Bildwerke im Naumburger Dom versprechen.

539 Goldschmidt 1900b, S. 29.

540 Zu Goldschmidts Rezension der Arbeit von Hasak siehe Fußnote 283.

541 Giesau 1914, S. 37; *Herv.*, G.S..

Es war die auf die Spitze getriebene Konsequenz einer Einfluss- und Vorbild-Kunstgeschichte, wenn Goldschmidt und sein Schüler Giesau sich außer Stande sahen, in der bevorstehenden Publikation über Naumburg bereits Aussagen treffen zu können. Denn wenn die Naumburger Bildwerke vollständig in ihren französischen Voraussetzungen aufgingen, dann konnte in der Tat über die Skulpturen keine Aussage getroffen werden bevor nicht die betreffenden französischen Vorbilder exakt feststanden.

Mögliche Frühwerke des Naumburger Bildhauers in Deutschland

Einen vom Goldschmidtschen Konzept abweichenden Hinweis auf Vermittlungswege des gotischen Einflusses gab Giesau zum Schluss mit einer Spekulation über mögliche Frühwerke des später in Naumburg tätigen Meisters nach seinem Wegzug aus Reims. Der Text des *dritten* Bandes – so Giesau – könne noch nicht darauf eingehen,

*ob irgendwelche bestimmten Skulpturen in Deutschland als Frühwerke des Bildhauers in Betracht kommen, wie etwa die Skulpturen des Mainzer Lettners oder einige Skulpturen am Tympanon des ältesten Portales des Domes in Metz.*⁵⁴²

Giesau führte hier en passant neben dem Mainzer (West-)Lettner einen weiteren möglichen Wirkungsort des aus Reims kommenden Bildhauers auf seinem vor-naumburgischen Weg in die Diskussion ein. Giesau sprach von „einige(n) Skulpturen am Tympanon des ältesten Portales des Domes in Metz“, womit er Fragmente des Portals der ehemaligen Liebfrauenkirche meinte, welche in der späteren Diskussion noch eine Rolle spielen sollten.⁵⁴³

Mit diesem Hinweis ließ Giesau die Vorstellung des Programms der von der Arbeitsgruppe Goldschmidts in Aussicht genommenen Publikationsbände hinter sich und schlug einen völlig neuen Ton an, der eher an Heinrich Bergners Vorliebe, den Lebensweg des Naumburger Bildhauers nachzuzeichnen und dessen Oeuvre zu

542 Ebd.

543 Giesau hat sich später wiederholt auf diesen Hinweis in der Publikation des *Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* bezogen, mit welchem er *als erster* auf die Tympanonreliefs am Südwestportal der Kathedrale von Metz als Frühwerke des Naumburger Bildhauers hingewiesen habe, wobei er die Abfassung des 1914 veröffentlichten Berichts auf die Zeit der Konstituierung der Arbeitsgruppe 1912 vordatiert:

„Im Jahre 1912 wies ich dann auf Reliefs an dem Südwestportal der Kathedrale in Metz als Werke des Naumburger Meisters hin, deren Originale vor kurzem von einem Schüler Otto Schmitts in Metz aufgefunden wurden und meine damalige Beobachtung bestätigten [**) Otto Schmitt, Das Liebfrauenportal der Kathedrale von Metz, Elsaß-Lothringisches Jahrbuch Bd. VIII (1929) S. 92-110.*].“ (Giesau 1936, S. 11 u. n.*)

bestimmen, erinnerte, als dass er den Versuch einer Herleitung der Naumburger Skulpturen aus ihren französischen Voraussetzungen weiter ausführen würde. Nach all den Programm-Äußerungen zu Inhalt und Einteilung der von der *Denkmälerkommission* in Aussicht genommenen Publikation wechselte Giesau das Thema und machte den Vorschlag, das in der Forschung schon mehrfach besprochene *Grabmal eines Ritters* im Merseburger Domkreuzgang nicht nur dem Werkstattkreis der Naumburger Skulptur zuzuschreiben, sondern als eigenhändiges Werk dem *Naumburger Hauptmeister* selber zu vindizieren:

*Ein eigenhändiges Werk des Naumburger Hauptmeisters ist der Grabstein eines unbekannten Ritters im Domkreuzgang zu Merseburg. Die verfehlte Aufstellung und der stark ruinöse Zustand, besonders des Kopfes, haben bewirkt, daß das Werk in seiner Bedeutung bisher sehr unterschätzt worden ist. Körperhaltung und Anordnung der Gewandung stellen eine sehr originelle Umbildung der Naumburger plastischen Motive im Sinne einer Liegefigur dar. Es ist die erste realistische Liegefigur der deutschen Plastik.*⁵⁴⁴

2. Werner Noack (1914)

Werner Noack war im selben Jahr wie Hermann Giesau in Halle 1912 von Adolph Goldschmidt promoviert worden. Wie Giesau wurde er anschließend zur Mitarbeit an der von Goldschmidt geleiteten *Sektion Skulptur (Abteilung 1-4)* des *Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* aufgefordert und schließlich mit der Bearbeitung des Gebiets *Mittelrhein und die abhängigen Maingebiete* betraut.⁵⁴⁵ Doch anders als Giesau,

⁵⁴⁴ Giesau 1914, S. 37.

Der Zusammenhang des *Merseburger Rittergrabsteins* mit der *Naumburger Skulptur* wurde in der wissenschaftlichen Kunstgeschichte zuerst von Wilhelm Vöge (1905, S. 220) angesprochen: „Der Vortragende [*sc. Vöge*] suchte nun den engen Zusammenhang der letzteren [*sc. des Zuges der Seligen und Verdammten vom ehemaligen Mainzer Westlettner*] mit der Naumburger Kunst darzutun; ihre *Vermantschaft* scheint unbeachtet, z. B. auch beim *Grabmal eines Ritters mit drei Rosen im Wappen im Merseburger Domkreuzgang*“. (Herr., G.S.)

Bergner (1909, S. 140) hat den *Merseburger Rittergrabstein* als mögliche Jugendarbeit des Naumburger Bildhauers des Ekkehard diskutiert, dann aber diese Vorstellung zugunsten der Annahme einer Schülerarbeit verworfen: „Es ist verlockend, das Werk [*sc. den Merseburger Rittergrabstein*] als eine Jugendarbeit des Meisters anzusehen, weil damit auch das Urbild für Ekkehardt in diesem sonst leider unbekannten Adligen gefunden wäre. Aber in Wahrheit liegt das Verhältnis wohl umgekehrt. Ein gelehriger Schüler hat für die vorliegende Aufgabe das Naumburger Original kopiert.“

Der *Merseburger Rittergrabstein* ist zuvor von Bode (1886, S. 51) und Hasak (1899, S. 6f.) im Zusammenhang mit der Skulptur der sächsischen Grabmäler der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts besprochen worden.

⁵⁴⁵ Die genaue Beschreibung des von Werner Noack zusammen mit Alfred Wolters betreuten Gebiets durch Goldschmidt in der Einleitung zu den Berichten der *Sektion Skulptur* lautet „*Mittelrhein und die abhängigen Maingebiete. Grenze ungefähr von Andernach-Westermwald-Rothbaargebiet bis Hannover Münden - Werra entlang, Thüringer Wald - Frankenwald bis*

der im *Dritten Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst* über die sächsische Skulptur des 13. Jahrhunderts fast ausschließlich das *Programm* der Untersuchung vorstellte und über methodische Fragen der Klassifizierung und Einteilung des Gegenstandes referierte, legte Noack im Rahmen derselben Publikation eine abgeschlossene Studie zu den *mittelrheinischen Lettnern des 13. Jahrhunderts* vor,⁵⁴⁶ bei der er auf den Ergebnissen seiner von Goldschmidt betreuten wenig früher erschienenen Dissertation zum Gelnhausener Lettner aufbauen konnte.⁵⁴⁷

Der Mainzer Westlettner als Frühwerk des Naumburger Meisters

Obwohl Noack in seiner Untersuchung sechs von ihm angeführte mittelrheinische Lettner besprach - neben dem ausschließlich erhaltenen *Gelnhausener* waren dies der *Mainzer Ost- und Westlettner* sowie die Lettner in *Schotten*, *Seligenstadt* und *Friedberg* - und Rekonstruktionsüberlegungen zu all den genannten Lettnern anstellte,⁵⁴⁸ galt sein Interesse doch vor allem den zwei abgerissenen Lettnern im Mainzer Dom und hier besonders dem ehemaligen Westlettner mit seinen zahlreicher erhaltenen Fragmenten.⁵⁴⁹

In seiner Untersuchung ging Noack von der fünf Jahre früher erschienenen Abhandlung von Alfred Stix zur *Plastik der frühgotischen Periode in Mainz* aus, die er in einer für die folgende Forschung entscheidenden Weise revidierte. Er kehrte das Verhältnis der Bildhauerwerkstätten in Naumburg und Mainz um und bestimmte die Mainzer Arbeiten als die früheren, was freilich Jahre zuvor schon Heinrich Bergner in seinem populären Führer zu *Naumburg und Merseburg* vorweggenommen

Nürnberg südlich und westlich wieder bis Mannheim, dann über den Rhein die Bayr. Pfalz und nördlich bis zur Eifel (vgl. Goldschmidt 1914, S. 28).

⁵⁴⁶ Die Vorstellung der Ergebnisse dieser Studie von Werner Noack im Rahmen der Publikation *„Dritter Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst“*, Berlin 1914, S. 41-47/130-139, [Noack 1914], geschieht in *zweifacher* Form: a) im Zusammenhang des Sektionsberichts von Adolph Goldschmidts Arbeitsgruppe (S. 41-47, unmittelbar im Anschluss an Hermann Giesaus *„prinzipielle Bemerkungen über die Bearbeitung mittelalterlicher Skulptur“*; S. 41), und b) als eigenständige Abhandlung unter dem Titel *„Mittelrheinische Lettner des XIII. Jahrhunderts“* (S. 130-139).

⁵⁴⁷ Werner Noack, *Die Kirchen von Gelnhausen - ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Skulptur des 13. Jahrhunderts im Main-Rheingebiet*, Halle-Wittenberg, Friedrichs-Universität, Diss. 1912.

⁵⁴⁸ Vgl. Noack 1914, S. 130.

„Von den beiden Lettnern des *Mainzer Domes* sind noch mehr oder weniger umfangreiche Reste vorhanden, der *Schottener* ist aus Zeichnungen des vorigen Jahrhunderts bekannt, der *Seligenstädter* läßt sich aus geringen Resten und einem Grundriß rekonstruieren, und der *Friedberger* ist zum Teil noch in einem spätgotischen Umbau enthalten.“ (Ebd.)

⁵⁴⁹ Vgl. Noack 1914, S. 44.

hatte.⁵⁵⁰ Stix, mit dem sich Noack vornehmlich auseinandersetzte, hatte die These Wilhelm Vöges von einem Werkstattzusammenhang Mainzer Relieffragmente mit der Naumburger Skulptur durch stilistische Einzelvergleiche bekräftigt, gleichzeitig aber Vöge in der Zuweisung der Mainzer Fragmente an den dortigen verlorenen Westlettner widersprochen und die Fragmente stattdessen einem gleichfalls verlorenen Lettner der abgerissenen Kirche St. Alban in Mainz zugewiesen.⁵⁵¹

Bis auf Stix' merkwürdige Lokalisierung eines aus Mainzer Fragmenten rekonstruierten Lettners nach St. Alban⁵⁵² akzeptierte Noack dessen wesentliche Ergebnisse. Insbesondere übernahm er dessen Lettner-Rekonstruktion nach dem Vorbild des Naumburger Westlettners mit dem Merkmal eines Giebelportals in der Mitte,⁵⁵³ in welches Stix die erhaltene Deesisgruppe vom Südostportal des Mainzer Doms integriert und auch die Relieffragmente mit den Gruppen der *Seligen und Verdammten* seitlich des Giebels als Teile einer Weltgerichtsdarstellung angefügt hatte. Den so rekonstruierten Lettner schrieb Noack freilich - wie Georg Dehio - wieder dem Mainzer Dom und seinem Westchor zu.⁵⁵⁴

Während Noack die Rekonstruktion des architektonischen Aufbaus des verlorenen Lettners wie auch die Anordnung der erhaltenen Fragmente durch Stix für gesichert ansah und die stilistische Verwandtschaft des Lettners in Mainz zu dem in Naumburg erhaltenen Westlettner bekräftigte, hielt er - wie erwähnt - die Schlussfolgerung auf ein Schülerverhältnis des Mainzer Bildhauers in der Naumburger Werkstatt für nicht stichhaltig. Noack gab zu bedenken, dass hier das

550 Vgl. Noack ebd. und Bergner 1909, S. 31.

551 Vgl. Stix 1909, S. 115ff. und Kap. VI. 1.

552 Noacks Infragestellung von Stix' Lokalisierung des rekonstruierten Lettners in die Mainzer St. Albanskirche zielt auf eine nicht sichere schriftliche Quelle, auf die sich ihr Urheber gestützt habe. Auf eine ausführliche *Widerlegung* der Stix-These selbst verzichtet Noack mit Hinweis auf eine in Vorbereitung befindliche Publikation von Rudolf Kautzsch (zusammen mit Ernst Neeb), die dann freilich erst 1919 erschien: „Aus der Inschrift aus den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts, die sich unter den Reliefs befindet, geht hervor, daß sie aus St. Alban in den Garten des Kapuzinerklosters kamen und von da in den Domkreuzgang gelangten [1] *Vgl. Stix a. a. O. S. 115, Anm. 17.*]. Diese Tradition ist aber ganz unsicher; die Reliefs stammen gar nicht aus St. Alban [2] *Mitteilung des Herrn Professor Dr. Kautzsch, der in den ‚Kunstdenkmälern der Stadt Mainz‘ den Nachweis führen wird.*“ (Noack 1914, S. 134 u. n. 1f.; *Herv.*, G.S.)

553 „Stix und vor ihm Voege bringen die Stücke mit einem Lettner in Verbindung. Vöge denkt an einen Lettner etwa in der Art des Gelnhäuser mit einer Säulenstellung, Stix dagegen weist richtig auf Naumburg als Analogon hin.“ (Noack 1914, S. 133.)

554 Vgl. Noack 1914, S. 134.

Dehio (1911, S. 229) lehnte gleichfalls Stix' Lokalisierungsversuch des rekonstruierten Lettners in die St. Albanskirche implizit ab, indem er die Fragmente für den Mainzer Westlettner in Anspruch nahm.



Abb. 57. Fragmente des ehemaligen Mainzer Westlettners (Aus: Noack 1914, Tafel 9)

Urteil durch den Erhaltungszustand der Mainzer Stücke erschwert und die originale Substanz durch Ergänzungen in Gips entstellt sei.

Noack unternahm deshalb zunächst den Versuch, anhand einer Zeichnung aus dem Jahr 1805 die späteren Zutaten von den originalen Bestandteilen der erhaltenen Weltgerichtsfragmente abzusondern⁵⁵⁵ und umgekehrt durch technischen Befund nachzuweisen, dass der erhaltene Christuskopf der *Deesisgruppe* vom Südostportal, den Stix für eine spätere Ergänzung hielt, original sei und deswegen in die stilistische Betrachtung mit einbezogen werden müsse.⁵⁵⁶ Den von ihm als original erwiesenen Christuskopf der *Deesisgruppe* in Mainz verglich Noack mit der entsprechenden Figur der Abendmahlsszene vom Naumburger Westlettner und gewann die Überzeugung, dass es sich um Arbeiten ein und desselben Meisters handeln müsse, der in Mainz und Naumburg die Westlettnerreliefs gemeißelt habe:

Es ist außerordentlich lehrreich, gerade ihn [sc. den Christus der Deesisgruppe] mit dem Naumburger Christus aus dem Abendmahl zu vergleichen. Wenn man versucht, in Mainz von allen Ergänzungen und Nebenerscheinungen zu abstrahieren, gewinnt man den Eindruck, daß die Mainzer Arbeiten den Naumburgern an Qualität durchaus gewachsen sind. Ich

555 Noack 1914, S. 134. - Noack fügt hinzu „Außerdem ist aber das Relief so dick überschmiert und mit Ölfarbe überstrichen, daß auch von den gut erhaltenen Teilen schwer ein richtiger Eindruck zu gewinnen ist.“ (Ebd.)

556 „Bei ihr [sc. der *Deesisgruppe*] ist Stix bei der Angabe der Ergänzungen durch einen Stich von Moller [1) *Stix a. a. O. S. 123.* - Moller: *Denkmäler der deutschen Baukunst. Darmstadt 1821. Tom. I, Taf. 6.*] zu einem Irrtum verleitet worden: Christus ist hier ohne Kopf abgebildet. Eine Untersuchung des Originals zeigt, daß der Kopf tatsächlich heruntergebrochen war; sie zeigt aber auch, daß er zweifellos alt ist, daß man ihn wohl nach einiger Zeit wieder aufgesetzt hat.“ (Noack 1914, S. 135 u. n.1.)

möchte sie für Werke desselben Meisters ansprechen. Wenn in Mainz besonders die Komposition hier und da etwas schwerfälliger oder unbeholfener ist, so kann man das damit motivieren, daß der Künstler noch erheblich jugendlicher war.
557

Die Annahme einer Identität des Meisters der Naumburger Abendmahlsszene mit dem Bildhauer der Mainzer Deesisgruppe versuchte Noack durch ergänzende Beobachtungen an der Bauornamentik zu erhärten, und durch einen Vergleich der Profile und Blattkapitelle der ehemaligen Treppentritten des Westlettners, die in den barocken Chorschranken des Mainzer Westchors verbaut

sind, mit den entsprechenden Treppenaufgängen des Naumburger Gegenstücks sah sich Noack in seiner Annahme einer Identität beider Meister bestätigt.⁵⁵⁸



Abb. 58. Christus der Mainzer Deesis - des Abendmahls am Naumburger Westlettner; Treppentritte der Chorbühnen im Mainzer Dom
(Aus: Noack 1914, Tafel 10)

557 Noack 1914, S. 135.

558 „An den barocken Chorschranken des Westchors sind die alten *Stiegentürme* wieder verwendet worden: eine genauere Untersuchung ergibt, daß ihre Arkaden teilweise zugemauert sind, daß sie ursprünglich halbrund geöffnet waren, wie die *Naumburger Stiegentürme*, mit denen sie auch in einzelnen *Profilen* und in dem *Blattwerk* an der Treppenspindel große Ähnlichkeit zeigen. Diese Ähnlichkeit ist auch bei den Skulpturen vorhanden und hat Stix verleitet, den Lettner für die Arbeit eines Schülers des Naumburger Meisters zu erklären.“ (Noack 1914, S. 44; Herv., G.S. - vgl. S. 134.)

Die Erhaltung der gotischen Treppentürme vom ehemaligen Mainzer Westlettner ist zuerst von Georg Dehio in seinem *Handbuch (IV) Südwestdeutschland* festgestellt worden: „Vom Westlettner sind auch noch die frühgotischen Wendeltreppen, in veränderter Aufstellung erhalten.“ (Dehio 1911, S. 229.)

Danach hat sie Werner Noack in seiner Hallenser Dissertation von 1912 (S. 53) unter Hinweis auf die soeben zitierte Stelle bei Dehio bestätigt („Man vermutet neuerdings, daß es die Reste des Lettners im Westchor des Doms sind, von dem sich noch zwei Stiegentürme zwischen den barocken Chorschranken befinden, die den Naumburgern außerordentlich ähnlich sind“), wobei Noack (a.a.O., S. 81, n.84) angibt, dass er den *Literaturhinweis* einer *mündlichen Mitteilung* von Rudolf Kautzsch verdanke. (Von einer

früheren Mitteilung Rudolf Kautzschs an Georg Dehio ist dagegen nichts bekannt.)

Folgt man der späteren Veröffentlichung von Ernst Neeb (1916, S. 38), dann hat nicht Georg Dehio sondern Rudolf Kautzsch zuerst diese Entdeckung im Mainzer Dom publiziert, unterstützt durch einen Hinweis von Friedrich Schneider:

„Zuerst war es Fr[iedrich] Schneider, der in seinem Werk über den Mainzer Dom (Sp. 41 Anm. 1) darauf hinwies, daß die beiden Treppentürmchen, die zu den heutigen Chorbühnen am Westchore hinaufführen, Bestandteile älterer Chorschranken sein mußten. Diese Chorschranken — von einem eigentlichen Lettner aus frühgotischer Zeit spricht Schneider noch nicht — seien dann den neuen Anlagen dieser Chorbühnen zum Opfer gefallen, nur die alten Treppentürmchen hätte man abgelegt und an ihrer jetzigen Stelle wieder verwendet. Dann war es Kautzsch, der sie als Bestandteile des eigentlichen Westlettners, der den Westchor nach dem Mittelschiff hin abschloß, in Anspruch nahm, und zwar auf Grund des Naumburger Lettners, wo ebenfalls solche Stiegentürmchen angebracht sind.“ (Herv., G.S.)

Während Neeb den Hinweis auf Friedrich Schneider mit einer genauen Literaturangabe versieht, bleibt er für Rudolf Kautzsch jeden Literaturhinweis schuldig, aus dem hervorgehen könnte, dass Werner Noack die Entdeckung der in den barocken Chorschranken wiederverwendeten gotischen Treppenstiegen nicht von Dehio, sondern - und dies ohne Nennung des tatsächlichen Urhebers! - von Rudolf Kautzsch übernommen habe.

Neebs Zuschreibung der Entdeckung von den erhaltenen Treppenstiegen des gotischen Westlettners in den barocken Chorschranken an seinen Ko-Autor beim Mainzer Inventarwerk, Rudolf Kautzsch, von der sich in der Literatur nicht die geringste Spur findet, erhält ihre nachträgliche Erklärung in einer Mainzer Dissertation von Annegret Peschlow-Kondermann (1972, S. 19 u. n. 81, 82), die auf einen *unveröffentlichten Vortrag* von Rudolf Kautzsch aus dem Jahre 1907 in einer Fußnote aufmerksam macht:

„Dies [*sc. der Nachweis der Existenz eines Mainzer Westlettners*] erfolgte durch Kautzsch (1907) [81 *Unveröffentlichter Vortrag auf dem Kunsthistorischen Kongress Darmstadt, 1907. Vgl. Kautzsch-Neeb, 1919, S. 149, n. 2 und Doberer, 1946, n. 158.*], der den Zusammenhang zwischen den Reliefs des Jüngsten Gerichts und den *beiden Treppentürmen* in den barocken Chorschranken erkennt und sie als *Reste des ehemaligen Westlettners* ansieht. Die gleiche Ansicht wird von Dehio (1911) [82 *Dehio, G.: Handbuch IV, Südwestdeutschland, 1911, S. 229.*] vertreten, der auch auf die Frage der Herkunft des Meisters aus Reims und das Datierungsproblem näher eingeht.“

Und Rudolf Kautzsch selber? - Er *bedankt sich* in seinem zusammen mit Ernst Neeb 1919 herausgegebenen Handbuch zum Mainzer Dom *bei Werner Noack* mit folgenden Worten:

„Die ältesten Einbauten, von denen wir Kunde haben, sind zwei Lettner, je einer vor dem Ost- und Westchor. (...) Von dem Lettner des Westchors sind (..) noch heute im Dom Teile vorhanden, wenn auch in einen neuen Zusammenhang eingebunden. [1] *W. Noack, Die Kirchen in Gelnhausen. Hall. Diss. 1912. S. 53. Derselbe im dritten Bericht (des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft) über die Denkmäler der deutschen Kunst. Berlin 1914. Der Verfasser hat mir einen Korrekturabzug seiner Abhandlung zur Verfügung gestellt, wofür ich ihm auch hier herzlich danke.*] Es sind das die *zwei Wendeltreppen*, die den Aufgang zu den Chorbühnen des Westchors bilden.“ (Kautzsch/Neeb 1919, S. 147, n.1.; Herv., G.S.)

Rudolf Kautzsch verweist mit ähnlichen Worten wie Georg Dehio (*in einen neuen Zusammenhang eingebunden* (Kautzsch) / „*in veränderter Aufstellung*“ (Dehio)) auf die *Wendeltreppen* und bedankt sich explizit bei Werner Noack, der ihm einen Korrekturabzug seiner Abhandlung zur Verfügung gestellt habe.

Erst auf Seite 149, n.2 (Herv., G.S.) liest man dann bei Kautzsch:

Noack zog daraus den Schluss, das von Stix und Vöge angenommene Abhängigkeitsverhältnis der Werkstätten in Mainz und Naumburg müsse umgekehrt gewesen sein:

*Die Skulpturen sind an Qualität den Naumburgern gewachsen; (...). Aber Mainz ist früher als Naumburg: das Blattwerk der Kapitelle und die Form der Stiegentürme sind noch nicht so entwickelt, wie in Naumburg. Man muß den Mainzer Lettner demnach für ein Frühwerk des Naumburger Meisters halten.*⁵⁵⁹

Damit schlug Noack gleich eine doppelte Revision der Ansichten von Stix' vor und bestätigte unausgesprochen Heinrich Bergners Auffassung, die dieser in seinem populären Führer *Naumburg und Merseburg* von 1909 vorgetragen und dadurch den Protest von Alfred Stix auf sich gezogen hatte: der Mainzer Westlettner sei das *Frühwerk* eines nach Naumburg übergewechselten Bildhauers und nicht das spätere Schulwerk eines Mitglieds der Naumburger Werkstatt. Und weiter sprach Noack hier explizit von einem *Naumburger Meister*, der mindestens an zwei Orten - Mainz und Naumburg - charakteristische Werke von seiner Hand hinterlassen habe.⁵⁶⁰

„Ich selbst habe schon 1907 gelegentlich eines Vortrags vor dem Kunsthistorischen Kongreß in Darmstadt auf die Treppentürme hingewiesen und damit *das Ganze für den Mainzer Dom in Anspruch genommen*. Man vergegenwärtige sich, *wie verwickelt sich der Sachverhalt gestalten müßte*, wollten wir etwas anderes annehmen.“

In der Wissenschaft aber kommt es auf die Darstellung *bestimmter* Zusammenhänge an, wozu irgendwelche unbestimmten *Wie verwickelt sich der Sachverhalt gestalten müßte, wollten wir etwas anderes annehmen*-Hypothesen nichts beitragen können. Kautzsch hätte seinen Vortrag von 1907 - mit Angabe von Datum und Ort sowie mit Postskript und Kommentar versehen - nachträglich publizieren, oder aber *das Ganze*, bei dem niemand weiß, was mit *für den Mainzer Dom in Anspruch nehmen* denn eigentlich gemeint sein soll, auf sich beruhen lassen sollen.

559 Noack 1914, S. 44.

560 Noack ist nicht der erste Forscher, der die Bezeichnung *Naumburger Meister* verwendet.

Nachdem August Schmarsow (1892, S. 52) die Bezeichnung eines *Naumburger Meisters* in seiner grundlegenden Monographie zu den Naumburger Bildwerken eher beiläufig verwendet hatte und Artur Weese (1897, S. 123) das Werk eines *Bamberger Meisters* dem Werk eines *Naumburger (Meisters)* gegenüberstellte, findet sich diese Bezeichnung erstmals wieder bei Alfred Stix (1909, S. 122), welcher die Reliefanordnung des *Naumburger Meister(s)* in den Passionsszenen des Westlettners in Naumburg mit der Gruppierung der Figuren der Mainzer Weltgerichtsreliefs vergleicht und sich danach (a.a.O., S. 125) mit der These vom *Jugendwerk des Naumburger Meisters* im Mainzer Dom auseinandersetzt, wobei er auf die Darstellung Heinrich Bergners (der die Bezeichnung selbst *nicht* verwendet) rekurriert. (Unter *Jugendwerk* des Naumburger Bildhauers fasste Bergner die *Deesisgruppe* am Südostportal des Mainzer Doms.)

Die Bezeichnung *Naumburger Meister* erscheint ferner bei Karl Zürcher (1909), der Bergners Werkzuschreibungen im Naumburger Dom an einen einzigen *grossen Naumburger Meister* kritisiert (S. 33, n.5) und selber den Begriff *Naumburger Meister* im Sinne eines *Hauptmeisters* unter den Naumburger Bildhauern verwendet (S. 34), und bei Kurt Freyer



Abb. 59. ‚Kopf mit der Binde‘ und Teufelskopf vom ‚Mainzer Ostlettner‘
(Aus: Noack 1914, Tafel 8)

*Der ‚Kopf mit der Binde‘ und ein
Teufelskopf vom Mainzer Ostlettner*

Dass dieser *Naumburger Meister* im Mainzer Dom nicht nur den West-, sondern gleichzeitig auch den Ostlettner errichtet habe, wie Georg Dehio annehme, hielt Noack für ausgeschlossen,⁵⁶¹ auch wenn er wie Dehio urteilte, dass beide Lettner „eine ausge- dehnte Kenntnis französischer, besonders Reimser Werke voraus(setzen)“.⁵⁶²

Noack besprach die Schwierig- keiten, die sich einer Rekon-

struktion des Ostlettners entgegenstellten, von dem sich im Domkreuzgang außer zweier ehemals am Ostchor angebrachter Stützen, die bei einer Renovierung im 19. Jahrhundert freigelegt worden waren, nur die im Domkreuzgang aufbewahrte Trägerfigur (*Atlant*) und eine große Menge an Konsolen und Kapitellen erhalten hätten. Durch Ähnlichkeiten mit Kapitell- und Blattwerkformen des Lettners in Gelnhausen sah Noack sich veranlasst, den verlorenen Mainzer Ostlettner als *Ciborienlettner* in der Art des Gelnhausener Lettners zu rekonstruieren, „mit einem

(1911), der die *dramatische Auffassung des Naumburger Meisters* mit der *epischen Erzählungsweise* der Skulpturen in Wechselburg und Freiberg kontrastiert (S. 273) und den *Naumburger Meister* als genuinen Menschenbildner charakterisiert („der Naumburger Meister erkennt ... das Allgemein-Menschliche in der persönlichen Eigenart des einzelnen Menschen“ (S. 274) - „Der Naumburger Meister war einer von denen, die über aller Zeit und besonders über den geistigen Schranken ihrer eigenen Zeit stehen.“ (Ebd.)).

Die drei jüngeren der eben genannten Publikationen (Alfred Stix 1909, Karl Zürcher 1909 und Kurt Freyer 1911) reagieren direkt (Stix und Zürcher) oder indirekt (Freyer) auf Heinrich Bergners populären Führer *Naumburg und Merseburg* von 1909, dessen Vorstellung von einer Künstlerpersönlichkeit des Naumburger Bildhauers mit einer eigenen *Vita* einen nicht geringen Einfluss auf die Naumburg-Forschung ausgeübt hat. - Zum Einfluss Bergners auf die Naumburg-Rezeption vgl. v.a. Brush (1993, S. 111f. u. 120, n.19) sowie unsere kritische Auseinandersetzung mit Brushs Thesen in Fußnote 407.

⁵⁶¹ Noack 1914, S. 135 u. n.3.

⁵⁶² Noack 1914, S. 130.

Als Beleg für die Reimser Ursprünge des Mainzer Ostlettners verweisen Noack wie Dehio auf die ‚Trägerfigur (*Atlant*)‘ vom Ostchor, die schon Friedrich Schneider und Wilhelm Vöge auf die Reimser Atlanten zurückgeführt hatten. (Vgl. Vöge (1905)1958, S. 220.)

Vorbau, unter dem der Altar stand“.⁵⁶³

Der Gelnhausener Lettner, den Noack in seinem architektonischen Aufbau als Nachfolgewerk des ehemaligen Ostlettners im Mainzer Dom ansah und für seine Rekonstruktion des Mainzer Vorbildes heranzog, verweise auch in seinem skulpturalen Programm auf den Mainzer Dom, hier aber auf den Westlettner. Denn in Form und Ikonographie seien die Reliefs des Gelnhausener Lettners dem Mainzer Westlettner verpflichtet, auch wenn sie den Vergleichsbeispielen in Mainz an künstlerischer Qualität *unendlich unterlegen* seien.⁵⁶⁴

Dem Ostlettner wies Noack am Ende noch zwei weitere Stücke zu, die er zum ersten Mal veröffentlichte und in die kunsthistorische Diskussion einführte:

Der stilistischen Verwandtschaft wegen möchte ich mit dem Lettner noch zwei Köpfe in Verbindung bringen, die ebenfalls jetzt im Dommuseum aufbewahrt werden (Abb. 8): ein ‚Teufelskopf‘ und ein jugendlicher männlicher Kopf mit Binde im Haar. Ein Vergleich mit der Figur der südlichen Stütze zeigt, daß die Haarbehandlung, die Bildung von Augen, Nase, Mund und Kinn besonders bei den beiden jugendlichen Köpfen sehr ähnlich ist. Auch das Material ist dasselbe. Wo die Figuren angebracht waren, ist allerdings nicht mehr festzustellen.

⁵⁶⁵

Noack wies den *Teufelskopf* und den *Kopf mit Binde im Haar* (Abb.59) dem gleichen Werkstattzusammenhang des Mainzer Ostlettners zu, dem er auch die *Trägerfigur (Atlant)* vom Ostchor (Abb.60) zugeordnet hatte, und begründete diese Zuschreibung mit den physiognomischen Merkmalen der beiden jugendlichen Figuren, ein Vergleich, der spätere Forscher freilich zur gegensätzlichen Annahme von zwei verschiedenen Bildhauern führen sollte.

⁵⁶³ Noack 1914, S. 45.

⁵⁶⁴ Noack 1914, S. 137.

Den formalen und ikonographischen Zusammenhang des Gelnhausener Lettners mit den erhaltenen Mainzer Weltgerichtsfragmenten zeigt Noack an konkreten Einzelvergleichen auf:

„Von den Verdammten hält die erste Figur links ihr Gewand so wie der Mainzer König; die nächste Figur ist die mondäne Dame, die mit der Mainzer in Tracht, Kopfhaltung, Beinstellung und der Geste der gerungenen Hände zu vergleichen ist. Die drei folgenden Figuren: Mönch, König, Mann mit kegelförmiger Kopfbedeckung scheinen in ihrer Folge aus den Mainzer Seligen entnommen zu sein; an Stelle des Papstes tritt in Gelnhausen ein nicht weiter charakterisierter Mann, dessen Kopfbedeckung aber noch an die kegelförmige Tiara in Mainz erinnert.“ (ebd.)

Nach Noack lassen sich ferner aus dem Marsch der Seligen und Verdammten in Richtung Himmelsburg und Hölle in Gelnhausen auch für Mainz die gleichen (dort nicht mehr erhaltenen) Zielpunkte von Himmel und Hölle rekonstruieren, was ohnedies aus den beispielgebenden französischen Vorbildern hervorgehen würde. Für das Gelnhausener Programm aber nimmt Noack eine unmittelbare Abhängigkeit von Mainz an und nicht eine Orientierung an französischen Vorbildern. (Ebd.)

⁵⁶⁵ Noack 1914, S. 133.



*Abb. 60. Trägerfigur vom Mainzer Ostchor
(Aus: Noack 1914, Tafel 2)*

VIII. Positionen der deutschen Kunstgeschichte während des

1. Weltkrieges

1. Ernst Cohn-Wiener (1915)⁵⁶⁶*Vom Rang des Naumburger Meisters*

Der Lichtbildervortrag, den Ernst Cohn-Wiener am 14. Mai 1915 vor der *Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* in Berlin und damit an der gleichen Stelle hielt, an der zuvor Wilhelm Vöge 1905 über die *deutsche Plastik* und Adolph Goldschmidt 1907 über die *Bedeutung der Stifterfiguren im Naumburger Dom* referiert hatten,⁵⁶⁷ führte zum ersten Mal im Titel einer wissenschaftlichen Veröffentlichung zum Bildhauer im Naumburger Dom den Namen eines *Naumburger Meisters*.⁵⁶⁸

Ernst Cohn-Wiener gehörte - wie Hermann Giesau und Werner Noack - der *Sektion Skulptur* der *Denkmälerkommission* im *Deutschen Verein für Kunstwissenschaft* an, jedoch nicht einer der *ersten vier* Abteilungen, die von Anfang an unter der Leitung von Adolph Goldschmidt standen, sondern der bis 1914 von Wilhelm Bode geleiteten 5. Abteilung, in der ihm zusammen mit Rudolf Kautzsch die Bearbeitung der *gotischen monumentalen Plastik* anvertraut worden war. Diese Abteilung hatte im *Dritten Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst* von 1914 den Zusatz *14. Jahrhundert* erhalten, eine Ergänzung, die eine zeitliche Eingrenzung bedeutete, welche in der ursprünglichen Epochenaufteilung der *Sektion Skulptur* noch nicht vorgesehen war.⁵⁶⁹ Wenn Cohn-Wiener nun über die Skulptur des 13. Jahrhunderts im Dom von Naumburg sprach, so referierte er über ein Thema, das nach der anfänglichen Aufgabenverteilung der *Denkmälerkommission* noch zum Bereich Bodes gehört hatte und erst seit 1914 dem Bereich Goldschmidts zugeschlagen worden war.

Indem Cohn-Wiener gleich zu Beginn seines Vortrages von der Einzigartigkeit des „Bildhauers, der die Stifter im Westchor des Naumburger Domes schuf“ sprach

⁵⁶⁶ Der *Vortrag* Cohn-Wieners wurde als Protokollmitschrift veröffentlicht unter dem Titel ‚*Zum Problem des Naumburger Meisters*‘, in: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin 1915, S. 17-19. [Cohn-Wiener 1915b.]

Zu dieser (verkürzten) Protokollmitschrift und zu Ernst Cohn-Wiener, *Das Problem des Meisters von Naumburg*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 8 (1915) S. 263 - 273 [Cohn-Wiener 1915a], vgl.: Schubert D. 1974, S. 276 / Brush 1993, S. 113 / Jung 2002, S. 205f.

⁵⁶⁷ Siehe Kap. V. 1. und V. 2.

⁵⁶⁸ Zur Namensbildung ‚*Naumburger Meister*‘ siehe Fußnote 560.

⁵⁶⁹ Vgl. *Dritter Bericht* 1914, S. 4 (Aufteilung der *Sektion Skulptur*) und S. 50 (Überschrift zur 5. *Abteilung* mit dem Zusatz ‚(14. *Jahrhundert*)‘).

und ihm den Rang eines *Donatello*, *Michelangelo* und *Rembrandt* verlieh,⁵⁷⁰ zeigte er sich einer Betrachtungsweise verpflichtet, welche in Goldschmidts Schule keine Rolle spielte, welche aber Bodes Darstellung der Naumburger Skulptur in der *Geschichte der deutschen Plastik* von 1886 geprägt hatte und welche in der aktuellen Diskussion über den Naumburger Bildhauer am ehesten in den Publikationen von Heinrich Bergner (1903 und 1909) zu finden war.⁵⁷¹

Cohn-Wieners programmatisch formulierter Zugang zum Werk des Naumburger Bildhauers war vom Versuch bestimmt, die Individualität des Bildhauers als eine Künstlerpersönlichkeit zu erfassen. Indem Cohn-Wiener vom Bildhauer in Naumburg als einem *genialen Menschen* sprach, dessen „Empfinden nur ihm eigentümlich und weder lehrbar noch lernbar“ sei,⁵⁷² stellte er eine radikale Antithese zu Goldschmidts Versuch auf, mit Benennung von formalen und ikonographischen Vergleichspunkten und Vorbildern sowie mit der Eruierung von Einflüssen und Abhängigkeiten dessen Werk zu charakterisieren. Ohne den Namen des Berliner Ordinarius zu nennen (was sich vor der Zuhörerschaft der Berliner *kunstgeschichtlichen Gesellschaft* ohnedies erübrigen konnte) wandte sich Cohn-Wiener gegen die von Goldschmidt vertretene Richtung der kunstgeschichtlichen Forschung und hielt dafür, dass

*beim Versuch, das historische Verhältnis eines Künstlers vom Range des Naumburger festzulegen, die Untersuchung der Einflüsse, die er von außen erfuhr, sehr geringe Resultate ergeben. Die entscheidenden Aufgaben stellt vielmehr die Frage nach dem Eigenwert des Künstlers diesen Einflüssen gegenüber, und nach der Entwicklung seiner Eigenart.*⁵⁷³

Die architektonische Grundlage des Naumburger Stifterzyklus

Was die Aufgabe des Bildhauers im Naumburger Westchor angehe, so sei dieser vor das Problem gestellt gewesen, einen in sich zweigeteilten Chor zu einer Einheit zu verbinden, und dies sei ihm mit der Aufstellung des Figurenzyklus überzeugend gelungen. Die formale Leistung einer Verbindung der beiden Raumteile durch einen *Skulpturengürtel*, welcher durch das horizontale Band eines Laufgangs noch verstärkt

570 Cohn-Wiener 1915a, S. 263 (Der Bildhauer, „der die Stifter im Westchor des Naumburger Domes schuf, (...) erscheint (..) noch heute so einzigartig, wie Velazquez und Rembrandt, Donatello und Michelangelo.“).

571 Vgl. Wilhelm Bodes (1886, S. 56) Gegenüberstellung des Naumburger Bildhauers mit Jacopo della Quercia („In der italienischen Kunst hat selbst ein Quercia ähnliches kaum mit größerem Sinn aufgefaßt“) und Heinrich Bergners (1903, S. 116) emphatischen Ausruf zur Größe des Naumburger Bildhauers („Wahrlich, die Zeit muß bald kommen, wo der Naumburger als der größte Bildner des deutschen Volkes gefeiert wird.“).

572 Cohn-Wiener 1915a, S. 263.

573 Ebd.; *Herrn*, G.S.

werde, sei umso signifikanter als das Chorquadratum noch stark romanisch und erst das Chorpolygon gotisch geprägt sei. Darin liege eine *Disharmonie der Architektur*, welche erst die Figurenreihe, besonders die Figurenpaare an der Grenze der beiden



Abb. 61. Naumburg, Dom. Blick in den Westchor.
(Aus: Cohn-Wiener 1915a, Tafel 67, Abb. 1)

Raumteile, in *wohlklingendem Rhythmus* zusammenbänden.⁵⁷⁴

Die Gruppierung der Statuen erfolgte somit nach Cohn-Wiener auf *architektonischer Grundlage*, wofür er als älteres Beispiel die Magdeburger Domchorfiguren anführte, und die vollkommene Verbindung der Skulptur mit der Architektur lege die Annahme nahe, „daß der Skulptor, der die Statuen schuf, ihnen auch den Platz anwies“.⁵⁷⁵

Cohn-Wiener griff im Folgenden Bergners Zweikampfthese an und legte dar, dass

⁵⁷⁴ „Durch das *Motiv der Laufgangarkaden* zu ihren Seiten, das in das wagerechte Sockelsims hinüberführt, für das Auge miteinander verbunden, bilden sie einen *festen Gürtel um den Chor*, dessen empfindliche Stelle, der harte Anprall des *gotischen* gegen den *romanischen* Teil, noch besonders überbrückt wird. Mit vollster Absicht stehen nämlich gerade am *Trennungspfeiler* die *Statuenpaare*, nach jeder Seite mit je einer Statue hinübergreifend und sie zugleich durch ihre Einheit verknüpfend. Sie wirken wie Charniere als Gelenk und Verbindung zweier Teile, von denen jeder gleichmäßig gefaßt wird, und die Baldachine, die gerade hier nur Breitenerstreckung haben, wirken verklammernd mit. So wird durch eine ungemein kluge Verteilung und Wiederverknüpfung der Skulpturen die *Disharmonie der Architektur* zum *wohlklingenden Rhythmus* umgestimmt.“ (Cohn-Wiener 1915a, S. 263f.; Herv., G.S.)

⁵⁷⁵ Cohn-Wiener 1915a, S. 264.

„Sie [*sc. die Stifterstatuen*] sind nicht mehr wie zufällig an einem passenden Platz des Bauwerks eingefügt, sondern wesentlicher, maßgebender Bestandteil des Ganzen. Man kann sie ohne Schaden für den Eindruck des Baues nicht übersehen.“ (Ebd.)

diese der Anschauung widerspreche und in den historischen Figuren keine Bestätigung finde.⁵⁷⁶ Ferner begegne die Zweikampfthese im Hinblick auf den sakralen Charakter des Westchors auch prinzipiellen Bedenken, da jede Gruppenbildung in einem Sakralraum auf eine theologische Tradition - wie sie etwa eine Kreuzigungsgruppe darstelle - zurückgehen müsse. Aus diesen Überlegungen heraus formulierte Cohn-Wiener die These, dass die Stifterfiguren „als Einzelwesen, ohne Anteilnahme an den andern“, zu verstehen seien.⁵⁷⁷

Zwei Stilgruppen im Naumburger Stifterzyklus



Abb. 62. Naumburg,
Dom. Dietrich
(Aus: Cohn-Wiener
1915a, Abb. 2)

Die so definierten *Einzelwesen* analysierte Cohn-Wiener als Arbeiten eines individuellen Bildhauers, dessen Werk im Naumburger Westchor in *zwei Stilgruppen* zerfalle. Cohn-Wiener wählte als Einstieg zu deren Analyse die beschädigte Figur des *Konrad*. An diese Figur knüpfte Cohn-Wiener zunächst Überlegungen über einen ursprünglich anderen Aufstellungsplan der Stifterstatuen, da die Figur aus zwei Gründen nicht für ihren jetzigen Platz bestimmt gewesen sein konnte: *erstens* stehe sie auf einem „roh behauenen Schafring und lehnt an einer runden Säule“, was zwar für die meisten übrigen Figuren, nicht jedoch für die einzige andere frei stehende Statue, die gegenüberstehende Figur der *Gepa*, kennzeichnend sei. *Zweitens* gebe der Beschädigungszustand der Figur einen Hinweis darauf, „daß sie dort eigentlich nicht hingehörte und nicht fest genug angebracht war“.⁵⁷⁸

Diesen ersten - nur technischen - Hinweis auf zwei Stilgruppen unter den Stifterfiguren verfolgte Cohn-Wiener weiter an den übrigen männlichen Figuren. So bemerkte er einen Unterschied an den Schilden,

⁵⁷⁶ „Die Stimmungen, die die Inschrift „comes occisus“ assoziativ in uns weckt, könnten unmöglich für die objektive Deutung maßgebend sein, wenn der Widerpart gar keine Abwehr für Dietmars aggressive Haltung findet, seine Stellung sie gar nicht voraussetzt, sondern ein gleichgültiges ‚Gewehr bei Fuß‘ ist. Erinnert man sich dann noch daran, daß der *occisus* im Zweikampf fiel, Timo einen Überwundenen gewalttätig erstach, so daß Bergner selbst meint, sie hätten einander nie gesehen, ihre Gruppierung also eine phantasievolle Idee des Plastikers sein müßte, so tritt das Gezwungene dieser Deutung klar zutage.“ (Ebd.)

⁵⁷⁷ „Es bedarf gar keines Hinweises mehr darauf, daß auch der Naumburger Kreis, wie seine ganze Zeit, nur dort Gruppen bildet, wo sie ikonographisch bereits traditionell sind, also bei der Kreuzigung, der Deësis und den Passionsszenen, und sich im übrigen davor hütet, den konzentrierten Wert der Einzelgestalt dadurch herabzumindern, daß er sie über sich selbst hinauswirken läßt. Selbst in den beiden Paaren existiert *jede Gestalt als Einzelwesen, ohne Anteilnahme an der andern*.“ (Ebd.; Herv., G.S.)

⁵⁷⁸ Cohn-Wiener 1915a, S. 265.

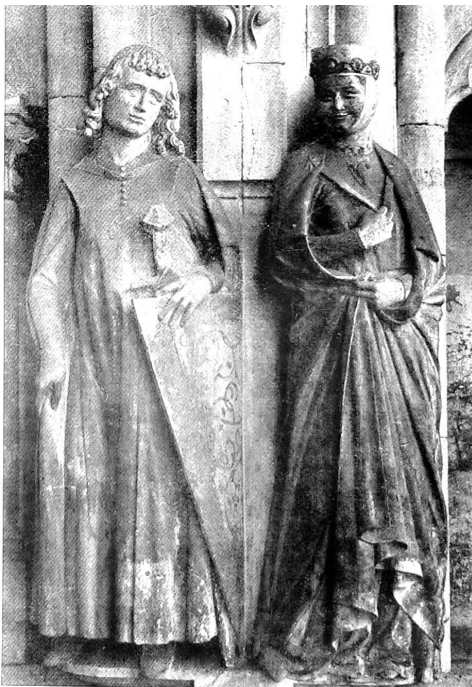


Abb. 63. Naumburg, Dom. Hermann und
Reglindis
(Aus: Cohn-Wiener 1915a, , Abb. 3)

welche nach seiner Beobachtung bei Hermann und Ekkehard „nur teilweise sichtbar sind“, während sie bei den übrigen sechs Figuren (Konrad, Dietmar, Sizzo, Wilhelm, Timo, Dietrich) mit *Absichtlichkeit zur Schau* gestellt seien. Dieses formale Kennzeichen eines unterschiedlichen Haltens der Schilde deutete Cohn-Wiener als Indiz für zwei Stilgruppen.

Ein weiteres Indiz für die Aufteilung der Stifterfiguren in zwei Gruppen - Cohn-Wiener beschäftigte sich zunächst nur mit den männlichen Figuren - sah der Autor (und Vortragsredner) in den Schildumschriften der Statuen. Die Bedeutung der Schildumschriften liege darin, dass sie erstens den bestimmten Namen des Trägers angäben und zweitens, dass sie „zugleich die Beziehung mitteilten, in der der Stifter zur Naumburger Domkirche stand.“⁵⁷⁹ Dies treffe jedoch nur für die sechs Figuren der *Konradusgruppe* (Konrad, Dietrich, Dietmar, Sizzo, Wilhelm, Timo), nicht aber

für die Gruppe Hermann und Ekkehard zu.

In einer merkwürdigen Inkohärenz seiner Argumentation, die er von allem Anfang an unter dem Titel *Stilvergleich* führte („der genaue Vergleich zeigt, daß die Stifterfiguren in zwei Stilgruppen zerfallen“), traf Cohn-Wiener - der selbst einräumte, dass er nur *äußerliche Gemeinsamkeiten* der Figuren genannt habe - die Feststellung, dass es bei den Figuren des Hermann und Ekkehard nicht auf ihre Identifizierbarkeit ankomme, weil bei ihnen die Schildinschrift fehle, und also sei bei diesen beiden Figuren

*allein das künstlerische Interesse maßgebend, was sie an und für sich schon als die reiferen, vermutlich also späteren Werke charakterisiert.*⁵⁸⁰

Das *künstlerische Interesse* sollte hier die Unterscheidung zweier *Stilgruppen* begründen und gleichzeitig eine relative Datierung der Stifterfiguren ermöglichen: die mit einem stärkeren *künstlerische(n) Interesse* und ohne Schildumschriften geschaffenen Figuren seien die späteren!

Indem Cohn-Wiener die beiden Brüderfiguren Hermann und Ekkehard als Gruppe zählte und dieser Gruppe die Konradusgruppe gegenüberstellte, wollte er grundle-

579 Cohn-Wiener 1915a, S. 265.

580 Ebd.

gende Unterschiede zwischen den beiden Gruppen ausmachen.⁵⁸¹ Das durchgreifende Unterscheidungsmerkmal, für das Cohn-Wiener in den vorgewiesenen Schilden der Sechsergruppe einen ersten Hinweis erkannt haben wollte - denn die Schildhaltung von Hermann und Ekkehard erschien ihm zurückhaltender - lautete nun dahingehend „daß die eine Gruppe überhaupt mit möglichst deutlichen, die andere mit möglichst leisen Mitteln charakterisiert“, was Cohn-Wiener sowohl als stilistisches wie als künstlerisches Unterscheidungsmerkmal verstand.⁵⁸²

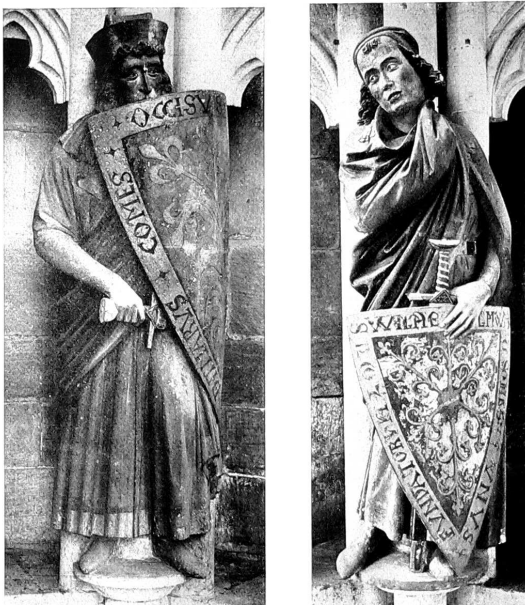


Abb. 64. Naumburg, Dom. Graf Dietmar, Wilhelm von Kamburg
(Aus: Cohn-Wiener 1915a, Abb. 6 u. 7)

Als Gegensatzpaar zur Charakterisierung dieses Unterschiedes der beiden Gruppen - einer *deutlichen Gruppe der Sechs* und einer *leisen Gruppe der Zwei* - wählte Cohn-Wiener die Figuren des *Dietrich* und des *Hermann*:

Beim Dietrich spricht aus dem breit stehenden Körper, der starken Durchbildung der Gesichtsmuskulatur, dem jäb geöffneten Mund, den harten Jochbogen und drohenden Stirnfalten ein kraftvoller Realismus, der der Erscheinung als solcher den stärksten fast momentanen Ausdruck abzugewinnen trachtet. Beim Hermann sind alle Mittel verfeinert, sind im Gesicht die leisen Formübergänge gesucht, die Hände bis zur Feinheit von Tastorganen entwickelt und der Körper unter dem Gewande gefühlt und durchgebildet. Entsprechend ist der Gefühlsausdruck feiner geworden; das Jäbe der andern Skulptur fehlt ihm ganz, und er ist zugleich so viel tiefer gefaßt, daß er allein den Eindruck der Statue bestimmt. Kurz gesagt: Wenn beim Dietrich ein starker Darstellungswille die Formen gewalttätig zum Ausdruck zwingt, so ist ihre

Ausdrucksfähigkeit beim Hermann sicherer Besitz gereifter Meisterschaft. Es ist der typische Unterschied zwischen dem jugendlichen und dem gereiften Stil genialer Bildner, zwischen Dürers Oswolt Krell von 1499 und seinem Kardinal Albrecht von 1526, oder zwischen

581 Die Argumentation Cohn-Wieners erweist sich - unbeschadet zutreffender Einzelbeobachtungen - theoretisch als unhaltbar, weil er bewusstlos auf verschiedenen Ebenen argumentiert: er sucht die Bestätigung für seine Aufteilung der männlichen Figuren in zwei *stilistische* Gruppen - die „Konradusgruppe“ mit vorgewiesenen Schildumschriften, auf die es bei dieser Gruppe *ankomme*, und die „Hermann-Ekkehard-Gruppe“, bei der es auf die Schildumschriften *nicht ankomme*, in *formalen* Eigenschaften. Nachdem er so die acht männlichen Stifterfiguren in zwei Gruppen - eine *Sechsergruppe* und eine *Zweiergruppe* - geteilt hat, stellt er die Frage, ob sich die von ihm vorgenommene Teilung in zwei Gruppen auch an *anderen Merkmalen* der Figuren bewähren würde, ein Dienst, den die Figuren natürlich ohne Weiteres leisten, da *jede* Figur individuell gestaltet ist und sich von den übrigen abhebt, womit sich eine *stilistische* Unterscheidung, die eben nur an *stilistischen* Merkmalen (und nicht an formalen) zu eruieren ist, partout nicht gewinnen lässt.

582 Ebd.

Rembrandts Jugend- und Mannesporträts. ⁵⁸³

Was in Heinrich Bergners Vorstellung von einer Künstlerindividualität erst angelegt, aber von diesem Autor noch nicht durchgeführt worden war - denn die Analyse der Physiognomie und des Gewandstils (*Lodenstil*) bei Bergner zielte nur auf die Herausarbeitung einer individuellen Künstlerhandschrift überhaupt, nicht jedoch auf einen Jugend- und Altersstil - legte Cohn-Wiener zum ersten Mal in der Naumburg-Forschung in einem konkreten Versuch vor: die persönliche künstlerische Entwicklung des Bildhauers der Stifterfiguren als Reifeprozess zu beschreiben. Der Bildhauer des Naumburger Westchors sei vom Ungestüm seiner ersten sechs männlichen Stifterfiguren - *stark, jäh, hart, drohend, kraftvoll* sind hier die Epitheta - fortgeschritten zu einem abgeklärten Altersstil, bei welchem dem Meister *verfeinerte Mittel, leise Formübergänge, gefühlte Durchbildung* zu Gebote gestanden hätten.

Cohn-Wiener räumte ein, dass der Einzelvergleich zwischen den Statuen des Dietrich und Hermann eigentlich noch nicht hinreichend sei, die aufgezeigten Unterschiede auch als durchgreifende Stilunterschiede zu erweisen, weshalb er ergänzend die Frauenstatuen betrachten wollte, aber genau an diesem Punkt - mit einem leichten Anflug von Ironie - bedauerte, dass ihm bei den weiblichen Stifterinnen „der bequeme Hinweis durch die Schildstellung versagt“ sei. ⁵⁸⁴

Die sächsischen Stiftergrabmäler als Voraussetzung der Naumburger Westchorskulptur

Statt den an Dietrich und Hermann exemplifizierten Vergleich zwischen einer stilistisch ‚lauten‘ und einer stilistisch ‚leisen‘ Gruppe nun auch an zwei Frauenfiguren durchzuspielen, machte Cohn-Wiener an dieser Stelle eine Zäsur und besprach etwas ganz anderes. Er erörterte die Vorbedingungen der Naumburger Stifterfiguren, die er - mit einem merkwürdigen Hinweis auf Goldschmidt, der im Bericht der Denkmälerkommission diese Vorbedingungen zuletzt nur noch in Frankreich und Reims gesehen hatte ⁵⁸⁵ - in den Stiftergrabmälern von Braunschweig, Quedlinburg, Wechselburg und Pegau verkörpert sah. ⁵⁸⁶

583 Cohn-Wiener 1915a, S. 265f.; *Herr.*, G.S.

584 Cohn-Wiener 1915a, S. 266.

585 Vgl. den Bericht von Giesau (1914) zur Denkmälerkommission, der von Goldschmidt betreut wurde und ebenso als Goldschmidts Stellungnahme gelten kann, worin die Skulptur in Naumburg von allen sächsischen Voraussetzungen abgeschnitten und nur noch durch französische Vorbilder - vor allem der Reimser Kathedrale - bestimmt angesehen wurde. - Siehe Kap. VIII. 1.

586 „Wirft man nämlich die Frage nach den *Vorbedingungen* auf, unter denen die Naumburger Stifterbilder entstehen konnten, so zeigt sich, daß ihre *Grundlagen in Sachsen* bereits vorhanden waren. Denn dort entstehen nach Goldschmidt seit 1227-1232 die Stiftergrabmäler Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin im Braunschweiger Dom, nach



Abb. 65. Pegau, St. Lorenzkirche. Grabmal des Grafen Wiprecht von Groitzsch (Aus: Cohn-Wiener 1915a, Abb. 4)

Bei jenen Denkmals-Tumben der Stifter in ihren Kirchen kann man aber geradezu von einer Mode des frühen 13. Jahrhunderts sprechen, an die sich der Naumburger Plastiker nicht nur in der Idee, sondern selbst in der künstlerischen Auffassung anschließt.⁵⁸⁷

Der Naumburger Bildhauer, den Ernst Cohn-Wiener zu Beginn seiner Ausführungen in seiner rätselhaften Einzigartigkeit beschrieben hatte („wir wissen nicht, woher ... plötzlich diese persönliche Gestaltungskraft kommt, die mit ihrem Träger ... ebenso rätselhaft wieder verschwindet“),⁵⁸⁸ folgte jetzt einer verbreiteten Mode, die Cohn-Wiener aber nicht in Frankreich (wie Goldschmidt), sondern in Sachsen (wie Bode) verortete.

Es war nach Cohn-Wiener der Typus *realistischer Idealporträts* sächsischer Stiftertumben,⁵⁸⁹ die „Charakteristik in Aussehen und Haltung“, welche „selbst die Lage jeder Falte des Gewandes, unter dem der Körper vor allem in seinen Gelenken sich auszudrücken strebt, völlig motiviert“, welche den Bildhauer im Naumburger Westchor geprägt habe, und der er sich „in der künstlerischen Auffassung anschließt.“⁵⁹⁰

Der französische Einfluss dagegen war - Cohn-Wiener zufolge - „in Naumburg unbedeutend“,⁵⁹¹ denn „Frankreich war nie das direkte Vor-

der der Grabstein der Quedlinburger Äbtissin wohl kopiert wurde, des Dedo von Wechselburg und seiner Gemahlin in Wechselburg und des Wiprecht von Groitzsch in Pegau.“ (Cohn-Wiener 1915a, S. 266; *Herv.*, G.S.)

587 Ebd.

588 Cohn-Wiener 1915a, S. 263.

589 „Denn sie alle sind, paradox gesprochen, *realistische Idealporträts*; ihre Schöpfer suchen von längst Verstorbenen, von deren Aussehen sie keine Vorstellung mehr haben können, *Phantasiebilder* zu formen, (...) aus dem Gefühl für lebensvolle Wirklichkeit heraus. Gerade hierin zeigt sich die Stärke dieses sächsischen Kunstkreises gegenüber der ganzen mitlebenden Generation.“ (Cohn-Wiener 1915a, S. 266; *Herv.*, G.S.)

590 Cohn-Wiener 1915a, S. 266 und S. 267.

591 Die von Willibald Sauerländer (1979) zu einem Schlüssel seiner Interpretation gemachte *französisch geprägte höfische Konvention* der Naumburger Stifterfiguren, die sich u.a. in bestimmten Gesten äußere, wird von Cohn-Wiener zwei Menschenalter früher gleichfalls konstatiert, erscheint ihm aber nur als *zeittypisch*, weshalb sie nicht das Charakteristische der Naumburger Figuren ausmachen könne:

„Die *À la mode-Geste*, bei den Zeitgenossen in Magdeburg oft die wichtigste Neuerung gegenüber den romanischen Typen, ist hier [*sc. bei den Naumburger Stifterfiguren*] überall nur ein Teil des Ausdrucks. Zwar findet sich auch bei der Naumburger Gerburg das *Fassen des Mantelsaums*, bei der Regelin das *Ziehen des Mantelbandes*. Aber das sind *typische Bewegungen*, die damals *Allgemeingut* sind. Wie sehr, zeigt sich darin, daß das Halten des Mantelbandes seine *literarische Parallele* beim Tristan hat, wie das Sitzen mit übergeschlagenem Bein im Walter von der Vogelweide. Diu tassel, dâ diu solten sin, / Dâ was ein kleinez snûerelin / Von wîzen berlin in getragen / Da hete diu schoene in geslagen / Ir dümen von ir linken hant.“ (Cohn-Wiener 1915a, S. 268; *Herv.*, G.S.)

bild für Naumburg“ gewesen.⁵⁹²

Selbst bei den sächsischen Stiftergrabmälern, die sich der Naumburger Bildhauer „in der Idee“ wie „in der künstlerischen Auffassung“ zu eigen gemacht habe, sei der Nachweis schwierig, „diese Stifter-Tumben durch gegenüberstellende Typenvergleiche als Wurzel der Naumburger Stifterbilder nachzuweisen.“

*Trotzdem finden sich überzeugende Gemeinsamkeiten: Das aufrecht getragene Schwert Heinrichs des Löwen kehrt beim Sizxo wieder, des Dedo und Wiprecht von Groitzsch charakteristische Schildzieraten hat Naumburg gleichfalls übernommen: auf der breiten Schildfläche, wo man das Wappen erwartet, Ranken, gelegentlich von einem Buckel ausgehend, deren bandartige Struktur noch ihren Ursprung aus breiten Eisenbändern, ähnlich dem Trubenbeslag, erkennen läßt.*⁵⁹³

Die Schwierigkeit, für die Stifterfiguren bestimmte Motivübernahmen in der sächsischen Grabmalskulptur nachzuweisen, erschien Cohn-Wiener nur ein weiterer, indirekter Beleg dafür zu sein, dass der Naumburger Bildhauer „aus der sächsischen Grabplastik hervorgegangen“ war, denn diese sei der Boden seiner Individualität und seines Erfindungsreichtums, was sich auch daran zeige, dass er nicht einem (etwa aus Frankreich importierten) Typus folge.⁵⁹⁴

Am Ende seiner Besprechung der sächsischen Grabdenkmäler als künstlerische Voraussetzung der Naumburger Stifterfiguren nahm Cohn-Wiener Stellung zu

Bei Sauerländer hingegen, der exakt *dieselbe literarische Quelle* zitiert (siehe 1979, S. 193) wird die französisch geprägte höfische Konvention, welche nach Cohn-Wiener nur die zeittypische *Grundlage* der Darstellung bildet, zu einer der *wesentlichen Aussagen* des Naumburger Stifterzyklus überhaupt, die schließlich in Sauerländers Vorstellung von einem *Fürstenspiegel* mündet (vgl. Sauerländer 1979, S. 197f., 202, 210).

592 Cohn-Wiener 1915a, S. 268. - Im Vergleich zur Skulptur der Kathedrale von Reims hebt Cohn-Wiener bei ähnlichen Motiven in Naumburg vor allem auf den *vertieften* Ausdrucksgehalt ab:

“Vergleicht man etwa die *Gerburg* mit einer im Motiv verwandten französischen Statue wie der *Königin von Saba von Reims*, so zeigt sich, daß der Deutsche hier der französischen Eleganz und dem graziösen Lächeln vertieftere Gefühle gegenüberstellt. Das Verhältnis ist ähnlich, wie späterhin das des Schlosses von Bruchsal zu Versailles.“ (ebd.)

593 Ebd.; *Herrn*, G.S.

594 „Allein gerade das Beste, was der Naumburger der Generation von 1230 verdankt, nämlich die Freude am Erfinden stets neuer Typen und Charaktere; und der innere Reichtum dieses großen Menschenbildners, bei dem nicht ein Typus, ein Kopf, eine Haltung, selbst keine Gewandbildung der anderen gleicht, schränkt die Möglichkeit einer Typenvergleiche a priori ein. Gerade, daß sie zu keinem schlüssigen Beweis führt, daß ihn vor allem die Kraft seines persönlichen Gestaltens jener älteren sächsischen Generation verwandt erscheinen läßt, wie sie ihn zugleich von den anderen Plastikern der Zeit, die im Typus wurzeln, entfernt, ist der sicherste Beweis für seinen Ursprung aus ihr. Faßt man all das zusammen, so scheint die Herkunft des Naumburger Meisters aus der sächsischen Grabplastik sehr wahrscheinlich.“ (Cohn-Wiener 1915a, S. 269.)

Hermann Giesaus Zuschreibung des in der Literatur bereits seit Wilhelm Bode 1886 erörterten Grabdenkmals eines Ritters im Merseburger Domkreuzgang, das nach Giesau ein „eigenhändiges Werk des Naumburger Hauptmeisters“ darstellte.⁵⁹⁵

Auch wenn Cohn-Wiener eine solche Zuschreibung nicht ausschließen wollte, urteilte er hierüber doch vorsichtiger, denn ihn interessierte ein anderer Aspekt.⁵⁹⁶ Mehr noch als die Eigenhändigkeit dieser unzweifelhaft zum Naumburger Werkstattkreis gehörigen Figur interessierte Cohn-Wiener am Merseburger Rittergrabstein der Übergang von der sächsischen Grabmalsskulptur zur Skulptur der Naumburger Stifterfiguren. Diesen Übergang sah Cohn-Wiener in der Figur des Dietmar verkörpert, die er nicht eigentlich als Statue, sondern - wie eine Grabmal-Skulptur - als Relieffigur auffasste. Gerade die Figur des Dietmar verrate die Herkunft des Naumburger Bildhauers aus der sächsischen Grabmalplastik, insofern sie noch nicht als Rundplastik - die sie angesichts der dramatisch bewegten Situation des Mannes eigentlich hätte werden müssen -, sondern als Relieffigur konzipiert sei, woran sich das noch nicht voll entwickelte Können des Bildhauers in der Darstellung der Standfigur zeige. Zu Beginn seiner Arbeiten im Naumburger Westchor habe der Bildhauer noch nicht die volle Reife seines individuellen Könnens erreicht.⁵⁹⁷ Die Figur des Dietmar sei die Erstlingsfigur eines Künstlers, der von der Grabmals- und Reliefskulptur herkomme. Und dass es eine Erstlingsfigur in einem neuen Medium sei, erweise sich auch an einigen Fehlern und Ungereimtheiten dieser Skulptur.⁵⁹⁸

595 Giesau 1914, S. 37. - Siehe Kap. VII. 1.

596 „Man kann (..) vom Grabmal des Ritters von Hahn im Merseburger Domkreuzgang absehen. So leicht es eine eigenhändige Arbeit des Naumburgers sein könnte, so ist doch der Kopf, für seine Kunst der Charakteristik das entscheidende Merkmal, zu sehr verstümmelt, um einen sicheren Schluß zu gestatten und die Möglichkeit eines Schulwerks ganz auszuschließen.“ (Cohn-Wiener 1915a, S. 269)

597 „Allein unter den Statuen des Westchores selbst befindet sich eine, die nur als *Übergangsform vom Grabmal zur Säulenstatue* angesehen werden kann, die des Grafen Dietmar (Abb. 6). Des Meisters fortschrittliche Tendenz wird in ihr besonders fühlbar. Die Haltung des Mannes ist so aggressiv und dabei so naturwahr, daß, wie schon erwähnt, die Meinung entstehen konnte, es sei im Naumburger Chor das Ordal dargestellt, in dem der COMES OCCISUS fiel. Allein der Energie seines Wollens ist das Können des Meisters noch nicht ganz gewachsen. Die Statue kann die Bewegung noch nicht entwickeln, weil sie mit dem Rücken so flach an den drei Pfeilerdiensten klebt, daß selbst die Schildrundung Teil der äußersten Pfeilerrundung bleibt und das Ganze eigentlich mehr Relief als Freiplastik ist. Das ist keine Übergangsform des Zeitstils, denn schon die Magdeburger Chorstatuen und die Gewändestatuen der Freiburger goldenen Pforte sind Freiplastiken; vielmehr wurzelt der Künstler selbst in einer *Relieftradition*, die in diesem Fall nur die Grabplastik sein kann, da nur sie große, lebenswahre Gestalten bildete.“ (Ebd. *Herr.*, G.S.)

598 „Weil also die Statue des Dietmar am Anfang der Naumburger Entwicklung steht, ist der Ausdruck des Kopfes fast im Gegensatz zum Motiv noch so unbewegt, die Durchmodellierung von Gesicht und Hand so summarisch, der Körper unter dem

Eine Entwicklungsreihe der Naumburger Stifterfiguren

Ausgehend von der Figur des Dietmar, die er eingehend als Übergangsfigur beschrieb, versuchte Cohn-Wiener in der Naumburg-Diskussion zum ersten Mal eine Entwicklungsreihe der Stifterfiguren festzulegen oder - um denselben Gesichtspunkt biographisch zu formulieren -: Cohn-Wiener versuchte eine Art ‚chronologisches Werkverzeichnis‘ des Naumburger Bildhauers zu geben:

*Daß der Konradus diesem Werke [sc. der Figur des Dietmar] noch sehr nahe steht, beweist die Derbheit der Gewandbehandlung und der Mangel an Plastik im Körper. Fortgeschrittener, aber doch noch sehr gebunden im Ausdruck ist der Timo von Küstritz. Dann aber beginnt ein immer bewußteres Streben nach psychischer Durchbildung der Charaktere und nach physischer des Körpers. Es genügt, das Stehen, die Gelenke, etwa die Ellbogenkrümme oder den Gesichtsausdruck des Dietrich (Abb. 2) mit dem Dietmars (Abb. 6) zu vergleichen, um den Fortschritt aller Formbildung zu erkennen. Der Künstler ist sich jetzt seiner Aufgabe klar bewußt geworden. Er fühlt den Menschen als die Einheit eines Charakters, in dessen Harmonie Körper und Kopf, Haltung und Ausdruck aufgehen müssen. Und diese Zusammenhänge werden ständig vertieft, Sizzo und Wilhelm verstärken die Energie der Bewegungen noch.*⁵⁹⁹

Damit glaubte Cohn-Wiener die Reihe der Jugendwerke des Naumburger Meisters abgesprochen und vollständig dargelegt zu haben - Dietmar, Konrad, Timo, Dietrich, Sizzo, Wilhelm -, die er zu Beginn seiner Ausführungen durch äußerliche Merkmale, durch die Art der ostentativ vorgewiesenen Schilde und Schildumschriften sowie durch ein ungestümeres Ausdrucksgebarren dieser Figuren als Frühwerke zu einer *lauten* Gruppe zusammengefasst hatte, um über den mutmaßlichen Bildungsweg des Naumburger Meisters in der Grabmalsskulptur den technischen Anhaltspunkt zur Entschlüsselung des Entwicklungsfortschritts dieser Reihe zu gewinnen.⁶⁰⁰

Gewande so wenig durchgearbeitet. Daß vollends das Schwert an seiner Stelle unmöglich Platz hat, daß der Künstler den Griff zeigt, ohne sich über den Verbleib der Klinge Rechenschaft zu geben, ist eine Unvollkommenheit, die bei einem Mann von so ausgeprägtem Wirklichkeitssinn nur in Erstlingswerken denkbar ist und späterhin auch nicht mehr vorkommt.“ (Ebd.)

599 Cohn-Wiener 1915, S. 269f.; *Herv.*, G.S.

600 Innerhalb dieses *Frühwerks* von sechs männlichen Westchorfiguren betrachtet Cohn-Wiener - im Hinblick auf eine fortschreitende Ausbildung und Entwicklung des Naumburger Bildhauers - vor allem die Figur des *Wilhelm*, die er in einen interessanten Zusammenhang zur Figur des Gekreuzigten vom Westlettner bringt, den er dann auffallend anders beurteilt als Schmarsow und Bergner.

So hatte Schmarsow (1892, S. 40) dem Bildhauer des Gekreuzigten am Westlettner „mangelhaft(e)“ „*Kenntnis des menschlichen Leibes*“ vorgeworfen und Bergner (1903, S. 119) hatte geurteilt: „Die Anatomie kann man einfach schlecht nennen.“

Anders urteilt Cohn-Wiener (1915a, S. 270):

„Man begreift, daß gerade dieser Mann im Kruzifixus unter dem Lettner den besten

Wenn Cohn-Wiener die *frühe* Werkgruppe des Naumburger Bildhauers vorwiegend unter äußerlichen Merkmalen (Schild und Schildumschriften) sowie nach ihrer Herkunft (Reliefcharakter der Grabmalskulptur) und ihrem expressiven Ausdruck betrachtete, so galten für die Beurteilung der *reifen* Werkgruppe andere Qualitäten:

*Allen späteren Statuen, Gepa, Gerburg, Hermann und Regelindis, Eckhard und Uta fehlt ebenso wie jede Lahmheit auch jede Gewaltsamkeit. Die Verfeinerung des Ausdrucks bis zu einem Punkt, wo nicht mehr die aggressive Kraft, sondern die Feinheit der seelischen Schwingungen den Charakter des Kunstwerks bedingt, ist das letzte Ziel des Meisters. Auf den billigen Effekt äußerlicher Mittel wird ganz verzichtet. Das tiefste Seelenerlebnis wird zur künstlerischen Aufgabe und wird mit einer programmatischen Kraft gelöst, wie sie allein die Konzentration in die Einzelgestalt besitzt. Jeder Ausdruck steht dem Meister für sein Erlebnis zur Verfügung, jede Nuance in Bewegung und Form, und jede wird so sparsam und wirksam angewandt, daß das Kunstwerk wie eine selbstverständliche Einheit dasteht. So sehr für den Chorschluß die dramatische Komposition als Gottesurteil abgelehnt werden mußte, so sehr sind jetzt die Charaktere Faktoren der Gruppenbildung. Der männlich derbe Eckhard und die schambafte Weiblichkeit Utas, selbst im gegensätzlichen Spiel der Hände nachklingend, das Sentiment Hermanns und das leise Lächeln der Regelindis, die greisenhafte Müdigkeit der verschleierte Gepa und der musikalische Wohlklang in Gerburgs starker und edler Bewegung stehen sich wie antithetisch gegenüber.*⁶⁰¹

Nachdem Cohn-Wiener zu Beginn seiner Analyse eine Gruppe von sechs Anfängerfiguren (*Konradusgruppe*) bestimmt und den übrigen, als *reifer* charakterisierten Figuren gegenübergestellt hatte, galt jetzt sein Interesse einer kontinuierlichen Entwicklung des Zyklus und er versuchte zu zeigen, zu welchem Darstellungsziel die Arbeit des Bildhauers hingestrebt habe. Dieses Darstellungsziel sah Cohn-Wiener in einer Gestaltung „der seelischen Schwingungen“ der Figuren und in der Herausarbeitung von „Charakteren“ (in denen er auch „Faktoren der Gruppenbildung“ erkannte), welches der Bildhauer dann in der *reifen* Gruppe verwirklicht habe.⁶⁰²

Da Cohn-Wiener das Künstlertum des Naumburger Meisters ins Zentrum seiner Analyse stellte und den Stifterzyklus als Ergebnis eines Reifeprozesses dieser Künstlerpersönlichkeit ansah, erschien es nur konsequent, wenn er das Programm des Stifterzyklus, welches Schmarsow und Bergner im Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 niedergelegt fanden, als nebensächlich und erst am Ende seiner Untersuchung gleichsam im Anhang besprach.

Akt des deutschen Mittelalters schaffen konnte. Das Gesicht ist vollends von einer Schönheit, die seit der Antike ohne gleichen ist.“

601 Ebd.

602 Die sachlich nicht behandelten *Reliefs des Westlettners* datiert Cohn-Wiener (1915b, S. 18f.) hinter die Stifterfiguren, auf welche noch der *Diakon (Pultrträger)* und das unvollendete *Deesis-Tympanon* am Ostchor folgen.

Die These eines Ursprungsplans des Stifterzyklus mit sechs Figuren

Anhand der Machart einer einzigen Figur, der Figur des Konrad, hatte Cohn-Wiener bereits zu Beginn seiner Untersuchung aus technischen und stilistischen Erwägungen heraus festgestellt, dass diese Figur nicht an ihrem ursprünglichen Platz stehe und als Zeugnis einer Planänderung gelten müsse, welche nach Beginn der Arbeiten vorgenommen worden sei. Den Ursprungsplan sah Cohn-Wiener in der Nennung von *sechs* männlichen Stiftern in Bischof Dietrichs Spendenaufwurf von 1249 niedergelegt, so dass die von ihm zu einer stilistisch *frühen Gruppe (Konradusgruppe)* zusammengefassten sechs - nicht durchweg mit den sechs Personen des Spendenaufwurfs identischen - Figuren ursprünglich das ganze Figurenprogramm des Naumburger Westchors ausgemacht hätten, welche sämtlich im Ursprungs-Chor nach dem Vorbild der Magdeburger Domchorfiguren aufgestellt worden seien.⁶⁰³

603 „Es war nachgewiesen worden, daß die Konradusstatue nicht für ihren heutigen Platz bestimmt gewesen sein kann, und nun wird deutlich, was ursprünglich mit ihr beabsichtigt war. Sie gehört zu einer Gruppe von sechs, durch Schildhaltung und Stil als zusammengehörig und als die ältesten erwiesenen Statuen, die alle Pfeilerstatuen und männlich sind. Nun spricht der bekannte Brief Dietrichs II. von 1249, in dem Gaben zum Weiterbau des Domes, sicher für den Westchor, erbeten werden, von elf Stiftern, von denen sechs männlich sind, nämlich Hermann, Eckhard, Sizzo, Konrad, Wilhelm, Dietrich, und fünf weiblich, während heute acht männliche und vier weibliche Stifter im Chor stehen. Das Ergebnis der Untersuchung deckt sich also mit den Urkunden besser, als der heutige Zustand. Damit ist der Gedanke nahegelegt, daß um 1249 in Naumburg ein *Plan* bestand, *die sechs Pfeiler des Chorschlusses, wie in Magdeburg, mit sechs männlichen Statuen, nämlich den urkundlichen Stiftern zu besetzen*. Daß die weiblichen fortfallen, darf nicht wundernehmen - man ist bei der endgültigen Aufstellung noch weit willkürlicher verfahren, indem man den Namen des Briefes sogar noch andere zufügte. *Diese sechs Statuen sind die unserer älteren Gruppe*. Sie sind später, wie auch in Magdeburg, mit ihren Pfeilerteilen in den neuen Plan verbaut worden, wobei der Konrad einen Teil seines Pfeilers verlor, und *es brauchten dabei nur die Namen zweier von ihnen auf den Schilden umgeändert zu werden*. Goldschmidts Meinung [(1) a. a. O. S. 23.], es könnte u. a. die Anbringung der Naumburger Skulpturen auf das Magdeburger Vorbild zurückgehen, erhält eine unerwartet eindringliche Bestätigung.“ (Cohn-Wiener 1915a, S. 270f. u. n.1; *Herv.*, G.S.)

Die Stelle Goldschmidts zum *Magdeburger Domchor*, auf die sich Cohn-Wiener explizit beruft, lautet:

„Dass es sich endlich auch bei der jetzigen Stelle [*sc. im Hochchor des Magdeburger Doms*] der sechs großen Figuren nicht um einen ursprünglichen Plan handelt, wird durch mehrere Umstände bewiesen. Erstens begegnet uns eine derartige Aufstellung von Statuen an den Pfeilern der Kirche hier *zum erstenmal*; die ähnlich angebrachten Figuren in den Domen zu *Naumburg, Meissen, Münster* sind jüngeren Datums und vielleicht gerade *nach dem Vorbild der Magdeburger* erst geschaffen. *Gleichzeitige oder frühere sind mir auch in Frankreich nicht bekannt*, während es dort an ebenso konstruierten, mit Säulen verbundenen *Statuen an Portalen* nicht fehlt.“ (Goldschmidt 1902b, S. 23; *Herv.*, G.S.)

Aus dieser Stelle geht hervor, wie Goldschmidt zu seiner These des - nie ausgeführten - Magdeburger Figurenportals gekommen ist: es gab in Frankreich keine derartigen Chorfiguren zu dieser Zeit, sondern nur Portalfiguren, *darum* mussten die Magdeburger

Die Abänderung dieses ursprünglich auf sechs Figuren im Chorpolygon ausgerichteten Programms sei dann unter dem Eindruck der Pariser Sainte-Chapelle erfolgt - womit auch Cohn-Wiener eine späte, wenn auch nur konzeptionelle Beeinflussung durch ein französisches Vorbild annahm - und in ein Statuenprogramm mit zwölf Figuren umgewandelt worden, was dem Meister die Möglichkeit gegeben habe, die sechs späteren Figuren seiner Reifezeit dem ursprünglichen Zyklus von sechs Figuren hinzuzufügen. Dies sei wohl in den 1250er Jahren - den Ursprungsplan datierte Cohn-Wiener in die erste Regierungszeit Bischof Dietrichs und damit in die 1240er Jahre - geschehen.⁶⁰⁴

Mit diesen Thesen zu einem Ursprungsplan des Figurenzyklus im Naumburger Westchor, der zunächst nur die Hälfte der am Ende zwölf Figuren umfassen sollte, war Cohn-Wiener der erste Naumburg-Forscher, der ein konkretes Modell für eine

Chorfiguren ursprünglich für ein Portal (wie in Frankreich) geplant gewesen sein. Warum aber die sechs Magdeburger Figuren dann doch in den Hochchor versetzt worden sind (oder vielmehr: werden *konnten*), wo es doch auch zum Zeitpunkt ihrer Versetzung noch kein französisches Vorbild gab, bleibt ein bis heute ungelöstes Problem der Goldschmidt-Portalthese.

Cohn-Wieners geringes Interesse an seiner - am Ende wie nachgeschoben wirkenden - These eines *Ursprungsplans mit sechs Figuren*, welche mit den sechs männlichen Figuren des Spendenaufrufs von 1249 übereinstimmen sollen (was sie nicht tun), zeigt sich auch daran, dass er zu einer durch keinen technischen Befund nachweisbaren Hilfskonstruktion seine Zuflucht nimmt („es brauchten dabei nur die Namen zweier von ihnen auf den Schilden umgeändert zu werden“), um die sechs Figuren seiner *Konradusgruppe* mit den sechs Figuren in Bischof Dietrichs Spendenaufruf - einschließlich des schildumschriftlich identifizierten Ekkehard - in Übereinstimmung zu bringen. - Die von Cohn-Wiener anfänglich so prominent hervorgehobenen Schilde (mit ihren Inschriften) spielen in seiner Argumentation jetzt keine Rolle mehr. Er vergisst die sechste Stifterfigur anzugeben, die den Zyklus des ursprünglichen Programms der Sechs vervollständigt haben sollte, denn nach seiner eigenen Darlegung stehen ihm hierfür außer den vier fest mit den Diensten im Chorpolygon verankerten Statuen nur die Figur des Konrad zur Verfügung, an der er es technisch nachgewiesen haben will („Es war nachgewiesen worden, daß die Konradusstatue nicht für ihren heutigen Platz bestimmt gewesen sein kann“), dass sie zum Ursprungsprogramm gehört habe - es fehlt also noch der technische Nachweis für die sechste Figur, die gleichfalls „nicht für ihren heutigen Platz bestimmt gewesen sein kann“.

604 „An Stelle des Planes, der um 1249 bestand und der ebenso auf der Tradition fußt, wie die ersten Statuen selbst, trat ein anderer, für den die Zwölfzahl der Statuen die *Anregung durch die Ste. Chapelle* nahelegt, nur daß die Naumburger Aufstellung bei weitem geistreicher ist. Dafür, daß Naumburg damals geistigen Verkehr mit Paris unterhielt, zeugt die 1242 erfolgte Wahl des Pariser magister artium Petrus zum Naumburger Bischof, dessen verbürgte Gelehrsamkeit schließlich doch hinter des Protektionskindes Dietrich edler Abstammung zurücktreten mußte. Wann jene *Änderung der künstlerischen Absicht* eintrat, läßt sich auch nicht annähernd bestimmen. Die Ablassbriefe von 1254 und 1257 zeigen, daß die Arbeit in den sechziger Jahren in vollem Gange gewesen ist. Immerhin läßt sich von anderer Seite her eine ungefähre Datierung der zweiten Stilgruppe gewinnen.“ (Cohn-Wiener 1915a, S. 271; *Herv.*, G.S.)

Planänderung in die Naumburg-Diskussion einführte. Die Planänderung selbst begründete Cohn-Wiener wesentlich stilistisch und mit der Vorstellung von einem Jugend- und Reifewerk des Naumburger Bildhauers. Das Jugendwerk des Bildhauers wiederum identifizierte Cohn-Wiener mit dem von ihm angenommenen Ursprungsplan des Stifterzyklus, den er zum Schluss - freilich nur der Anzahl nach - mit den sechs (nicht durchweg identischen) männlichen Namen des Spendenaufrufs Bischof Dietrichs von 1249 in Zusammenhang brachte.⁶⁰⁵

Der Entwicklungsgang eines sächsischen Bildhauers

Das Verständnis des Naumburger Figurenzyklus aber erschloss sich für Cohn-Wiener mit der Vorstellung von einem künstlerischen Entwicklungsgang des ausführenden Meisters, die diesen vom Reliefbildhauer sächsischer Grabmalskulpturen zum Bildhauer des Skulpturenprogramms im Naumburger Westchors habe werden lassen und so zu dem gemacht habe, was die kunsthistorische Forschung seit dieser Zeit als den *Naumburger Meister* bezeichnen sollte.

Cohn-Wieners Vortrag vor der Berliner *Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* im Mai 1915 musste damals als Versuch eines Forschers gewertet werden, mit der entwicklungsgeschichtlichen Vorstellung Wilhelm Bodes vom sächsischen Ursprung der Naumburger Figuren einmal wissenschaftlich Ernst zu machen und Eigenschaften und Charakteristika an den Figuren aufzuzeigen, welche diese mit der

605 Die Rekonstruktion eines *Ursprungsplans* spielte für Cohn-Wiener letztlich eine nur sekundäre Rolle zur Absicherung seiner Hauptthese einer künstlerischen Entwicklung des Bildhauers vom Grabmalsrelief zur Standfigur. Deswegen versuchte er auch das von Bergner (1903, S. 99 u. 131) für den Naumburger Bildhauer in Anspruch genommene *Johannesmedaillon* vom Naumburger Domfriedhof in seine Entwicklungsthese einzubauen und für eine Rekonstruktion des *architektonischen* Ursprungszustandes mit sechs Stifterstatuen nutzbar zu machen:

„Wahrscheinlich ist uns sogar noch ein anderer Bestandteil des geplanten Chorbaues erhalten. In der Außenwand der Kapelle des Domfriedhofs ist ein Medaillon mit dem Brustbild Johannes des Täufers eingemauert (Abb. 8), das seit Bergners Inventar stets für ein Werk des Naumburger Meisters gehalten worden ist und zwar, nach der Stilähnlichkeit mit dem Täufer der goldenen Pforte, für eines seiner frühesten. Dieses „Medaillon“ ist aber fraglos ein Schlußstein, der später an dieser ganz unpassenden Stelle verbaut wurde, was auch sonst vorgekommen ist. Da nun auch das Material durchaus das der Chorstatuen ist, ist die Möglichkeit gegeben, daß der Bau, für den dieses Jugendwerk des Plastiklers ursprünglich bestimmt war, der erste Plan des Westchors gewesen ist, das einzige größere Unternehmen aus seiner Jugendzeit, von dem wir Kunde haben. Es tut dabei nichts zur Sache, daß wir den Namen des Chorheiligen nicht kennen. Man muß nach dem Gegenstand nicht unbedingt auf einen Johanneschor schließen, da der Täufer und das Agnus dei beinahe typische Schlußsteinmotive sind.“ (Cohn-Wiener 1915a, S. 271.)

Nach der Planänderung aber wurden „die Statuen () umgesetzt und umbenannt, der Schlußstein verworfen.“ (Ebd.)

sächsischen Grabmalskulptur tatsächlich verbinden könnten. Das Untersuchungsergebnis Cohn-Wieners machte die Figur des Dietmar zur Schlüsselfigur, welche nach seiner Analyse die erste Figur des ganzen Zyklus darstellen musste, und zwar aufgrund ihres Reliefcharakters, der sich - so seine These - nur mit der Herkunft des Bildhauers aus der sächsischen Grabmalsskulptur erklären lasse.

Mit seiner formal-stilistischen und psychologisch-intuitiven Betrachtungsweise der Stifterfiguren, welche die imaginierte Persönlichkeit des Künstlers zum Ausgangspunkt der Analyse machte und historische und ikonographische Überlegungen weitgehend aussparte, stellte sich Cohn-Wiener in seinem Vortrag ostentativ auf die Seite Bodes, dessen Grundthese einer sächsischen Entwicklung der Stifterfiguren von Goldschmidts Schule inzwischen völlig ignoriert und dort ersetzt worden war zugunsten einer Suche nach bestimmten französischen Vorbildern.⁶⁰⁶

Cohn-Wiener sprach den französischen Einfluss in seiner Untersuchung gleichfalls an, maß ihm aber nur zeittypische, nicht jedoch spezifisch prägende Bedeutung für die Naumburger Stifterfiguren zu. Auch schloss er ikonographische und thematische Überlegungen aus, wie sie in Schmarsows und Bergners Zweikampfthese immerhin angesprochen waren, um selber nicht ohne Einseitigkeit das Bild eines Reliefbildhauers zu zeichnen, der seine Schule in einer sächsischen Grabmalwerkstatt absolviert hatte und im Naumburger Westchor nach Überwindung formaler Befangenheit und einer anfänglich expressiven Härte mit der Arbeit an den Bildwerken gewachsen und zur Meisterschaft eines abgeklärten Reifestils vollplastischer Figuren gelangt sei.⁶⁰⁷

606 Siehe Kap. VII. 1 (*Dritter Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*).

607 Wenn Kathryn Brush (1993, S. 113) zu Cohn-Wieners Versuch einer Herleitung der Naumburger Stifterfiguren aus der sächsischen Grabmalskulptur urteilt:

„By emphasizing the stylistic relation of the master's work to Saxon tomb sculpture, and concomitantly the artistic independence of Saxony, Cohn-Wiener presented a vision of the Naumburg Master which minimized more than ever before French contributions in favour of isolated German achievement”,

dann hebt sie offensichtlich auf den Satz Cohn-Wieners (1915, S. 268) ab:

„Frankreich war nie das *direkte* Vorbild für Naumburg“ (*Herv., G.S.*).

Damit ist aber keineswegs der allgemeine - *indirekte* - Einfluss Frankreichs auf die Naumburger Skulptur geleugnet, was in der weiteren Formulierung Cohn-Wieners zum Ausdruck kommt, dass „die *À la mode*-Geste (...) hier [*sc. bei den Naumburger Stifterfiguren*] überall nur ein *Teil des Ausdrucks*“ (ebd.) sei, also immerhin *ein Teil*.

Brush versucht Cohn-Wieners Naumburg-Vortrag von 1915 in eine *Tendenz* der deutschen Kunstgeschichtsforschung einzuordnen, welche *mehr als je zuvor* („more than ever before“) die französischen Beiträge zugunsten *isolierter deutscher Errungenschaften* verkleinert hätte. Liest man dagegen die vor 1915 erschienenen Beiträge von Georg Dehio, (1890, S.

2. Ernst Neeb (1916) ⁶⁰⁸*Eine erweiterte Rekonstruktion des Mainzer Westlettners*

In der von Adolph Goldschmidt betreuten und im Rahmen des *Denkmälerberichts* von 1914 veröffentlichten Studie Werner Noacks zu den mittelhessischen Lettnern waren in einem umfangreichen Abbildungsteil auf 22 Tafeln Photos und Zeichnungen der Fragmente der beiden Lettner im Domkreuzgang sowie ein Grund- und Aufriss zum Ostlettner vorgestellt worden. ⁶⁰⁹ Für die Rekonstruktion des Westlettners hatte Noack den Vorschlag von Stix übernommen, die Skulpturenfragmente im Domkreuzgang und die Deesisgruppe vom Südostportal des Doms nach dem Vorbild des Naumburger Westlettners zu einer Lettnerfront mit seitlichen Flügeln zusammenzufügen. Entgegen der These von Stix, der die Lettner-Rekonstruktion aufgrund einer unsicheren Quellenüberlieferung für St. Alban in Anspruch nahm, ⁶¹⁰ lokalisierte Noack den rekonstruierten Lettner (wie zuvor Dehio) in den Westchor des Mainzer Doms, wobei er einen stichhaltigen Beweis für diese Rück-Zuschreibung freilich nicht vorlegte, sondern nur auf eine bevorstehende Publikation aus der Feder von Rudolf Kautzsch verwies, der zusammen mit Ernst Neeb den Inventarband zum Mainzer Dom im Rahmen des *hessischen Kunstdenkmälerwerks* vorbereiten würde. ⁶¹¹

197-199), Karl Franck-Oberaspach (1899, S. 109f.), Adolph Goldschmidt (1902, S. 32f.), Georg Dehio (1905, S. 220f.), Johannes Bachem (1908, S. 95), Curt Steinberg (1908, S. 8), Heinrich Bergner (1909, S. 34: „Die volle Meisterschaft offenbart sich in der Bildung der Hände. (...) Hieran zeigt sich am stärksten die verfeinerte französische Kultur.“ - dagegen hebt Bergner an anderer Stelle entschieden die *Unterschiede* zur französischen Skulptur hervor (a.a.O., S. 32f.)), Stix (1909, S. 122) und Hermann Giesau (1914, S. 34f., 37), so ist in diesen Beiträgen von einer *Verkleinerung* der französischen Beiträge nichts zu spüren - wobei freilich nicht klar ist, was Kathryn Brush unter *minimizing French contributions* versteht - : in jedem Fall aber kann von einer *Isolierung deutscher Errungenschaften (in favour of isolated German achievement)* - denn eine *Gewichtung (Evaluation)* des französischen Einflusses ist keine *Isolierung* deutscher Errungenschaften - in der deutschen Kunstgeschichtsforschung bis 1915 nicht im Mindesten die Rede sein.

608 Zu Ernst Neeb, *Zur Geschichte der Chorbühnen und des Westlettners im Mainzer Dom*, in: *Mainzer Zeitschrift* 11 (1916) S. 38-48, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Kautzsch 1925, S. VIII (zu Abb. 32-38) / Noack 1925, S. 99 / Schmitt 1932, S. 13f. / Schmitt 1934, S. 70 / Schnitzler 1935, S. 423 / Schmitt 1948, S. 320, n.16, n.19 / Doberer 1953, S. 322 / Einem 1955, S. 10, n.3 / Stange/Fries 1955, S. 29, n.19 / Peschlow-Kondermann 1972, S. 20f., 26f.

609 Vgl. Noack 1914, S. 133 u. Taf. VIII. - Siehe auch Kap. VII. 2.

610 Vgl. Stix 1909, S. 115ff., Neeb 1916, S. 38, Kautzsch/Neeb 1919, S. 149 u. Peschlow-Kondermann 1972, S. 19f.

611 „(...) die Reliefs [*sc. Weltgerichtsreliefs und Deesisgruppe*] stammen gar nicht aus St. Alban [2] Mitteilung des Herrn Professor Dr. Kautzsch, der in den ‚Kunstdenkmälern der Stadt Mainz‘ den Nachweis führen wird.“ (Noack 1914, S. 134 u. n.2)

Nachdem sich die Fertigstellung des hessischen Inventarbandes während der Kriegsjahre immer wieder hinauszögerte - der Band sollte schließlich erst nach Kriegsende 1919 erscheinen - entschloss sich der Koautor von Rudolf Kautzsch, Ernst Neeb, einen forschungsgeschichtlichen Überblick zum Westlettner und zu den Westchorschränken des Mainzer Doms in der *Mainzer Zeitschrift* zu veröffentlichen, wo er als Schriftleiter tätig war. Sein Forschungsbericht konnte als eine Art Vorbericht zum Inventarband gelten, was sich auch an ständigen Vorausverweisungen (mit genauen Seitenangaben zu den schon gedruckten Bögen) auf die noch ausstehende gemeinsame Publikation ablesen ließ, deren *Drucklegung* sich, wie er schrieb, „durch den Krieg leider verzögert“ habe.⁶¹²

Der Bericht des Dombherrn Christoph Bourdon (1727)

Neeb begann mit dem Hinweis, er wolle sich auf die Geschichte des Westlettners im Mainzer Dom beschränken, „die ganze Frage der Rekonstruktion des Westlettners“ aber Rudolf Kautzsch überlassen.⁶¹³ Dass Neebs forschungsgeschichtlicher Überblick dennoch ein Beitrag zur Rekonstruktion des Westlettners wurde, lag an einer bestimmten Quelle, die er für seinen Forschungsbericht auswertete. Bei Durchsicht älterer Handschriften war er auf den (zuerst von Franz Falk 1868 veröffentlichten)⁶¹⁴ Bericht des Mainzer Domherrn Jakob Christoph Bourdon gestoßen,⁶¹⁵ der 1727 eine Art Domführer in lateinischer Sprache unter dem Titel *Epitaphia in ecclesia metropolitana Moguntina [Grabinschriften in der Metropolitankirche zu Mainz]* verfasst hatte. Diesen als Rundgang konzipierten Führer Bourdons durch den Dom mit Beschreibung von dessen Denkwürdigkeiten gab Neeb mit einer Passage wieder, worin geschildert ist, wie sein Verfasser soeben den Westchor zum Langhaus hin verlässt, um sich bei dieser Gelegenheit des vergangenen Zustands eines hier ehemals befindlichen Portalvorbaus zu erinnern, den Bourdon wie folgt beschreibt:

*‘olim in vestibulo et exitu chori supra in fornice visebatur statura humana brachiis pedibusque in modum crucis extenta et satis antiqua tenens in manu dextra’....*⁶¹⁶

[Einst sah man in der Vorhalle und am Ausgang oben im Gewölbe eine menschliche Figur,

612 Neeb 1916, S. 47, n.2.

613 Neeb 1916, S. 38.

614 Franz Falk in: *Kirchenschmuck* 1868, S. 64; vgl. Schmitt 1934, S. 70 u. 71f.

615 Zum Dombherrn Bourdon teilt Neeb mit: „Am 19. November 1700 wurde Jakob Christoph Bourdon mit einer Domvikarie investiert. (...). Er starb am 9. Dezember 1748 und wurde im Domkreuzgang bei oder unter dem Stein Nr. 46 begraben (iuxta capellam St. Nicolai in ambitu), wie in der älteren Bourdonabschrift des bischöflichen Seminars zu Mainz eingetragen ist.“ (Neeb 1916, S. 47, n.4.)

616 Neeb 1916, S. 39.

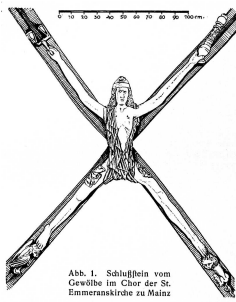


Abb. 66
Schlußstein vom Chor
der St. Emmeranskirche
zu Mainz
(Aus: Neeb 1916,
Abb. 1)

ziemlich alt, mit ausgestreckten Armen und Füßen in Art eines Kreuzes, welche in der Rechten hielt]

Neeb unterbrach an dieser Stelle den Bericht Bourdons und wies darauf hin, dass die Zeitangabe *olim* des Domherrn sich nur auf den alten, im Jahre 1682 durch die barocken Chorschranken ersetzten Westlettner beziehen könne, dessen Ausgang nach dieser Beschreibung ein überwölbter Portalvorbau (*vestibulum et exitus*) gebildet haben müsse. Ohne die betreffende Stelle im Original bei Bourdon zu Ende zu zitieren, fügte Neeb noch hinzu, dass die Figur nach dieser Beschreibung an Händen und Füßen mit Sinnbildern „der vier Kardinaltugenden“ versehen gewesen sei, und diese Figur in Form eines (Andreas-)Kreuzes wohl den „Schlußstein eines Kreuzgewölbes“ gebildet habe.⁶¹⁷

Neeb ging davon aus, dass die Beschreibung Bourdons authentisch sei, da der Domherr den ehemaligen Westlettner vor Abriss in seiner Jugend noch selbst gesehen oder jedenfalls sichere Nachricht davon gehabt haben müsse.⁶¹⁸ Die Angabe Bourdons von einer verlorenen Gewölbefigur am Ausgang des Mainzer Westlettners wurde nach Neeb auch gestützt durch eine vergleichbare Schlusssteinfigur in der Mainzer Kirche St. Emmeran, die Neeb mit einer Zeichnung abbildete, welche er mit Hilfe einer Photographie hatte anfertigen lassen,⁶¹⁹ und welche die entscheidenden Elemente der Beschreibung Bourdons von der Gewölbefigur aufweist, so deren kreuzförmige Anbringung und die Attribute der vier Kardinaltugenden an Händen und Füßen. (Abb.66) Um so bedauerlicher war für den Mainzer Forscher der Umstand, dass sich von der originalen Figur am Ausgang des Mainzer Westlettners jede Spur verloren habe, so dass man sich mit der Beschreibung des Mainzer Domherrn und mit dem Vergleichsstück in St. Emmeran begnügen müsse.⁶²⁰

617 Ebd.

618 Neeb 1916, S. 47, n.4.

619 Es bleibt unklar, ob Neeb aus reproduktionstechnischen Gründen oder aus anderen Erwägungen heraus dieser Umzeichnung als Veranschaulichungsmittel den Vorzug vor einer Photographie gegeben hat. Jedenfalls ist ihm die Verwendung der Umzeichnung wichtig genug, dass er sie extra kommentiert: „Unsere Abbildung ist mit Hilfe einer Photographie gezeichnet. Wertvolle Ergänzung bot dabei eine zeichnerische Aufnahme in der Bildgröße von 45x40 cm im Pfarrarchive der St. Emmeranskirche. Herr Pfarrer Booß von St. Emmeran gestattete in lebenswürdigstem Entgegenkommen die Benutzung dieser Zeichnung, wofür ihm auch hier herzlichst gedankt wird.“ (Ebd.) - Auf die Schlusssteinfigur in St. Emmeran und eine weitere Vergleichsfigur in der Ritterstiftskirche in Hassfurt hatte schon Franz Falk in *Kirchenschmuck* 23 (1868) S. 64 aufmerksam gemacht (vgl. Schmitt 1934, S. 70.)

620 Die Publikation eines Teils des Bourdon-Berichts zur Gewölbefigur vom

3. Émile Mâles Beiträge in der ‚Revue de Paris‘ und die Reaktionen deutscher Kunsthistoriker (1914-1917)

Die Beschießung von Reims 1914

Am 19. September 1914 hatten deutsche Truppen zum wiederholten Mal die wenige Tage zuvor von ihnen geräumte französische Stadt Reims mit schwerer Artillerie angegriffen. Etliche Häuser im Viertel um die Kathedrale wurden getroffen und fingen Feuer, der Nordturm (auf dem sich ein französischer Beobachtungsposten befunden hatte) wurde gezielt von einer deutschen Granate beschossen, ein Treffer, welcher den ganzen Dachstuhl der Kathedrale in Brand setzte und diesen binnen zweier Tage völlig verwüstete (*siehe Abb. 67/68*). Durch die zerborstenen Fenster an der Nordseite der Kathedrale drang Rauch und Funkenschlag in das Innere der Kirche, wo seit wenigen Tagen ein Notlazarett mit Lagern aus Stroh für die zurückgebliebenen deutschen Kriegsverletzten eingerichtet worden war, welche in eine nahegelegene Schule evakuiert wurden, während es auch im Inneren der Kathedrale zu brennen begann. Der riesige Holzaufbau, mit dem der Nordwestturm zu Renovierungsarbeiten eingerüstet war, geriet gleichfalls in Brand und wurde vollständig eingäschert, wobei die zwei äußeren Steinskulpturen des linken Portals zu Kalk verbrannten und die Gewändefiguren teilweise abplatzten (*Abb. 71*).⁶²¹

Mainzer Westlettner (der Bericht wäre mit ein paar wenigen Sätzen vollständig gewesen) und der Umzeichnung der Photographie der Vergleichsfigur in St. Emmeran beginnt Neeb mit einem seiner zahlreichen Vorausverweise (im *Perfekt*) auf die noch zu erwartende Publikation von Rudolf Kautzsch (im gemeinsamen *Inventarband* zum Dom): „Zuletzt hat nun Kautzsch im *Dombande des Kunstdenkmälerwerks* S. 152 f. dem Westlettner noch einige Stücke zugewiesen, von denen wir *nur durch die archivalische Überlieferung Kunde* haben. Von einem davon können wir uns aber mit Hilfe eines ähnlichen Stückes, das heute noch als Schlußstein am Chorgewölbe der Emmeranskirche vorhanden ist, ein Bild machen (*Abb. 1*).“ (Ebd.; *Herm.*, G.S.)

Durch Neebs unmissverständlichen Hinweis von einem - seiner Meinung nach - *vollständigen Verlust* der Gewölbefigur des Westlettners (*nur durch die archivalische Überlieferung Kunde*), welcher im *Inventarband* durch Rudolf Kautzsch 3 Jahre später noch einmal ausdrücklich bestätigt werden sollte („Das Werk, offenbar an der Stelle eines Schlußsteins im eigentlichen Lettner selber, und höchstwahrscheinlich eine Arbeit des Lettnermeisters, ist mit dem Lettner *spurlos zugrunde gegangen*.“; Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 153; *Herm.*, G.S.) ist der Forschung ein eitler Urheberstreit und eine ähnliche Posse erspart geblieben, wie er in Fußnote 558 protokolliert ist, als Otto Schmitt 1932 und 1934 (s.u.) den von Werner Noack 1914 erstmals veröffentlichten *Kopf mit der Binde* zusammen mit zwei anderen Fragmenten von Gliedmaßen dieser nach Kautzsch und Neeb *spurlos zugrunde gegangenen* Gewölbefigur eindeutig zuweisen konnte.

621 Die Besetzung und Beschießung von Reims wird in der deutschen Literatur meist unter dem Gesichtspunkt der ‚*Kriegsschuldfrage*‘ erörtert, und steht insofern immer noch in der Rechtfertigungstradition der (für den Standpunkt der deutschen Heeresleitung

Als die Meldung von der Beschießung und vom Brand der Kathedrale in Reims weltweit Schlagzeilen machten, scheint sich die Reaktion der deutschen

und als Dokumentation deutscher Augenzeugenprotokolle aufschlussreichen) Darstellung des Berliner Kriegsministeriums (*Die Beschießung der Kathedrale von Reims. Berlin 1915 [Druck und Verlag von Georg Reimer]*), während die konkreten Zerstörungen an der Kathedrale in der deutschen Literatur keine adäquate Beachtung finden. Hier ist der Bericht des Monseigneur Landrieux, späterer Bischof von Dijon, der seine privaten Aufzeichnungen und offiziellen Eingaben als *Curé de la Cathédrale de Reims* von 1912 bis 1916 - er hat im September 1914 auch mit dem Kommandanten der deutschen Besatzung (4.-12. 9.) von Reims verhandelt - nach dem Krieg zu einer Chronik zusammenfasste (*La Cathédrale de Reims. Un crime allemand. Ouvrage illustré de quatre-vingt-seize planches hors texte et d'un graphique des points de chute des obus allemands. Paris 1919*), von unschätzbarem Wert. Während das Berliner Kriegsministerium den Angriff mit einem *Winkelposten* auf dem Nordostturm zu rechtfertigen sucht, ergibt sich in den Fakten kein wesentlicher Widerspruch zur Darstellung Landrieuxs. Landrieux selbst zitiert für die Ereignisse vom 17.-20. September 1914 wiederholt aus den Protokollen des Berliner Kriegsministeriums und setzt sich in der Frage des Schicksals der deutschen Kriegsverletzten, die während des Brandes am 19. September aus dem Inneren der Kathedrale evakuiert wurden oder in den Hof (der gleichfalls brannte) geflüchtet waren, in seiner Eigenschaft als Verantwortlicher für alle Belange der Kathedrale und unter Berücksichtigung der Quellenlage ausführlich auseinander.

Nach Landrieux ging der Besetzung von Reims durch deutsche Truppen am 4. September eine erste Beschießung der Stadt voraus, bei der auch die Kathedrale getroffen wurde (*Kollateralschäden* nach heutiger Terminologie). Diese Schäden erfasst Landrieux bei einem Rundgang minutiös, ein Verfahren, das er bei den Beschießungen nach Abzug der deutschen Truppen am 17., 18. und 19. September (mit dem Brand der Kathedrale) aufgibt, weil es offenbar nicht mehr durchführbar war und das Ausmaß der Schäden nur noch benannt und an einzelnen Beispielen exemplifiziert, nicht aber mehr in seinem ganzen Ausmaß konkret erfasst werden konnte. Aufschlussreich ist hier ergänzend zu Landrieux' Bericht seine Photo-Dokumentation, seine datierte Aufstellung aller Einschläge in die Kathedrale während der Kriegsjahre (*Appendice C, Compte des obus repérés qui ont frappé la cathédrale*; S. 230f.) und ein Plan des Viertels um die Kathedrale mit einem graphischen Verzeichnis der (größeren) Granateinschläge (*La Cathédrale de Reims et ses abords. Graphique d'une partie des points de chutes des obus allemands du 4 Sept. 1914 au 21 Mars 1918*; ebd.) (Abb.69/70)

Die für den kunsthistorischen Betrachter wohl auffallendste - erst im April 1917 verursachte - Beschädigung (die materiell nur einen winzigen Bruchteil des - nach dem Krieg reparierten - Gesamtschadens an der Kathedrale von Reims ausmacht) ist im ebenerdigen Portalbereich der Kirche der fehlende Kopf der Christusfigur (*Beau Dieu*) am Trumeau des linken Seitenportals (*Gerichtsportal*) des Nordquerhauses, der nicht wieder rekonstruiert wurde. (vgl. die Photos bei Sauerländer 1970 mit dem Zustand des Portals zum Zeitpunkt der Herausgabe des Werks (Tafel 236) und zwei Aufnahmen des *Beau Dieu* im Zustand vor 1914 (Tafel 237). Im Unterschied zum *Beau Dieu* des Nordportals sind die am linken Portal der Westfassade beschädigten Gewändefiguren (siehe Abb.71) mit Ausnahme der beiden äußersten linken Figuren der Fassade restauriert worden (die Köpfe der übrigen Figuren blieben bis auf zwei: der des *lachenden Engels* am linken Gewände des linken Portals und der *Königin von Saba* an der Stirnseite zwischen linkem und mittleren Portal, beim Brand intakt), so dass das Erscheinungsbild der Westfassade heute nur an der linken Außenflanke massiv beschädigt erscheint, sonst aber keine Lücken aufweist (vgl. den restaurierten Zustand dieses Portals und seiner Figuren bei Sauerländer 1970, Tafeln 206-213).

Kunsthistoriker auf eine individuelle Betroffenheit beschränkt und in der Erwartung bestanden zu haben, nach Beendigung der militärischen Konfrontation mit dem Nachbarland die *'res publica literarum'* mit den Kollegen jenseits der Grenze für die Zeit *nach Friedensschluß* wieder aufnehmen zu können.⁶²²

Dem französischen Kunsthistoriker Émile Mâle, der vor dem Krieg eine Dissertation über die kirchliche Kunst des 13. Jahrhunderts in Frankreich publiziert⁶²³ und u.a. mit Wilhelm Vöge, Paul Clemen und Artur Weese korrespondiert hatte, erschien angesichts der aktuellen Gefährdung der nordfranzösischen Kathedralen, die er nicht nur kunsthistorisch, sondern auch politisch-sakral als Monumente einer großen nationalen Vergangenheit Frankreichs im Mittelalter betrachtete, eine nur gelehrte Beschäftigung mit diesen Denkmälern nicht mehr möglich zu sein.

Zwei Abhandlungen von Émile Mâle 1914/15
Die Kathedrale von Reims (1914)

Émile Mâle nahm die Kriegsnachrichten im Herbst 1914 zum Anlass, noch im Dezember desselben Jahres eine Monographie über die Kathedrale von Reims mit Anmerkungen zum Kriegsgeschehen in der *Revue de Paris*⁶²⁴ zu veröffentlichen, wo 1895 auch seine erste wissenschaftliche Arbeit über die *Ursprünge der französischen Skulptur im Mittelalter* erschienen war.⁶²⁵ Die Beschießung von Reims steht zu Beginn ganz im Mittelpunkt von Mâles Darlegung. Er konfrontierte die Sakralität dieses Bauwerks mit der Barbarei der deutschen Soldaten, welche die Statuen der Apostel und Heiligen, die für die *christliche Religion selbst* stünden, beschossen und verstümmelt hätten, als seien diese selbst Soldaten. (*Ils avaient visé ces apôtres, ces saints qui se présentaient désarmés comme le christianisme lui-même, et qui, aujourd'hui, sont mutilés*

622 So Otto Grautoff im Vorwort zu seiner Herausgabe und Übersetzung von Émile Mâles *Studien über die deutsche Kunst* 1917 (Mâle 1917a, S. 1), wo er freilich auf die Beschießung der Kathedrale von Reims und den Aufruf von 93 deutschen Akademikern und Künstlern vom 4.10.1917 (*An die Kulturlwelt*; ed. Ungern-Sternberg 1996, S. 144f.) zur Rechtfertigung des militärischen Angriffs Deutschlands mit keinem Wort eingeht.

623 Vgl. Émile Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France* [1899], deutsch hrsg. unter dem Titel *Die kirchliche Kunst des 13. Jahrhunderts in Frankreich: Studie über die Ikonographie des Mittelalters und ihre Quellen*, Straßburg 1907.

624 Die Leitung der *Revue de Paris*, „eines der wichtigsten Periodica der Dritten Republik“ (Krumeich) hatte seit 1905 der Historiker Ernest Lavisse inne. Zu Ernest Lavisse vgl. Gerd Krumeich, *Ernest Lavisse und die Kritik an der deutschen 'Kultur', 1914-1919*, in: Wolfgang J. Mommsen (Hrsg.), *Kultur und Krieg: Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*, München 1996, S. 143-154 (Zitat ebd., S. 145).

625 Vgl. Émile Mâle, *Les origines de la sculpture française du moyen âge*, in: *Revue de Paris* 2, T.5 (1895) S. 198-224 [15. Septembre] und ders., *La Cathédrale de Reims*, in: *Revue de Paris* 21, T.6 (1914) S. 294-311 [15. Décembre].

comme des soldats !) ⁶²⁶

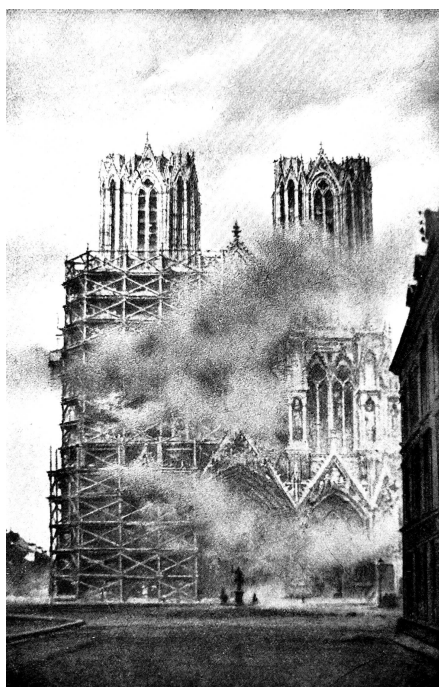


Abb. 67-70 zur Kathedrale von Reims 1914-1918

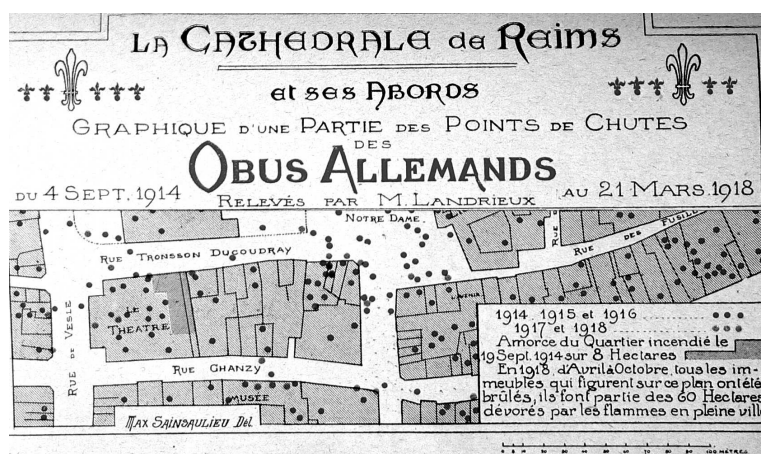
La feu à l'échafaudage - Le porche de la tour nord - Compte des obus repérés qui ont frappé la Cathédrale - Obus allemands du 4 septembre 1914 au 21 mars 1918.
(Aus: Landrieux 1919, planches 8, 23(unten) ; S. 230f.)

APPENDICE C

COMPTE DES OBUS REPÉRÉS QUI ONT FRAPPÉ LA CATHÉDRALE

Du 4 septembre 1914 au 17 septembre 1918.

1914		26 février	2
4 septembre	1	2 mars	1
17 —	3	24 —	1
18 —	13	8 avril	3
19 — (incendie)	25	1 ^{er} juin	2
24 —	3	15 —	6
12 octobre	1	27 —	1
11 novembre	1	3 juillet	1
12 —	1	21 —	2
17 —	1	19 octobre	1
22 —	3		
23 —	3		
24 —	1		
26 —	5	1916	
28 —	2	2 avril	3
4 décembre	1	11 juillet	1
		27 octobre	3
1915		1917	
18 février	2	16 avril	14
21 —	7	19 —	20
22 —	3	21 —	2
		24 — ?	8



626 *Revue de Paris* 21, T.6 (1914) S. 294.

Émile Mâles Bemerkung, dass die deutschen Soldaten auf die Skulpturen der Apostel *gezielt* geschossen hätten („*Ils avaient visé ces apôtres*“), ist nicht wörtlich zu verstehen; die zum Zeitpunkt der Niederschrift von Mâles Abhandlung (Herbst 1914) betroffenen Statuen an der Nordwestflanke der Kathedrale wurden durch *Brand des Baugerüsts* zerstört oder beschädigt. (Siehe Fußnote 621.)

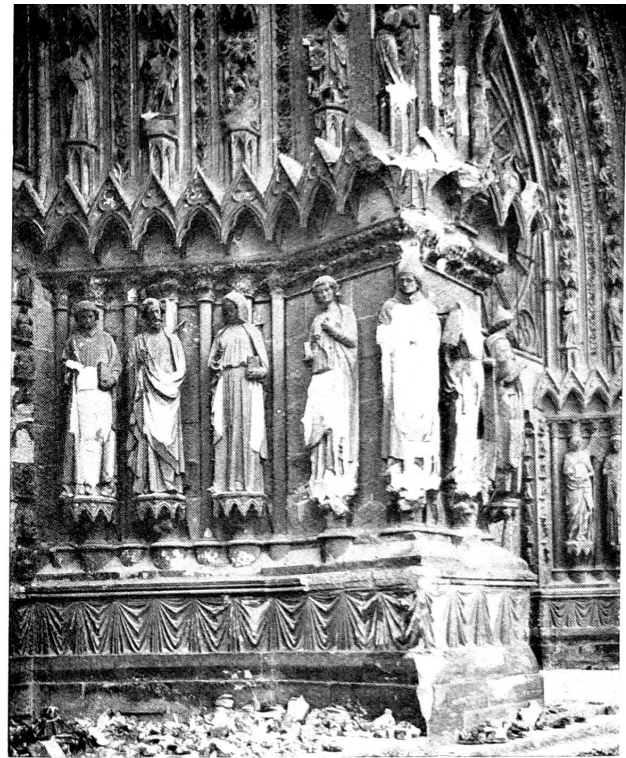


Abb. 71

Les statues du porche de la tour nord. (Aus : Landrieux 1919, planche 26)

Mâle machte ‚den Deutschen‘ überhaupt für dieses Geschehen verantwortlich. Er stellte die Frage, warum *der Deutsche* mit solchem Hass die Zerstörung der Kathedrale von Reims verfolgt habe,⁶²⁷ und gab die Antwort, die Deutschen, die von der Bedeutung der Kathedrale als überragendem Zeugnis des französischen Geistes sehr wohl wüssten, würden jetzt die Gelegenheit ergreifen, sie zu zerstören, damit sie im Anschluss behaupten könnten, *sie* hätten die Kunst der Gotik erfunden.⁶²⁸

627 „*Pourquoi l'Allemand a-t-il poursuivi avec tant de haine la destruction de la cathédrale de Reims?*“ (Ebd.) - Mâle fügt an dieser Stelle noch die geschichtliche Anmerkung hinzu, dass die französischen Könige seit Ludwig VIII nach Reims gekommen seien, um sich dort krönen zu lassen. Im militärischen Angriff auf Reims erkenne man den Hass einer Nation, die gerade mal auf eine vierzigjährige Geschichte zurückblicken könne und der es beschieden sein werde, bald nicht mehr zu existieren:

„Il [*sc. l'Allemand*] savait que, depuis Louis VIII, les rois qui ont fait la France étaient venus là pour y être sacrés. (...). Quelle joie pour une nation qui n'existe que depuis quarante ans et qui n'existera peut-être plus demain, d'insulter à celle antique histoire !“ (*Revue de Paris* 21, T.6 (1914) S. 294f.)

628 „*L'Allemand, instruit par les professeurs de ses Universités*, savait aussi que la cathédrale de Reims était ce que le génie de la vieille France avait produit de plus parfait. Les statues des portails, avec leur suprême élégance, leur fin sourire sont la fleur d'une civilisation. Au XIII^e siècle, la Champagne est une Attique. Les Allemands d'autrefois sont venus s'y instruire. Quelle belle occasion pour Caliban d'anéantir l'œuvre de son maître et de dire ensuite au monde que *c'est lui qui a inventé l'art gothique*.“ (*Revue de Paris* 21, T.6 (1914))

Mâle stellte im Folgenden - nunmehr in der sachlichen Art einer kunsthistorischen Abhandlung - die Kathedrale von Reims in den Zusammenhang der französischen Architekturentwicklung und gab einen Überblick über die Innovationen, welche verschiedene Kathedralen - er verwies u.a. auf Lâon, Chartres, Amiens und Beauvais - zur Entwicklung der französischen Baukunst beigetragen hätten, um immer wieder auf die überragende Stellung der Kathedrale von Reims zurückzukommen. Die große Westfassade dieser Kathedrale zeige die Skulptur in ihrer Vollkommenheit und damit die Blüte des französischen Geistes, weshalb man - dies war der immer wieder angesprochene politische Leitgedanke seiner Abhandlung - es auch verstehen könne, dass *der Deutsche* sich gerade gegen dieses Hauptwerk gerichtet hätte: um es zu zerstören und einen Ruhmestitel der französischen Geschichte aus dem Gedächtnis zu löschen.⁶²⁹ Doch sei dies Gott sei Dank nicht gelungen und die verstümmelten Statuen zeugten noch immer („Mais, Dieu merci, il n’a pas tout brisé, et les statues mutilées témoignent encore.“).⁶³⁰

Mâle wollte seinen Landsleuten vor Augen führen, welches Werk die Deutschen zu vernichten trachteten, ein Vorhaben, das um so verbrecherischer anmute, als die Deutschen (wie auch die Franzosen) immer an dieser Kathedrale gelernt hätten.⁶³¹ Deutschland habe in Bamberg das *Lächeln von Reims* nachzuahmen gesucht, doch ‚*ein Deutscher bleibt Deutscher*‘, weshalb sich die französischen Lehrmeister vergeblich um die Ausbildung des deutschen Eleven aus Bamberg bemüht hätten.⁶³²

S. 295 ; *Herv.*, G.S.)

In Émile Mâles Hinweis auf *les professeurs de ses Universités* kündigt sich schon die spätere Stoßrichtung gegen die deutsche Wissenschaft in seinen *Études sur l’art allemand* in der *Revue de Paris* von Juli/August/September 1916 an.

629 „La grande façade, qui fut commencée vers le milieu du XIII^e siècle, nous montre la sculpture arrivée à son point de perfection. Nous avons ici la fleur du génie français. On comprend pourquoi *l’Allemand* s’est acharné sur ces chefs-d’œuvre: en les détruisant, il pensait anéantir un de nos titres.“ (*Revue de Paris* 21, T.6 (1914) S. 304f.; *Herv.*, G.S.)

630 *Revue de Paris* 21, T.6 (1914) S. 305.

631 „Tel est le chef-d’œuvre, réunion de mille chefs-d’œuvre, que les Allemands ont essayé d’anéantir. Entreprise d’autant plus criminelle que Reims fut l’école de l’Allemagne aussi bien que de la France. A Reims, naquit un nouveau type de beauté que la seconde partie du XIII^e siècle adopta.“ (*Revue de Paris* 21, T.6 (1914) S. 309.)

632 „Le sourire de Reims charma la France et l’Europe. L’Allemagne essaya de l’imiter. Les statues de la cathédrale de Bamberg sont l’œuvre de sculpteurs qui étaient venus se former dans le chantier de Reims, la première école du monde. Mais il y eut bien des choses que les maîtres français ne purent apprendre à leurs élèves : *un Allemand reste Allemand*. Ces statues de Bamberg pourraient plaire si on n’en connaissait pas les originaux ; mais la comparaison est écrasante.“ (ebd.; *Herv.*, G.S.)

Die Bamberger *Elisabeth* - ersichtlich eine Nachahmung der heiligen Elisabeth in Reims - habe dieses Vorbild zu einer Art *hochmütiger Sibylle* (*sibylle hautaine*) gemacht. Diese Elisabeth könne als Vorahnung für das Schicksal Deutschlands selbst gelten - mit diesen Worten beschloss Mâle seine erste Abhandlung über die Kathedrale von Reims -, denn der Hochmut der Bamberger Elisabeth werde noch zur *Nemesis* für ganz Deutschland werden.⁶³³

Die Kathedrale von Soissons (1915)

Am 15. April 1915 veröffentlichte Émile Mâle aufgrund der Kriegssereignisse einen weiteren Aufsatz in der *Revue de Paris* zur Kathedrale von Soissons. Auch in diesem Fall gaben Beschädigungen, welche diese Kathedrale im Verlauf der Kriegshandlungen erlitten hatte, den unmittelbaren Anlass.⁶³⁴ Émile Mâle beschrieb die Beschädigungen zu Beginn seiner Abhandlung ausführlich. Die Nordfassade sei in ihrer ganzen Höhe von Kugeln durchsiebt, die Glasfenster zu einem Scherbenhaufen geworden. Die Säulengalerie der Westfassade unterhalb des Rosenfensters sei teilweise zerstört, eine Granate habe im Inneren eine Säule zum Einsturz gebracht.⁶³⁵ Die von den mittelalterlichen Baumeistern hervorragend konstruierten Gewölbe hätten jedoch bis jetzt standgehalten, ein bevorstehendes Bombardement könne aber auch diese Gewölbe zum Einsturz bringen und eine Katastrophe verursachen.⁶³⁶

633 „Parmi ces statues de Bamberg, il en est une pourtant qui est si tragique qu'elle retient longtemps la pensée. C'est une imitation visible de la sainte Elisabeth de Reims mais dans un autre mode. La noble femme, dont l'altitude exprime l'adoration silencieuse, est devenue à Bamberg une sorte de *sibylle hautaine*, au regard terrible. C'est une figure prophétique, une Némésis qui semble annoncer à l'Allemagne son destin. C'est l'Allemagne elle-même, pleine d'orgueil encore, mais lisant déjà dans l'avenir, avec des yeux agrandis par l'épouvante, la punition de ses crimes. Ce châtement est proche, nous en avons la ferme espérance ; car les temps ne sont pas encore venus dont parle le vieil Hésiode, ces temps maudits, où la Pudeur et la Justice, s'enveloppant de leur voile blanc, prendront leur voile et quitteront pour jamais cette terre. ÉMILE MÂLE“ (*Revue de Paris* 21, T.6 (1914) S. 310f.; *Herm.*, G.S.)

634 Émile Mâle, *Soissons*, in: *Revue de Paris* 22, T.2 (1915) S. 673-686 [15. Avril].

635 Der von Émile Mâle beschriebene Einsturz einer Säule und die Zerstörung eines Triforiumsabschnitts sind dokumentiert in einer Abbildung bei Dieter Kimpel/Robert Suckale, *Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270*, München 1985, S. 265, Abb. 268.

636 „Après avoir presque anéanti Reims, les Allemands maintenant veulent détruire Soissons. La cathédrale est une de leurs cibles. La face du nord a été criblée de projectiles à toute les hauteurs ; des volées d'arcs-boutants ont été emportées, des contreforts ruinés, des verrières réduites en poussière. La façade de l'ouest n'a pas moins souffert : la gracieuse galerie qui règne au-dessus de la rosé a perdu une partie de ses colonnettes. Par miracle, l'intérieur de l'église était resté intact, mais voici qu'un obus, entrant dans la nef, vient de couper net une des colonnes. Elle est tombée tout d'une pièce, mais n'a rien entraîné dans

Auch hier nahm Mâle die aktuelle Gefährdung des Bauwerks zum Anlass, die kunstgeschichtliche Stellung und nationale Bedeutung der Kathedrale von Soissons zum Gegenstand einer emotional geprägten Abhandlung zu machen. Mâle zog einen Vergleich zwischen der aktuellen Gefährdung der Kathedrale von Soissons und der Zeit ihrer Errichtung in den Tagen der siegreichen Schlacht von Bouvines im Jahr 1214, als der französische König Philippe Auguste die vereinigten Truppen des deutschen und englischen Königs vernichtend geschlagen hatte. Denn schon damals hätte sich der destruktive deutsche Nationalcharakter gezeigt, an dem sich in siebenhundert Jahren nichts geändert habe. An den Sieg von Bouvines aber würde noch heute ein Glasfenster des Königs Philippe Auguste in der Kathedrale erinnern.

637

Angesichts der drohenden Zerstörung durch deutsche Truppen wollte Mâle seinen Landsleuten die Augen öffnen für die Einzigartigkeit der Kathedrale von Soissons und der anderen Kultur- und Geschichtsdenkmäler Frankreichs. *Wie fühlen wir* - rief Mâle aus -, *dass diese Denkmäler ein Teil von uns selbst sind.* („Comme nous sentirons que ces monuments sont une partie de nous-mêmes !“) ⁶³⁸

sa chute. Ces vieilles voûtes sont si bien construites qu'elles sont restées suspendues dans le vide. On dirait qu'elles ont, comme nos héros, un point d'appui en haut. Mais un prochain bombardement peut amener une catastrophe.“ (*Revue de Paris* 22, T.2 (1915) S. 673)

637 Mâle schildert die Aufnahme von der Nachricht des Sieges der Schlacht von Bouvines 1214 in Soissons und bezieht den jungen Stauferkönig Friedrich II in die Niederlage des Welfen Otto IV gleich mit ein (obwohl Friedrich II. als Gegner des Welfen Otto IV an der Schlacht nicht teilgenommen hatte); der eine habe das Geschäft des anderen betrieben, und wie damals im Jahr 1214 ginge es auch heute im Jahr 1914 für Deutschland um die Aufteilung Frankreichs - Deutschland werde sich immer gleich bleiben:

„L'empereur d'Allemagne Otton, qui avait envahi la France avec une formidable armée, venait d'être défait à Bouvines. Aussi vain que son orgueilleux successeur, Otton avait commencé par partager la France : à l'un il avait donné le Vexin, à un autre la Champagne et à un autre Paris : Philippe,— ajoutait-il,— est vaincu d'avance.' Sommes-nous en 1214 ou, en 1914? Sept cents ans ont passé et l'Allemagne est restée la même ; toujours prête à nous détruire, mais toujours incapable de prévoir ces soudaines résurrections qui sauvent la France et éblouissent le monde. — Le 28 juillet [1214], on apprit à Soissons que, la veille, l'armée ennemie avait été anéantie tout entière : l'aigle d'or de l'empire, planant au-dessus d'un char, traîné par quatre chevaux, avait roulé dans la poussière, et l'empereur, jetant ses insignes impériaux pour n'être pas reconnu, s'était enfui jusqu'à Valenciennes. On sut en même temps que ceux de Soissons avaient fait vaillamment leur devoir. Les trois cents cavaliers levés par l'abbé de Saint-Médard avaient eu l'honneur d'engager la bataille, et les milices de la commune avaient défendu l'oriflamme. On peut croire que la cathédrale de Soissons s'associa à la joie universelle et qu'une cérémonie triomphale fut célébrée dans l'église inachevée. Un vitrail donné par Philippe Auguste perpétua pendant des siècles la mémoire du vainqueur.“ (*Revue de Paris* 22, T.2 (1915) S. 676.)

638 „Il n'est pas possible de méconnaître ici le pur génie français. L'architecture est un art révélateur, un art transparent qui nous laisse voir s'il y a au fond de l'âme d'un peuple, des nombres harmonieux. Cette belle cathédrale de Soissons est toute de simplicité,

Mâle beschrieb dann in seiner ganz unter dem Eindruck der Kriegseignisse stehenden Abhandlung noch weitere Bauwerke in Nordfrankreich, die der Feind bereits erreicht habe, und die er deswegen auch zerstören könne, und dass die Vorstellung ihn mit Traurigkeit erfülle, dass auch Soissons vernichtet würde.⁶³⁹ Am Ende aber wurde aus dieser Möglichkeit für Mâle die feste Gewissheit über die Absicht *des Barbaren*, die Kathedrale von Soissons zu zerstören, weil *der Barbar* mit dem Bauwerk auch einen Teil der französischen Geschichte auslöschen wolle.⁶⁴⁰

Émile Mâles 'Études sur l'art allemand' (I-IV) (1916)

Ein Leitartikel in der ‚Revue de Paris‘

Als Émile Mâle im Frühjahr 1915 seine Abhandlung über die Kathedrale von Soissons niederschrieb, war der *Bewegungskrieg* der deutschen Armee in einen *Stellungs- und Abnützungskrieg* mit Materialschlachten und gegenseitiger Vernichtung der aufeinander losgeschickten Truppen übergegangen, eine Situation, die 1916 noch andauerte und mit den Schlachten bei Verdun (*Februar bis Juni, 700000 Gefallene*) und an der Somme (*Juni bis November, 1 Million Gefallene*) die Geschichte dieses Kriegsjahres schreiben sollte.

Vor diesem Hintergrund gab der Herausgeber der *Revue de Paris*, der Historiker Ernest Lavissee, in einem Leitartikel vom 1. Juli 1916 unter der Überschrift *Die Lenkung der öffentlichen Meinung* (*„La direction de l'opinion publique“*)⁶⁴¹ bekannt, welches die Prinzipien der Presse und auch der eigenen Zeitschrift während des Krieges zu sein hätten. Es sei notwendig, dass die öffentliche Meinung gelenkt werden *müsse* (*„Il n'y a pas de doute que l'opinion publique - doit être dirigée“*), denn im Krieg gehe es nur

clarté, mesure ; c'est une des images de la France. Faudra-t-il donc qu'elle soit réduite en cendres pour que nous l'admirions? Ah ! les destructions criminelles des Barbares nous ouvriront les jeux, nous feront sentir tout le prix de ce que nous perdons, et tout le prix de ce qui nous reste. Comme nous aimerons l'art français ! Comme nous sentirons que ces monuments sont une partie de nous-mêmes !“ (*Revue de Paris* 22, T.2 (1915) S. 678.)

639 „Tels sont les monuments que l'ennemi a déjà atteints, tels sont ceux qu'il peut encore détruire. La ville entière est menacée. C'est avec une tristesse profonde que l'on songe que l'antique Soissons pourrait être anéanti“. (*Revue de Paris* 22, T.2 (1915) S. 685.)

640 „En détruisant Soissons, le Barbare veut arracher ces anciennes pages de notre histoire. (...) nos ennemis ont perfectionné l'art de détruire : ils effacent les villes de la terre. Nous tremblons qu'il ne reste de Soissons que des cendres“. (*Revue de Paris* 22, T.2 (1915) S. 686.)

641 Ernest Lavissee in : *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 5-10.

„Neben Charles Andler, dem Abbé Wetterlé, Gabriel Hanotaux war Lavissee zweifellos einer der am stärksten in der Kriegspropaganda engagierten Intellektuellen Frankreichs. Bis zum Kriegsende spielte er als Nationalpädagoge eine führende Rolle; er verstand das Schreiben und Reden als seinen eigenen Beitrag zur nationalen Verteidigung.“ (Krumeich 1996, S. 145.)

um Sieg oder Tod („vaincre ou mourir“). Ein Volk, das Ströme von Blut auf dem Schlachtfeld vergieße, bedürfe der Information, Beratung und Unterstützung („il [le peuple] verse des flots de son sang. Ce peuple a besoin d'être informé, conseillé, soutenu“).⁶⁴² Das Volk müsse wissen, gegen wen es hier kämpfe: gegen die Herrschaft eines hochmütigen, pedantischen und heuchlerischen, preußifizierten Deutschland, durch dessen Kanoniere, Prediger, Doktoren und Händler es bedroht sei.⁶⁴³

'L'art des peuples germaniques' (I)

Zwei Wochen nach Ernest Lavisse' Leitartikel veröffentlichte Émile Mâle in der folgenden Ausgabe der *Revue de Paris* vom 15. Juli 1916 eine Abhandlung über die ‚Kunst der germanischen Völker‘ als ersten Beitrag seiner *Études sur l'art allemand*,⁶⁴⁴

642 *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 5.

Dieser Erklärung des Herausgebers Lavisse zugunsten einer nationalen Zensur stehen in der *Revue de Paris* Aussagen desselben Autors gegenüber, in denen er sich nach Krumeich dezidiert gegen eine Zensur ausspricht: „Mehrfach beklagte er in den Spalten der *Revue de Paris* die verheerende Wirkung der nach seiner Auffassung zutiefst überflüssigen Zensur, die auch seine eigenen Beiträge bisweilen nicht verschonte. Im Überlebenskrieg müsse man auch bereit sein, meinte Lavisse, schlechte Nachrichten zu ertragen, und ‚notwendige Diskussionen‘ zu führen.“ (Krumeich 1996, S. 146.)

643 „(...) de la domination hautaine, pédantesque, hypocrite dont nous étions menacés par les artilleurs, les prédicateurs, les docteurs, les marchands de l'Allemagne prussifiée.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 10.)

644 Émile Mâles *Études sur l'art allemand* wurden in drei Ausgaben der *Revue de Paris* am 15. Juli, 1. August und 1. September 1916 mit den Untertiteln I - *L'art des peuples germaniques* [23, T.4 (1916) S. 225-248] / II - *L'architecture romane* [23, T.4 (1916) S. 489-520] / III - *L'architecture gothique* [23, T.5 (1916) S. 5-38] veröffentlicht, wobei der zweite Artikel (II) am Schluss die Angabe enthielt „(La fin prochainement)“, so dass mit Mâles Abhandlung zur *gotischen Architektur* (III) am 1. September die Artikelserie abgeschlossen schien.

Diese drei *Studien* Émile Mâles wurden von Otto Grautoff sofort nach ihrem Erscheinen in der *Revue de Paris* übersetzt und seit September 1916 in den *Monatsheften für Kunstwissenschaft* 9 (1916) S. 387- 403 / S. 429-447 / 10 (1917) S. 43-64 unter den entsprechenden Überschriften (I. *Die Kunst der germanischen Völker* - II. *Romanische Baukunst* - III. *Die Gotische Architektur*) veröffentlicht. Otto Grautoff bat gleichzeitig deutsche Kunsthistoriker um eine Erwiderung zu Émile Mâles Thesen. Diese *Entgegnungen deutscher Kunsthistoriker* erschienen im Heft 4 des Jahrgangs 10 (1917), S. 127-173. Noch 1917 wurden die von Grautoff übersetzten drei Abhandlungen Émile Mâles mit den Entgegnungen deutscher Kunsthistoriker in Buchform unter dem Titel *Studien über die deutsche Kunst* veröffentlicht [hier zitiert als: Mâle 1917a], wobei die zur Zeit der Abfassung der Antworten deutscher Kunsthistoriker noch ausstehende vierte Abhandlung Émile Mâles keine Berücksichtigung mehr fand (sie lag auch den deutschen *Antworten* noch nicht vor).

Diese vierte Abhandlung Émile Mâles, welche die deutsche *Skulptur* des Mittelalters zum Gegenstand hatte, erschien - gleichsam als *Nachtrag* zu den ersten drei Beiträgen - am 1. Dezember 1916 wieder in der *Revue de Paris* unter dem gleichen Obertitel *Études sur l'art allemand* - *La sculpture* [23, T.6 (1916) S. 505-524]. Diese vierte Abhandlung wurde zusammen mit den ersten drei Abhandlungen 1917 in Paris als Buch unter dem Titel *L'art allemand et l'art français du moyen âge* herausgegeben. Nur die französische Buchausgabe von Émile Mâles

welcher in seiner Tendenz mit den von Ernest Lavisse formulierten Zielen einer *Publikumslenkung* in der *Revue de Paris* völlig übereinstimmte. Mit seiner erklärten Aversion gegen das verfeindete Deutschland knüpfte Mâle an seine beiden ersten Aufsätze zu den Kathedralen von Reims und Soissons in derselben Zeitschrift vom Beginn des Krieges an. Wenn dort das nationale Pathos vom Zorn über die deutschen Zerstörungen an den Kathedralen von Reims und Soissons und von der Sorge um die Gefährdung vieler anderer Denkmäler getragen und hauptsächlich gegen die ‚preußischen Kanonen‘ gerichtet war, so spielte dieser aktuelle Gesichtspunkt jetzt keine Rolle mehr. Mâle glaubte sich jetzt prinzipiell gegen das wenden zu müssen, was Ernest Lavisse im letzten Satz seines Leitartikels mit der *Herrschaft des Hochmuts, der Pedanterie und der Heuchelei* und mit den *Predigern eines preußifizierten Deutschland* umschrieben hatte. Mâle wollte die Leser nicht mehr von etwas unterrichten, *wofür* sie sich einsetzen, sondern etwas zeigen, *wogegen* sie theoretisch ankämpfen und ihren Hass richten sollten.

Émile Mâle begann seine Ausführungen mit einem Eingeständnis; er müsse einräumen, dass ihm die „innere Sympathie“ für seinen Gegenstand abgehe, obwohl ihm bewusst sei, dass eine solche Sympathie „den Anfang jeglichen Verstehens bildet“. ⁶⁴⁵ Ihm gehe es bei seiner Untersuchung der deutschen Kunst „weder um Bewunderung, noch um Verachtung“, sondern um „Tatsachen“, „welche beweisen, daß Deutschland auf dem Gebiete der Kunst nichts erfunden hat.“ ⁶⁴⁶ Er werde sich bei seiner Darlegung auf das Mittelalter beschränken, doch gelte seine These

L'art allemand et l'art français du moyen âge enthält den Abschnitt über die deutsche Skulptur. Irrtümlich ist in diesem Zusammenhang die Angabe von Ullrich (1998, S. 140, n.200), dass „gleich nach Erscheinen des Buchs von Mâle (..) einige Partien davon ins Deutsche übersetzt und von deutschen Kunsthistorikern kommentiert (wurden)“ (*Herv.*, G.S.), denn die Übersetzungen Grautoffs und die Kommentare der deutschen Kunsthistoriker basieren auf den *ersten drei originalen Zeitschriften-Beiträgen* Mâles in der *Revue de Paris*, nicht auf der späteren französischen Buch-Ausgabe.

Zur *deutschen Übersetzung* von Émile Mâle, *Studien über die deutsche Kunst*, herausgegeben von Otto Grautoff mit *Entgegnungen* von Paul Clemen, Kurt Gerstenberg, Adolf Götze, Cornelius Gurlitt, Arthur Haseloff, Rudolf Kautzsch, H.A. Schmid, Josef Strzygowski, Geza Supka, Oskar Wulff, Leipzig 1917 und ders., *L'art allemand et l'art français du moyen âge*, Paris 1917 (4. Auflage 1923), vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Tietze 1917, Sp. 137-141 (*Kunstchronik*) / Kurmann 1979, S. 79 / Larsson 1985, S. 80 / Suckale 1986, S. 11 / Brush 1993, S. 114 / Ullrich 1998, S. 117 / Gebhardt 2004, S. 15-18 / Caesar 2006 (Ms.) S. 54f.

⁶⁴⁵ „(...) *cette profonde sympathie qui est le commencement de toute compréhension*“: (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 225.) - Mâle 1917a, S. 1.

⁶⁴⁶ „Mais il ne s'agira ici ni d'admiration ni de dénigrement : nous voudrions seulement rassembler des faits qui prouvent que, dans le domaine de l'art, l'Allemagne n'a rien inventé.“ (*Ebd.*) - *Ebd.*

generell für die gesamte deutsche Kunst aller Epochen.⁶⁴⁷

Mâle begründete zunächst seine Entscheidung, die deutsche Kunst bis zu ihren germanischen Ursprüngen zurückzuverfolgen, mit der von den deutschen Romantikern verbreiteten Auffassung, dass das Mittelalter ein Werk des germanischen Geistes gewesen sei und das deutsche Volk, wie Friedrich v. Schlegel behauptete, im Mittelalter als *eine Art auserwähltes Volk* gegolten habe.⁶⁴⁸ Französische Historiker wie Fustel de Coulanges hätten die Legende von einer Mission der Germanen in Gallien begünstigt, eine Auffassung, die bereits durch ihre fehlende *rassische Grundlage* widerlegt sei, da die Germanen „in zu geringer Zahl in Gallien eindringen, um die Charaktere der Rasse ändern zu können.“⁶⁴⁹ Diese irrtümliche Annahme eines germanischen Einflusses auf Frankreich habe zunächst auf dem Gebiet des französischen Heldengedichts Anhänger gefunden.⁶⁵⁰ In der *bildenden Kunst* sei es vor allem Louis Courajod gewesen, der in Frankreich die Legende vom *barbarischen Genie* als einem neuen Messias verkündet habe, „welcher die Welt von der doppelten Tyrannei Roms und der römischen Kunst befreien würde“, ⁶⁵¹ eine Theorie, die Mâle im Folgenden an einzelnen Beispielen untersuchte.

Mâle setzte ein mit dem berühmten *Schwert des Merowingerkönigs Childerich*, das zusammen mit anderen Utensilien wie Fibeln und Geldstücken in einem Grab in Tournai gefunden worden sei und Veranlassung gegeben habe, nach weiteren Zeugnissen einer *germanischen Kunst* der Völkerwanderungszeit zu suchen, um so den Bildungsgesetzen dieser Formen auf die Spur zu kommen.⁶⁵² Im italienischen

647 „Nous nous bornerons à l'examen de l'art du moyen âge que nous avons étudié d'une façon plus particulière; mais, ce qui est vrai du moyen âge l'est aussi des temps modernes, et la preuve en serait tout aussi facile à donner.“ (*Ebd.*) - Mâle 1917a, S. 2.

648 „Il est nécessaire de remonter jusqu'aux invasions barbares, car l'Allemagne nous les présente comme le premier de ses bienfaits. Suivant elle, les Germains ont apporté au monde la liberté individuelle, la piété profonde, le sentiment de l'honneur, le dévouement de l'homme à l'homme, le culte de la femme, la poésie épique et enfin l'art de l'avenir. Le moyen âge est l'œuvre du génie germanique. Le peuple allemand, disait Schlegel, a été au moyen âge une sorte de peuple élu.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 226.) - *Ebd.*

649 „(...) qu'ils entrèrent en Gaule en trop petit nombre pour avoir pu modifier les caractères de la *race*.“ (*Ebd.* ; *Herv.*, G.S.) - *Ebd.*

650 Mâle nennt u.a. Léon Gautier, der das französische Heldenlied *„germanischen Geist in romanischer Form“* genannt habe, bis Joseph Bédier den Nachweis führen konnte, dass diese Gattung erst zur Zeit des ersten Kreuzzuges entstand, als die Verfasser dieser Heldengedichte bereits *„reine Franzosen“* waren.. - „(...) *et qui étaient surtout de purs Français*.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 227 ; *Herv.*, G.S.) - *Ebd.*

651 „Courajod célébrait le Barbare comme le libérateur providentiel qui affranchit le vieux monde de la double tyrannie de Rome et de l'art romain“. (*Ebd.*) - Mâle 1917a, S. 3.

652 *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 230. - Mâle 1917a, S. 5.

Monza habe man einen von der Langobardenkönigin Theodolinde gestifteten Evangelieneinband mit Perlen und Kameen gefunden, der auf „eine barbarische Kunst von seltenstem Wesen“ hindeutete,⁶⁵³ bis durch andere Schätze der Blick der Archäologen endlich nach dem *Orient* gelenkt worden sei. Måle erwähnte den *Schatz von Petrossa* in Rumänien und die *Katakomben von Kertch*, das alte *Panticapäum*, in Südrussland, wo man ähnliche Schwerter wie das des *Childerich* gefunden habe.⁶⁵⁴ Daraus habe sich zunächst die Theorie gebildet, dass die in Russland angesiedelten Goten die ersten Träger dieser germanischen Kultur gewesen seien, welche diese auf andere Germanenstämme übertragen, und von denen sie die Franken, Burgunder, Angelsachsen und die Lombarden gelernt hätten. Doch sei dieser Vorstellung in dem Moment der Boden entzogen worden, als sich das Modell für einen Becher des *Schatzes von Petrossa* im sassanidischen Persien gefunden habe, woraus man den Schluss habe ziehen müssen, dass diese poetische und vermeintlich germanische Goldschmiedekunst tatsächlich *in Persien erfunden* worden sei.⁶⁵⁵ Die den fränkischen, burgundischen, westgotischen und langobardischen Gräbern entnommenen Fundstücke wie Fibeln, geschmückt mit Raubvögelköpfen, Armbänder in Form von Drachen, Gürtelschließen in Gestalt von Schlangen - alle diese verschlungenen Formen, in denen Courajod das geheimnisvolle Wesen der Germanen gewittert habe, entstammten einer ganz anderen Welt, „vor der das angebliche germanische Genie sich in ein Nichts aufgelöst hat.“⁶⁵⁶

Die Ursprünge der germanischen Kunst sah Måle demgegenüber „Tausende von Meilen weit von Germanien entfernt in den asiatischen Steppen jenseits des Arax und des Oxus entstanden“. ⁶⁵⁷ Das, was man die germanische Kunst nenne, sei nichts weiter als eine senile, mechanisch gewordene Spätform sibirischer Erfindungen nach persischen Mustern. ⁶⁵⁸ Von daher löse sich auch das Rätsel

653 „Une conclusion semblait donc s'imposer aux érudits : il y avait eu un art barbare de l'essence la plus rare.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 231.) - Ebd.

654 „On a retiré des catacombes de Kertch, l'antique Panticapée, des épées semblables à la fameuse épée de Childéric“ (*Ebd.*) - Måle 1917a, S. 5f.

655 „Ainsi, cette poétique orfèvrerie, où la pierre colorée exalte l'or, c'est la Perse qui l'a inventée.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 233.) - Måle 1917a, S. 7.

656 „Nous avons vu surgir des steppes de l'Asie une civilisation devant laquelle le prétendu génie germanique s'est éclipsé.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 234.) - Måle 1917a, S. 8.

657 „(...) c'est que l'art que nous appelions germanique, auquel nous donnions ce nom étroit, est né à mille lieues de la Germanie, dans les steppes asiatiques, au delà de l'Araxe et de l'Oxus.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 235.) - Ebd.

658 „Bien loin que l'art des Germains soit jeune, libre, spontané, il est au contraire sénile, routinier, mécanique. Les orfèvres sibériens avaient imaginé, en s'inspirant eux-mêmes de modèles persans, de grandes plaques d'or à jour décorées d'animaux.“ (*Revue de*

merowingischer Manuskripte auf und deren seltsam verschlungene Schriftzüge nach Tierformen wie des Ibis z.B., der sich zu einem S verbiege, eines Vierfüßlers, der im Kampf mit einer Schlange zu einem großen D werde und von zwei Fischen, die ein A bildeten.⁶⁵⁹ Diese angeblich germanischen Formen der Merowingerzeit seien, was die wenigen Beispiele schon beweisen könnten, *rein orientalischen Wesens* und es stecke *nicht ein Atom germanischen Geistes* darin.⁶⁶⁰

Als Resultat seiner Untersuchung zur germanischen Kunst, die er zum Verständnis der folgenden beiden Abhandlungen über die deutsche Kunst der *romanischen* und *gotischen* Epoche als grundlegend an den Anfang stellte, stand so Mâles Bekräftigung seiner These, dass die deutsche Kunst niemals etwas Eigenes erfunden habe⁶⁶¹ -

Paris 23, T.4 (1916) S. 236.) - Mâle 1917a, S. 9.

659 *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 239. - Mâle 1917a, S. 11.

Mâle verweist ferner auf das berühmte Motiv der vier verbissenen Fische des *Sakramentarium von Gellone*, welches - sieht man von den anderen orientalischen Fabelwesen in diesem Kodex einmal ab - unzweideutig auf eine Herkunft aus *Akhmim*, das alte *Panopolis*, hindeuten würde: „Voici enfin un des manuscrits les plus célèbres de la Bibliothèque nationale, le *Sacramentaire de Gellone*. Il vient du Midi, de cette fameuse abbaye de Gellone, où un héros d'épopée, Guillaume de Gellone, passa ses derniers jours. Le caractère oriental du manuscrit est frappant. Je ne parle pas des majuscules faites d'animaux de l'Orient, guépards, paons ; gypaètes, ibis, représentés avec une vérité qui suppose un modèle. Sur une page nous découvrons une véritable marque d'origine : un ornement fait de quatre poissons réunis par la tête. Plusieurs motifs du manuscrit se retrouvent pareils sur les étoffes que nous livrent depuis quelques années les nécropoles d'Antinoé ou celles d'Akhmim, l'ancienne Panopolis“. (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 241.) - Mâle 1917a, S. 12.

660 „Dans nos manuscrits mérovingiens, il n'y a pas un atome de génie germanique.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 242.) - Mâle 1917a, S. 13.

Nicht anders stehe es mit der *langobardischen Skulptur*, die man lange Zeit für den Ausdruck einer genuin *germanischen Phantasie* gehalten habe, welche sich in den „*Krümmungen und Windungen*“ ihrer Ornamentik ausspreche (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 244 - Mâle 1917a, S. 14), doch die sich jetzt gleichfalls als ausschließlich *orientalisch* erweise, denn man finde im Orient „*sämtliche Vorbilder*“, wie etwa für die herrlichen Bordüren in *Ventimiglia*, in *Como* oder *Ravenna*. Für alle diese Beispiele fänden sich zwei Jahrhunderte früher dieselben Motive in Ägypten, in *Baouit*. Ägypten habe demnach die hauptsächlichen Vorbilder für die langobardischen Muster geliefert, und wenn die Modelle in Ägypten fehlen würden, könne man sie in Syrien finden: „L'Égypte nous a donc rendu les prototypes principaux du décor lombard. Quand les modèles manquent en Égypte, on les retrouve en Syrie.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 246.) - Mâle 1917a, S. 15.

661 Dass sich die germanische Kunst auf die bloße *Nachahmung* fremder *Vorbilder* reduziere, verdeutlicht Émile Mâle zusammenfassend an der langobardischen Kunst, deren Ornamentik nicht *ein* Element aufweise, das nicht im Orient entstanden sei. Daraus zieht Mâle den allgemeinen Schluss für die ganze germanische Kunst, dass deren schöpferischer Anteil an ihren eigenen Produktionen gleich Null gewesen sei: „Que l'on décompose le décor lombard en ses éléments, il n'en est pas un seul qu'on ne retrouve en Orient.“ (*ibid.*) - „On voit que dans les sculptures que nous appelons *lombardes*, la part d'invention des Lombards se réduit exactement à *rien*.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 247; *Herv. G.S.*) - Mâle 1917a, S. 16.

alles was die Deutschen an bildender Kunst hervorgebracht hätten, reduziere sich auf die Übernahme fremder Vorbilder.⁶⁶²

„L'architecture romane" (II)

Wie Émile Mâle in seiner ersten Abhandlung zur germanischen Kunst jeden neuen Fund der Archäologie als Schlag gegen den *germanischen Hochmut* einer nur eingebildeten Eigenständigkeit der Kunst des Nachbarlandes darstellte,⁶⁶³ so lautete seine Folgethese zur *romanischen Architektur* Deutschlands entsprechend, dass diese jeder Originalität entbehre.⁶⁶⁴ Unter diesem Titel besprach Mâle die von der deutschen Forschung als spezifisch *deutsch* herausgestellten Charakteristika von Bauten seit der karolingischen Epoche bis zur rheinischen Spätromanik des frühen 13. Jahrhunderts, wobei er seine Informationen durchweg aus Georg Dehios und Gustav von Bezolds „*Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*“⁶⁶⁵ entnahm, auf die er auch mehrmals verwies. Mâle griff bestimmte Bautypen und -formen auf, die charakteristisch für die deutsche Baukunst sind und als deutsche Erfindungen galten, um sie anschließend durch Vergleich mit älteren französischen Beispielen als die späteren und abhängigen zu erweisen. Auf diesen Nachweis konzentrierte sich das ganze Untersuchungsinteresse Mâles, für den das spätere Werk immer nur als Kopie des früheren firmierte und darum tendenziell wertlos war. So gehe der Typus der sechstürmigen rheinischen Kaiserdome auf den Prägebau des karolingischen Centula, des französischen St. Riquier bei Abbéville, zurück, dessen Grundrissdisposition vom karolingischen Kölner wie vom späteren salischen Speyrer Dom übernommen worden sei, die als bloße Wiederholungen dieses älteren französischen Modells zu gelten hätten.⁶⁶⁶ Mit der besonderen Erscheinung einer zweiten *Apsis im Westen* vieler deutscher Kirchen verhalte es sich in gleicher Weise. Das Gegenüber zweier Chöre sei eine französische Erfindung, die sich bis auf Namatius, den

662 „Ces Barbares n'avaient aucune sorte de génie artistique ; ils n'ont su que détruire. Dans l'art du moyen âge, - il est impossible de discerner le moindre élément germanique. Bien mieux, cet art du moyen âge que l'Allemagne se vantait d'avoir créé, elle l'a reçu tout fait de l'Italie et de la France.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 248 ; *Herm. G.S.*) - Mâle 1917a, S. 17.

663 „C'est ainsi que le fameux 'tempérament barbare' s'évanouit devant les faits. En Orient, chaque découverte est un coup porté à l'orgueil germanique. Le Barbare germain, que les historiens allemands avaient doté de toutes les vertus, apparaîtra bientôt dans sa nudité originelle.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 243.) - Mâle 1917a, S. 13.

664 „(...) une étude attentive va nous montrer que rien dans ces édifices n'est proprement germanique, que tout ce qui nous semble original est emprunté.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 490.) - Mâle 1917a, S. 19.

665 Band I, Stuttgart 1892 und Band II, ebd. 1901 [Dehio/Bezold I,II].

666 *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 490f. - Mâle 1917a, S. 19f.

Bischof von Clermont im 5. Jahrhundert zurückverfolgen lasse, ⁶⁶⁷ und in der Karolingerzeit von deutschen Klöstern, die ihre Zivilisation aus Frankreich empfangen hätten, übernommen und bis ans Ende der romanischen Epoche ohne weitere Entwicklung dieses Typus tradiert worden sei. ⁶⁶⁸

Das unproduktive Festhalten an überkommenen Formen zeichne auch die Bauornamentik deutscher Kirchenbauten aus, nur dass der Ideengeber hier meist nicht Frankreich, sondern Italien und vor allem die Lombardei gewesen sei, was Mâle an den Motiven der *Zwerggalerie* und *Lisene* verfolgte, die nach ihm von norditalienischen Bauleuten nach Deutschland importiert worden sind. ⁶⁶⁹ Die Beharrlichkeit, mit der die deutschen Bauleute danach besonders die Lisene in der von den Lombarden übernommenen Form verwendet hätten, belege die Unfruchtbarkeit und Ohnmacht des deutschen Geistes. ⁶⁷⁰ Diese Impotenz zeige sich auch an der stupiden Wiederholung des *Würfelkapitells*, eine uralte Erfindung gleichfalls lombardischen Ursprungs, die man ihrer häufigen Verwendung in deutschen Kirchen wegen zu Unrecht für eine deutsche Erfindung ausgegeben habe. ⁶⁷¹ Als Ergebnis hielt Mâle fest, dass die Bauornamentik der deutschen Romanik komplett aus Italien entlehnt worden sei, ⁶⁷² von wo auch die Idee des Stützenwechsels - sei es in der Form einer regelmäßigen Abfolge Säule/Pfeiler, sei es im Wechsel von zwei Säulen mit einem Pfeiler - herkomme. ⁶⁷³

667 „Les églises à deux absides opposées apparaissent donc, on le voit, de fort bonne heure en Gaule ; la tradition s'en perpétua jusqu'à la fin des temps carolingiens. Il est bien évident que c'est aux églises de France que l'Allemagne, devenue chrétienne, emprunta cette disposition des deux absides opposées. C'est des monastères de la France carolingienne qu'elle recevait alors toute sa civilisation.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 492f.) - Mâle 1917a, S. 21.

668 *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 493. - Ebd.

669 *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 494f. - Mâle 1917a, S. 21f.

670 „Ce ne sont pas des Lombards, assurément, qui ont décoré toutes ces églises : ils se sont contenté de donner quelques modèles. Ces modèles, les artistes allemands les ont imités indéfiniment. Pour eux, il n'y a au monde qu'un motif décoratif : la bande lombarde. On demeure confondu d'une pareille docilité dans l'imitation. Il n'y a peut-être pas dans l'histoire de l'art un autre exemple d'une semblable stérilité d'esprit, d'une telle impuissance à créer.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 496.) - Mâle 1917a, S. 22.

671 *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 496ff. - Mâle 1917a, S. 23f.

672 „Ainsi les églises allemandes ont emprunté à la Lombardie tout leur décor : bandes lombardes, chapiteaux cubiques, galeries ouvertes au sommet des absides. Il n'est pas jusqu'à ces niches creusées dans le mur triangulaire élevé au-dessus de l'abside qui ne soient italiennes.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 498.) - Mâle 1917a, S. 24.

673 *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 498f. - Mâle 1917a, S. 24f.

Mâle nennt als Beispiele die Sankt Michaelskirche in Hildesheim und in deren Nachfolge Kirchen in Quedlinburg, Drübeck und Goslar. (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 502f. - Mâle 1917a, S. 27.)

Am entschiedensten wandte sich Mâle aber gegen die Meinung der deutschen Forschung, die Dombauunternehmungen in Speyer und Mainz hätten zur Zeit Kaiser Heinrichs IV einen Beitrag zur Lösung des Wölbproblems geliefert, ⁶⁷⁴ ein Ruhm, der allein Frankreich gebühre. ⁶⁷⁵ Deutschland habe die Wölbung erst von der Zisterzienserarchitektur Burgunds erhalten, sei aber unfähig gewesen, diese weiterzuentwickeln. ⁶⁷⁶ So stellte sich nach Émile Mâle die romanische Baukunst Deutschlands wie die Kunst der germanischen Frühzeit als ein einziges Zeugnis für die schöpferische Ohnmacht Deutschlands dar, dessen Bewohner er als eine „*Rasse von Nachahmern*“ dem erfindungsreichen Geist der Franzosen gegenüberstellte. ⁶⁷⁷

„L'architecture gothique“ (III)

Ein solcher Kontrast zwischen französischem Erfindungsreichtum auf der einen, unselbständigem deutschen Festhalten an überlieferten Bauformen auf der anderen Seite kennzeichnete nach Émile Mâle auch die gotische Architektur, die er in seinem dritten Beitrag für die *Revue de Paris* abhandelte. Der Vorrang Frankreichs sei hier vom Standpunkt der Wissenschaftsgeschichte umso bemerkenswerter, als sich auf diesem Gebiet die Deutschen lange Zeit eingebildet hätten, *sie* seien die Erfinder dieser Baukunst gewesen. ⁶⁷⁸ Erst eine Veröffentlichung Verneills und die Forschungen von Viollet-le-Duc hätten dann „*bereits um 1845*“ dieser Legende ein Ende bereitet ⁶⁷⁹, so dass schließlich auch die deutsche Wissenschaft sich der Tatsa-

674 *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 508. - Mâle 1917a, S. 30.

675 „La conclusion est que l'Allemagne n'a nullement collaboré au grand problème de la voûte que seule la France a su résoudre.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 510.) - Mâle 1917a, S. 31.

676 *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 516. - Mâle 1917a, S. 35.

677 „Si l'architecture romane française est un des témoignages les plus frappants qu'il y ait du génie créateur de la France, l'architecture romane allemande est, par contre, la preuve visible de l'impuissance à créer qui caractérise les Germains. Il y a d'un côté un peuple qui a reçu le don du ciel, de l'autre *une race d'imitateurs*.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 520; Herv., G.S.) - Mâle 1917a, S. 37.

678 *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S. 5. - Mâle 1917a, S. 39.

679 „Cependant quelques hommes d'un ferme bon sens commençaient à entrevoir la vérité. Dès 1845, M. de Verneilh proclama que l'art gothique était né en France. Quelques années après, les premiers volumes du *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc mirent cette vérité hors de doute.“ (*Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S. 6; Herv., G.S.) - Ebd.

In der von Ludwig Förster herausgegebenen *Allgemeinen Bauzeitung* in Wien war zuvor 1843 ein (1840 verfasster) Aufsatz von Franz Mertens über „*Paris baugeschichtlich im Mittelalter*“ erschienen, in welchem die „*gothische Periode*“ gegenüber der vorhergehenden romanischen Periode abgesetzt und mit ihren Gründungsbauten vorgestellt worden war. Mertens bezeichnet den Bau des Abtes Suger in St. Denis als den eigentlichen *Schöpfungsbau* der *gothischen Periode*, der zusammen mit anderen Bauten der Ile de France (=Franz^{ien}) allein hinreichen würde, „*um deren Bauart als gothisches System von dem romanischen auf das Bestimmteste*

che einer französischen Erfindung der Gotik habe *beugen* müssen.⁶⁸⁰ Erst Georg Dehio und Gustav von Bezold hätten 1892 und 1901 in ihrem Werk *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes* versucht, *ihren Landsleuten die Wahrheit zu sagen*, aber auch diese beiden Forscher hätten die Grundlagen der Gotik nicht als spezifisch französische Errungenschaften akzeptiert, *sondern aus den allen Nationen gemeinsamen Forderungen der Zeit* abgeleitet.⁶⁸¹ Die *tiefe Demütigung*, die Deutschland angesichts der Tatsache empfinden musste, *nichts erfunden zu haben*,⁶⁸² hätte auch diese beiden deutschen Forscher zu Konstruktionen ihre Zuflucht nehmen lassen, welche den fehlenden Beitrag deutscher Werkleute bei der Entwicklung der Gotik doch noch über deren Mitarbeit an französischen Baustellen postuliert hätten.⁶⁸³

Mâle beschrieb die verschiedenen Wege der Einflussnahme französischer Bauschulen auf die deutsche Bautätigkeit im 13. Jahrhundert und gab dabei eine Vorstellung von der Vielfalt gotischer Wölbformen in Frankreich, welche dort die verschiedensten Kunstlandschaften hervorgebracht hätten, die dann über verschie-

zu unterscheiden.“ (A.a.O., S. 259.) Außer der Abteikirche St. Denis nennt Mertens noch folgende *Schöpfungswerke* der *gothischen Periode*: die Westfront der Kathedrale von *Chartres*, die Kathedrale von *Laon*, die Kathedrale von *Noyon*, den Chor von St. *Germain des Prés* in *Paris*, die Kathedrale von *Sens* und die Kathedrale *Notre-Dame* in *Paris*. (Vgl. a.a.O., S. 259f.)

Ein erster Hinweis auf den französischen Ursprung der Gotik in der wissenschaftlichen Literatur findet sich bei *George Whittington, An Historical Survey of the Ecclesiastical Antiquities of France* [...], London 1809, S. 46, 49, 153. (Hinweis Steffen Krämer, München.)

680 *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S. 6. - Mâle 1917a, S. 39.

Mâle beschreibt den Prozess der Einsicht und Akzeptanz des französischen Ursprungs der gotischen Baukunst durch die deutsche Kunstgeschichtsschreibung als deren *Niederlage*, die freilich sofort durch deutsche Forscher mit einer Hilfskonstruktion kompensiert worden sei, insofern diese den hohen Anteil von Germanen in Nordfrankreich als ausschlaggebend für die Entstehung der Gotik verantwortlich gemacht hätten. Mâle zitiert hierbei *Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, tome V, p. 26* (vgl. *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S.6.) und nennt ferner *[Franz Xaver] Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, 1897, tome I, p. 160-161*, welcher sich mit der Formel beholfen habe, dass die gotische Kunst zwar in Frankreich entstanden, dies aber aus *„germanischem Geiste“* erfolgt sei. (Vgl. *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S. 7. - Ebd.)

681 *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S.8. - Mâle 1917a, S. 41.

682 „Il faut que l'Allemagne sente bien profondément l'humiliation de n'avoir rien inventé.“ (*Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S.18). - Mâle 1917a, S. 47.

683 In einer sehr weitgehenden Interpretation einiger Sätze aus Dehios *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes* (II, 1901) versucht Mâle diesem eine Verkehrung des grundlegenden Abhängigkeitsverhältnisses der deutschen von der französischen Kunst der Gotik nachzuweisen und Dehios ganz allgemeine Vermutung, wandernde Bauleute aus Deutschland hätten *deutsche Phantasie* (a.a.O., S. 256) in den französischen Kathedralbau eingebracht, dahingehend auszulegen, dass Dehio die wandernden Gesellen zu Meistern ihrer Lehrer gemacht habe, wie am konkreten Beispiel der Kathedrale von Laon, wo Dehio tatsächlich eine Affinität zum *deutschen Kunstgefühl* (a.a.O., S.261) festgestellt hatte. (*Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S.18. - Mâle 1917a, S. 47.)

dene Vermittlungswege auch nach Deutschland gelangt seien.⁶⁸⁴

Für die deutsche Gotik ließen sich drei französische Ursprungsgegenden benennen, nämlich *Burgund* mit seiner Zisterzienserarchitektur für die deutschen Tochtergründungen, das *Anjou* und *Poitou* mit ihren kuppelig überwölbten Hallenkirchen für die westfälische Architektur und die *Ile de France* mit ihren klassischen Kathedralen für den Westen Deutschlands. Die Vermittlung sei erfolgt durch wandernde Bauleute, welche in den Bauhütten Frankreichs die gotische Wölbung studiert und ihr Wissen nach Deutschland zurückgetragen hätten.⁶⁸⁵

Zuerst sei die gotische Baukunst - wie zuvor die Kunst der Wölbung noch während der romanischen Epoche - von Burgund aus nach Deutschland eingedrungen, zunächst in das Elsass, das sich in dieser Zeit bereits nach Frankreich orientiert habe.⁶⁸⁶ Ein weiterer Punkt der Einflussnahme der französischen Gotik seien die Neubauten der rheinischen Dome von Mainz und Worms gewesen, deren Wölbprobleme durch die gotische Wölbtechnik Frankreichs gelöst worden seien, so dass man sagen könne, dass *Frankreich zum Bau der rheinischen Kathedralen den letzten Stein herbeitrug*.⁶⁸⁷

Mâle nannte als einziges gotisches Bauwerk in Deutschland, das französischen Ansprüchen genügen könne, die Liebfrauenkirche in Trier, deren Plan jedoch von einem französischen Architekten entworfen und deren Bau von französischen Werkleuten ausgeführt worden sei.⁶⁸⁸ Vom Straßburger Münster sprach Mâle mit einer metaphorischen Anspielung auf die Ereignisse des gleichzeitigen Krieges als von einem ‚*Kampf zweier Rassen*‘, der jahrhundertlang um den Münsterturm in Straßburg ausgekämpft worden sei.⁶⁸⁹ Die Frage nach der Herkunft des Straßburger Münsterbaumeisters biete ein Musterbeispiel deutscher Legendenbildung, die sich in der mythischen Figur des *Erwin von Steinbach* zusammenfasse.⁶⁹⁰ Die Baugeschichte des gotischen Straßburger Münsters ließe sich in drei Bauperioden unterteilen, wonach die Ursprünge des südlichen Querhauses mit dem Engelspfeiler in Chartres

684 *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S.15f. - Mâle 1917a, S. 45.

685 *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S.17. - Mâle 1917a, S. 46.

686 *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S.10. - Mâle 1917a, S. 42.

687 *Ebd.*

688 „(...) il est difficile de croire qu'un monument semblable ait pu être élevé par un architecte et des ouvriers allemands. Notre-Dame de Trêves, qui ressemble à ce temple circulaire du Saint-Graal, imaginé par les poètes du moyen âge, est une église toute française.“ (*Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S. 22.) - Mâle 1917a, S. 49f.

689 „On sent que la haute flèche est l'enjeu d'une terrible guerre que deux races se livrent depuis des siècles.“ (*Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S. 28.) - Mâle 1917a, S. 54.

690 *Ebd.*

⁶⁹¹ und des Langhauses mit seinen Formen fortgeschrittener französischer Kathedralbaugotik in Saint-Denis ⁶⁹² lägen. Die Erwin von Steinbach zugeschriebene Fassade aber stelle eine Symbiose der Westfassade von Notre-Dame in Paris und der Ornamentik der dortigen jüngeren Querhausfassaden dar. ⁶⁹³

Nach Mâle begann der Anteil deutscher Baumeister an der Fassade des Straßburger Münsters erst mit der Tätigkeit des Schwaben Ulrich von Ensingen und des Kölners Johannes Hültz zu Beginn des 15. Jahrhunderts, als der Turm vollendet wurde, ⁶⁹⁴ was ihn zu einem Resümee seiner Darlegungen über den Beitrag deutscher Baumeister zur gesamten gotischen Architektur brachte. Mâle beschrieb diesen Beitrag als eine einzige Kopistentätigkeit, wobei er das 13. Jahrhundert als das Jahrhundert der Aneignung der französischen Gotik gegen die beiden folgenden Jahrhunderte einer Weiterentwicklung dieser französischen Wurzeln in den verschiedenen europäischen Ländern abgrenzte. Während im 13. Jahrhundert die anderen Länder von Frankreich gelernt hätten, hätten sich die Nationen im 14. und 15. Jahrhundert vom französischen Vorbild emanzipiert und seien eigene Wege gegangen. Dabei habe England ein hohes Maß an Originalität bewiesen, Italien in den Raumverhältnissen seiner Kirchen schon der Renaissance entgegen gearbeitet und auch Spanien in seinen gotischen Kirchen den Ausdruck eines stolzen Geistes gezeigt. ⁶⁹⁵ Deutschland aber habe auch im 14. und 15. Jahrhundert nur Belege seiner künstlerischen Impotenz geliefert, denn die Masse der dortigen Bautätigkeit stehe in auffälligem Missverhältnis zur mediokren Qualität dieser Bauten, wofür Émile Mâle noch einmal den Hauptzeugen seiner Studie, den in Straßburg lehrenden Kunsthistoriker Georg Dehio anführte, mit einem Zitat aus dessen (zusammen mit Gustav von Bezold verfassten) Darstellung der *kirchlichen Baukunst des Abendlandes* er seine Ausführungen zur gotischen Architektur Deutschlands abschloss. ⁶⁹⁶

Entgegnungen deutscher Kunsthistoriker auf Émile Mâles Studien über die deutsche Kunst

Im Unterschied zu Émile Mâles früheren Studien über die Kathedralen von Reims und Soissons 1914/15, die bei den deutschen Kunsthistorikern ohne Resonanz

⁶⁹¹ *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S. 29. - Ebd.

⁶⁹² *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S. 29-32. - Mâle 1917a, S. 54-56.

⁶⁹³ *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S. 32-35. - Mâle 1917a, S. 56-58.

⁶⁹⁴ *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S. 35. - Mâle 1917a, S. 58.

⁶⁹⁵ *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S. 35f. - Mâle 1917a, S. 58f.

⁶⁹⁶ *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S. 36 - Mâle 1917a, S. 59. und Dehio/Bezold II, 1901, S. 315. - Vgl. Caesar 2006 (Manuskript), S. 54.

geblieben waren, reagierte der Mitarbeiter der *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, Otto Grautoff,⁶⁹⁷ beim Erscheinen der ersten *Studie* Émile Mâles *zur Kunst der germanischen Völker* vom 15. Juli 1916 sofort und fertigte von diesem Aufsatz wie von den beiden folgenden zur *romanischen* und *gotischen Architektur Deutschlands* wortgetreue Übersetzungen an, die er an deutsche Kunsthistorikerkollegen mit der Bitte um eine Stellungnahme verschickte und danach in den *Monatsheften für Kunstwissenschaft* abdrucken ließ.⁶⁹⁸ Das Motiv für seinen - mit Ausnahme des Vorworts und einiger Übersetzungsangaben - unkommentierten Abdruck der drei Aufsätze Mâles (November/Dezember 1916 und Februar 1917) und der Entgegnungen deutscher Kunsthistoriker (Mai 1917) war nach Grautoff die Notwendigkeit einer Entgegnung auf den doppelten Vorwurf Mâles an die deutsche Kunst, keine Erfindungsgabe zu besitzen, und die deutsche Kunstwissenschaft, der deutschen Kunst eine Qualität zugesprochen zu haben, welche dieser nicht zukomme. Mâles mit wissenschaftlichem Anspruch vorgetragene Thesen zeigten nach Grautoff, „wie weit Krieg und Völkerhaß in Frankreich sogar die Kunstwissenschaft vergiftet haben“.

⁶⁹⁹

In seinem Beitrag übergang Paul Clemen die Polemik Mâles und hob dessen *feine Beobachtungen* und *wertvolle Fingerzeige* hervor, die diesem von der Perspektive eines Außenseiters her wohl leichter anzustellen gewesen seien als einem deutschen Kunsthistoriker.⁷⁰⁰ Doch beschäftigte Clemen sich in seiner Antwort vor allem mit

⁶⁹⁷ Otto Grautoff besprach in den *Monatsheften für Kunstwissenschaft* regelmäßig die Neuveröffentlichungen zur französischen Kunst. Seine eigenen Arbeiten umfassen eine 1914 in München erschienene zweibändige Monographie zu Nicolas Poussin (1. *Geschichte des Lebens und des Werkes* - 2. *Katalog der Gemälde*), eine Arbeit über *Kunstverwaltung in Frankreich und Deutschland* (Bern 1915) sowie zahlreiche Rezensionen zu französischen Publikationen in den *Monatsheften*, u.a. zu Paul Brune, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France, Paris 1912* (5, 1912) und Auguste Rodin, *Les cathédrales de France, Paris 1914* (7, 1914).

⁶⁹⁸ Über die verschiedenen Ausgaben von Émile Mâles *Studien zur deutschen Kunstgeschichte* siehe zusammenfassend die Fußnote 644.

Auf die politischen (Regierung Poincaré, Ministerpräsident Frankreichs seit 1912) und ideologischen (Académie française) Hintergründe der Veröffentlichung von Émile Mâles *Studien* geht Otto Grautoff in seinem *Schlusswort* von 1917 (Mâle 1917a, S. 109f.) kurz ein.

⁶⁹⁹ Grautoff in: Mâle 1917a, S. 1. - Grautoff und seine Kollegen verschweigen den Umstand, dass nur zwei Wochen nach dem Bombardement der Kathedrale von Reims (19. September 1914) am 4. Oktober 1914 unter Beteiligung Wilhelm Bodes ein Aufruf von 93 deutschen Professoren und Künstlern erschienen war, in welchem der militärische Angriff Deutschlands auf Belgien und Frankreich u.a. mit den Worten „Aber so wenig wir uns in der Liebe zur Kunst von irgend jemand übertreffen lassen, so entschieden lehnen wir es ab, die Erhaltung eines Kunstwerks mit einer deutschen Niederlage zu erkaufen“ und „Ohne den deutschen Militarismus wäre die deutsche Kultur längst vom Erdboden getilgt“ verteidigt wurde. (*An die Kulturwelt*, ed. Ungern-Sternberg 1996, S. 145 (Abb.4).)

⁷⁰⁰ Clemen in: Mâle 1917a, S. 63.

dem Vorwurf der historischen Tatsachenverfälschung, den Émile Mâle an die Adresse der deutschen Kollegen gerichtet hatte. Entgegen Mâles Darstellung müsse die deutsche Kunstwissenschaft geradezu als Bahnbrecher in der Erforschung der Vorrangstellung der französischen Kunst im 13. Jahrhundert gelten - wie gerade das Beispiel des von Mâle ausgeschriebenen Georg Dehio erweise -, und die Erforschung der französischen Einflüsse auf die deutsche Kunst im 13. Jahrhundert sei ein Hauptthema der deutschen Kunstgeschichtsschreibung.⁷⁰¹

Dem Vorwurf Émile Mâles an die deutsche Kunst, sie stelle eine einzige Kopie französischer und anderer auswärtiger Vorbilder dar, begegneten die deutschen Kunsthistoriker mit dem Hinweis, dass die Übernahme fremder Formen eine wesentliche Voraussetzung jeder nationalen Kunst darstelle, die sich eben in der Fähigkeit zur Verarbeitung fremder Einflüsse zeige.⁷⁰² Schöpferische Produktion bedeute immer Nach- und Umbilden, die Frage könne nur lauten, ob aus dem Empfangenen etwas Eigenes gemacht, ob es zu einem eigenen Ausdrucksmittel und einer eigenen Synthese umgeschaffen worden sei.⁷⁰³

Émile Mâles rassentheoretische Überlegungen, die dieser gleich zu Beginn seiner Ausführungen über die germanische Völkerwanderungskunst dargelegt und wiederholt gegen die deutschen Künstler gerichtet hatte,⁷⁰⁴ wurden nur von Kurt Gerstenberg aufgegriffen, der dem französischen Kontrahenten prinzipiell in der Auffassung beipflichtete, dass sich letzten Endes auch in der Kunst „Rassenunterschiede“ geltend machen würden.⁷⁰⁵

Artur Haseloff richtete die rhetorische Frage an Émile Mâle, an welchen Adressaten sein Vorwurf eines deutschen kunsthistorischen Chauvinismus denn eigentlich gerichtet sei, einen Vorwurf, den Mâle durch seine fortwährende Berufung auf den

701 Clemen in: Mâle 1917a, S. 66.

702 Vgl. Otto Grautoff (in: Mâle 1917a, S. 108): „Über den sachlichen Erörterungen des einen wie des andern aber schwebt wie ein Erstaunen, die allgemeine Erwiderung, die Mâles gesamte Spitzfindigkeiten ad absurdum führt: daß es doch den Charakter jeder Kunstentwicklung verkennen heißt, wenn man ihr eine Entlehnung fremder Formen zum Vorwurf machen will, und darin den Maßstab für Originalität ans Werk sucht, anstatt die Verarbeitung des Übernommenen, die Umschmelzung in eigne Formgedanken zu beachten, worin sich erst die Kraft des Neudenkens, des schöpferischen Gestaltens erweist.“

703 Clemen in: Mâle 1917a, S. 64.

704 Vgl. Émile Mâles Bemerkungen über den geringen Anteil der germanischen Rasse als Bestandteil des französischen Volks (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 226) und seine Kennzeichnung der deutschen Künstler als eine Rasse von Nachahmern (*une race d'imitateurs* (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 520.))

705 Gerstenberg in: Mâle 1917a, S. 69.

Kunsthistoriker Georg Dehio als zuverlässigen Gewährsmann für seine Thesen doch selber widerlege. Die Romantiker vom Beginn des 19. Jahrhunderts aber könnten nicht als repräsentativ für die deutschen Kunsthistoriker zu Beginn des 20. Jahrhunderts gelten.⁷⁰⁶ Was bei den anderen Autoren nur mitschwang sprach Arthur Haseloff in seiner Antwort schließlich aus, dass Émile Mâles *Studien zur deutschen Kunst* ein Plagiat seien.⁷⁰⁷

Tatsächlich können Vergleiche zeigen, dass Émile Mâle, der Sachwalter der Originalität französischer Kunst, als Kunsthistoriker in seiner Polemik am wenigsten originell gewesen war. Seine Feststellungen zu den Beziehungen deutscher und französischer Architektur während der Romanik und Gotik waren - mit nur wenigen Ausnahmen - aus Georg Dehios und Gustav von Bezolds Handbuch zur *kirchlichen Baukunst des Abendlandes* abgeschrieben. Eigene Forschungen waren in Mâles Darstellung, für deren Gegenstand ihm nach eigenem Bekunden die erste Voraussetzung eines sympathisierenden Interesses abging, nicht enthalten.⁷⁰⁸ Mâle formulierte vielmehr Dehios und von Bezolds Darstellung im Sinne einer radikalen Einfluss- und Vorbild-Kunstgeschichte um, d.h. er wertete deren Ergebnisse unter dem Gesichtspunkt nationaler Abhängigkeiten aus.⁷⁰⁹

706 „Herrscht bei uns die Meinung“, fügt Arthur Haseloff hinzu, „daß die deutsche Kunst aus eigenen Wurzeln und aus eigener Kraft, unabhängig von der Kunst der Mittelmeervölker und der Romanen zu dem erwachsen sei, was wir an ihr bewundern zu dürfen glauben? Ist die deutsche Wissenschaft vollends geneigt, die Kunst anderer Länder auf Kosten der deutschen herabzusetzen?“ (Haseloff in: Mâle 1917a, S. 106.)

Ähnlich richtet Rudolf Kautzsch den Vorwurf an Émile Mâle, nicht die Schwächen der deutschen Kunst dargelegt, sondern diese nur beschimpft und darüber hinaus ein Zerrbild von der deutschen Kunstgeschichtsschreibung geliefert zu haben. (Kautzsch in: Mâle 1917a, S. 102.)

707 So schreibt Arthur Haseloff (in: Mâle 1917a, S. 106): „Wenn er [*sc. Mâle*] den Vergleich zwischen der französischen und deutschen romanischen Baukunst zieht und die (...) Überlegenheit der französischen rühmt, bedient er sich der Worte von Dehio und Bezold, und *nieder und wieder tritt diese Quelle Mâlescher Weisheit zutage*, die er auch durch seine gelegentlichen Einwürfe nicht zu trüben imstande gewesen ist.“ (Herv., G.S.) - Zur Rezeption und Wiedergabe der Forschungen Georg Dehios durch Émile Mâle vgl. auch Gebhardt 2004, S. 19.

708 Vgl. noch einmal die anfänglich getroffene Feststellung Émile Mâles zu seiner *Studie über die Kunst der germanischen Völker*, dass ihm die „innere Sympathie“ fehle, die „doch den Anfang jeglichen Verstehens bildet“. (Mâle 1917a, S. 1). - Aus dieser Grundhaltung der deutschen Kunst gegenüber folgt der Verzicht Mâles auf jede eigene Forschung in diesem Gebiet.

709 Émile Mâle konzentriert seine Untersuchung der Bauformen und -typen allein auf die Frage nach Ursprung und Erfinder, etwa bei *zweiböhrigen Kirchen* („Est-ce l'Allemagne qui a inventé cela? Non, mais la France carolingienne“, *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 490), bei der *Zwerggalerie* („Que l'Italie ait inventé ces petites colonnades en hémicycle s'ouvrant dans la partie haute des absides, c'est ce qui ne saurait faire aucun doute.“ *Revue de Paris* 23,

Mâles radikale Vorbild-Kunstgeschichte, in der es nur noch Erfinder und Nachahmer, Originale und abhängige Kopien gab und andere Kategorien und Verhältnisse wie Verarbeitung, Umformung, Weiterbildung, Synthese, welche in den Antworten von Paul Clemen, Arthur Haseloff und Otto Grautoff angesprochen wurden, keine Rolle mehr spielten, zeigte unter den extremen politischen Bedingungen des ersten Weltkriegs ihr chauvinistisches und hässliches Gesicht: Émile Mâles Untersuchung war keine Stilgeschichte mehr, sondern eine Auswertung stilgeschichtlicher Ergebnisse unter dem Gesichtspunkt nationalstaatlicher Konkurrenz. Wie zwischen den politischen Gewalten, so gab es bei dieser Betrachtungsweise auch zwischen den Kunstwerken unterschiedlicher nationaler Herkunft nur noch Über- und Unterordnung, Sieg oder Niederlage. Das Modell einer radikalen Einfluss-Kunstgeschichte nach Vorbildern und Nachahmern war zum Leitbild für Émile Mâles *Studien zur deutschen Kunst* geworden, weil Mâle - mitten im Kriegsjahr 1916 - als Nationalist die Kunst betrachtete.⁷¹⁰

T.4 (1916) S. 494), beim *Würfelkapitell* („Une découverte récente a prouvé que le chapiteau cubique avait en Lombardie les plus antiques origines.“ *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 496f.), beim *Stützenwechsel* („Ce n'est pas en Allemagne qu'apparaît, en Occident le plus ancien exemple de l'alternance des piliers et des colonnes, mais en Lombardie.“ *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 499.), bei der *Wölbung* („La conclusion est que l'Allemagne n'a nullement collaboré au grand problème de la voûte que seule la France a su résoudre.“ *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 510), der *Gotik* („il n'était plus possible de croire désormais que l'art gothique était né en Allemagne. On reconnut la priorité de la France.“ *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S.6).

⁷¹⁰ Kathryn Brush (1993, S. 114) charakterisiert Émile Mâles Standpunkt in den *Studien zur deutschen Kunst* (die sie nach der späteren aber wörtlich übereinstimmenden Buchausgabe *L'art allemand et l'art français* von 1917 zitiert (siehe Fußnote 644)) ähnlich wie die vorliegende Untersuchung als den eines *Chauvinisten*. Brush fügt jedoch hinzu, Mâle habe *als ein Chauvinist zu anderen Chauvinisten* („as one chauvinist to other chauvinists“) gesprochen, womit sie Hans Jantzen und andere deutsche Kunsthistoriker meint. Hans Jantzen hätte - so Brush - *mit verständlicher Vehemenz* auf Émile Mâle geantwortet („While Mâle evidently spoke as one chauvinist to other chauvinists, his attack on German artistic achievement in the Middle Ages irritated sensitive national nerves and to this attack Jantzen and others responded with understandable vehemence.“ Herv., G.S.)

Jantzen hat jedoch zu Émile Mâles *Études sur l'art allemand* von 1916 und dessen (wortgleichem) Buch von 1917 *L'art allemand e l'art français du moyen âge* überhaupt keine Entgegnung veröffentlicht. Erst dreißig Jahre später, 1947, hat sich Jantzen in einem Nachruf auf Wilhelm Pinder zu Émile Mâles *L'art allemand e l'art français du moyen âge* von 1917 geäußert und dabei auch dessen *Chauvinismus* (ohne das Wort zu gebrauchen) angesprochen und Mâles *Einflussstheorie* kritisiert. Jantzen schrieb 1947:

„Im Laufe der Neuzeit, verstärkt besonders im 19. Jahrhundert, dann im 20. Jahrhundert, entwickelte sich in einer für Europa höchst tragischen Weise die *Ausbildung der nationalen Charaktere zu immer schärferen Gegensätzen*, die sich auch in kulturgeschichtlichen Fragen bemerkbar machten. So behauptete im Laufe des ersten Weltkrieges ein angesehenen französischer Kunstforscher [*sc. Émile Mâle*] mit Hilfe der *Einflussstheorie* - die bei

„La sculpture allemande“ (IV)

Émile Mâles *Études sur l'art allemand* hatten in zwei Beiträgen für die *Revue de Paris* im August und September 1916 nur die Architektur Deutschlands behandelt (der erste Beitrag vom Juli 1916 galt der germanischen Frühzeit), so dass der Nachweis, Deutschland habe auf dem Gebiet der Kunst nichts erfunden, als noch nicht vollständig durchgeführt gelten musste und eine Betrachtung der Skulptur (und eigentlich auch der Malerei) noch ausstand. Den Beitrag zur Skulptur lieferte Émile Mâle nach einer Unterbrechung von drei Monaten am 1. Dezember 1906, und sein Beitrag erschien wieder in der *Revue de Paris*. Wenn Otto Grautoff diese Veröffentlichung Émile Mâles zur deutschen Skulptur nicht mehr abgewartet, sondern die Abhandlungen zur Architektur der Romanik und Gotik zusammen mit der Studie zur Kunst der germanischen Völker seinen Kunsthistoriker-Kollegen zur Beurteilung vorgelegt und dann als *Trias* auf Deutsch mit deren Stellungnahmen herausgegeben hatte, so lag dies freilich nicht nur an der verzögerten Publikation von Mâles Aufsatz zur Skulptur. Es verdankte sich auch einem Hinweis in Mâles *zweitem* Aufsatz zur deutschen Kunst über die *romanische Architektur* vom 1. August 1916, wo am Schluss der editorische Vermerk stand „La fin prochainement“. ⁷¹¹ Otto Grautoff musste also davon ausgehen, dass Émile Mâles Artikelserie mit dem *nächsten* Aufsatz zur gotischen Architektur ihren Abschluss gefunden hatte. ⁷¹²

den Verfeinerungen der stilgeschichtlichen Methoden schließlich Gefahr lief, das Ganze des Kunstwerks in ein Netz von lauter ‚Einflüssen‘ aufzulösen, ohne die Frage nach dem Eigenen und Ganzen zu stellen –, die deutsche Kunst habe nie etwas Eigenes geleistet, sondern bewege sich ausschließlich in Abhängigkeit entweder von der französischen oder von der italienischen Kunst.“ (Hans Jantzen, *Wilhelm Pinder*, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 1 (1947) S. 75.)

Dies also sind die Äußerungen des angeblichen *Chauvinisten* Hans Jantzen zu Émile Mâles *Studien*, die tatsächlich eine Kritik von dessen *Einflussstheorie* sind, welche von Jantzen als theoretische Grundlage des *kunsthistorischen Chauvinismus* von Émile Mâle erkannt und aufgezeigt wird.

Und was die anderen *Chauvinisten* („the other chauvinists“) und deren *vehemente* Reaktion anlangt, so hat es Brush leider versäumt, hier konkrete Namen zu nennen und Stellen zu zitieren oder gar Beweise zu liefern. Brushs Verfahren ist das einer verallgemeinernden Klassifizierung ganzer Epochen der Kunstgeschichtsschreibung, die immer Gefahr läuft, dem einzelnen Autor nicht gerecht werden zu können.

⁷¹¹ *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 520.

⁷¹² Émile Mâles Aufsatz zur *Skulptur* wurde auch nicht mehr in die Buchausgabe der *Studien zur deutschen Kunst* (herausgegeben von Otto Grautoff, Leipzig 1917) aufgenommen, welche wort- und satzidentisch mit den Beiträgen in den *Monatsheften für Kunstwissenschaft* (siehe Fußnote 644) ist, so dass bis heute die Ausführungen Mâles zur deutschen Skulptur in keiner deutschen Übersetzung vorliegen.

Mâles *Étude* zu *La sculpture allemande* in der *Revue de Paris* (23, T.6 (1916) S. 505-524) vom 1. Dezember 1916 wurde dagegen als Teil IV in die *französische* Buchausgabe der *Études sur*

Im Unterschied zu seinen umfassenderen Studien zur deutschen Architektur setzte Mâles Betrachtung der deutschen *Skulptur* des Mittelalters erst mit Beispielen des 12. Jahrhunderts (Quedlinburg, Königsutter und Klostergröningen) ein, deren Kapitellformen ein (von Mâle nicht genannter) deutscher Forscher 1910 in einer der zahlreichen deutschen Fachzeitschriften auf Vorbilder in Sant' Ambrogio in Mailand und San Zeno in Verona zurückgeführt und damit ihres Anspruchs auf Originalität entkleidet hätte. Diese auf italienische Vorbilder zurückgehenden Kapitelle charakterisierte Mâle als Zeugnisse einer *wenig begabten Rasse* (*une race peu douée pour les arts plastiques*).⁷¹³

Die an der Wende vom 12. zum 13. Jahrhunderts entstandenen Goldschmiedearbeiten, wie der Heribertschrein in Deutz und der Dreikönigsschrein des Kölner Doms, die man lange Zeit für Kölner Arbeiten gehalten habe, seien mittlerweile als Schöpfungen eines wallonischen Künstlers⁷¹⁴ und eines Franzosen, des Nicolas von Verdun, erkannt worden, denn auch die Deutschen wüssten, dass Verdun nicht in Deutschland liege („les Allemands savent que Verdun n'est pas en Allemagne“).⁷¹⁵ Dagegen hätten sich in Magdeburg tatsächlich deutsche Bildhauer an einer Nachahmung des Westportals der Notre-Dame in Paris versucht, für das ihnen wohl nur Zeichnungen vorgelegen hätten („qui n'avaient d'autres modèles que des dessins“), woraus sich die Schwerfälligkeit dieser Figuren und die *barbarische Übertreibung* in deren Faltengebung erkläre,⁷¹⁶ während der Meister der Freiburger *Goldenen Pforte* aus eigener Anschauung die französische Portalskulptur in Lâon und Chartres gekannt,⁷¹⁷ die Monumentalität und Freiheit dieses französischen Vorbildes aber nicht erreicht habe, sondern in der Kleinteiligkeit seines Stils (*minutieux à l'excès*) - auch wenn dieser einer gewissen Originalität nicht entbehre („une certaine originalité de style“) - vor der französischen Kunst habe abdanken

l'art allemand unter dem Titel ‚*L'art allemand e l'art français du moyen âge*‘ (Paris 1917) aufgenommen, die nach dem 1. Weltkrieg etliche Neuauflagen erlebte und hier nach der Ausgabe von 1923 [Mâle (1917b)1923] ergänzend zur originalen Publikation in der *Revue de Paris* zitiert wird.

713 *Revue de Paris* 23, T.6 (1916) S. 505f. - Mâle (1917b)1923, S. 171f.

714 *Revue de Paris* 23, T.6 (1916) S. 507 u. n.1. - Mâle (1917b)1923, S. 174f.

715 *Revue de Paris* 23, T.6 (1916) S. 509. - Mâle (1917b)1923, S. 177f.

716 *Revue de Paris* 23, T.6 (1916) S. 512. - Mâle (1917b)1923, S. 183f.

717 *Ebd.* - Mâle (1917b)1923, S. 184.

Damit übernimmt Émile Mâle die Auffassung Georg Dehios (1902 (Rez.), S. 462), der gegen Adolph Goldschmidt (1902a, S. 31) die These vertreten hatte, dass der Freiburger Bildhauer die französische Skulptur aus eigener Anschauung gekannt haben müsse, während Goldschmidt eine nur indirekte Kenntnis französischer Kunst durch den Freiburger Bildhauer annahm, vermittelt durch ein *Sizzenbuch* des Bildhauers der Magdeburger Domchorfiguren. - Siehe Kap. III. 5. u. 6.

müssen („Il abdiquera devant l'art français“).⁷¹⁸

La sculpture de Bamberg

Émile Mâle wies im Folgenden auf eine für die Betrachtung der deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts wichtige wissenschaftsgeschichtliche Zäsur hin. Dehio habe in einem Aufsatz von 1890 gezeigt, dass zwei Statuen einer Heimsuchung im Chor des Bamberger Doms tatsächlich *Kopien* der Figuren der Jungfrau und der heiligen Elisabeth eines Portals der Kathedrale in Reims seien, doch sei mit diesen Bamberger Kopien der Charme der französischen Vorbilder zerstört worden (*Le charme était rompu*).⁷¹⁹

In der Nachfolge Dehios hätten dann jüngere deutsche Forscher auch die übrigen

718 *Revue de Paris* 23, T.6 (1916) S. 514f. - Mâle (1917b)1923, S. 188.

719 *Revue de Paris* 23, T.6 (1916), S. 515. - Mâle (1917b)1923, S. 190.

- Émile Mâle beruft sich auf Georg Dehios Aufsatz *„Zu den Skulpturen des Bamberger Domes“* (in: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 11 (1890) S. 194-199) (siehe Kapitel I. 4), in welchem Dehio freilich die Bamberger Figuren *nicht als Kopien* bezeichnet, sondern als *Nachbildungen*, bei welchen der Bamberger Bildhauer sich wesentlich auf „die Kraft seines Gedächtnisses“ gestützt habe (a.a.O., S. 197).

Tatsächlich verwendet Dehio in seinem Aufsatz von 1890 den Begriff „kopiert“ nur ein einziges Mal, aber nicht bezogen auf die Bamberger, sondern auf die *Reimser* Figuren, welche *antike* Vorbilder *kopieren* würden. Die betreffende Stelle (a.a.O., S. 195f.) lautet:

„Bei längerer Betrachtung wurde es mir vielmehr sicher, dass hier [*sc. bei den Bamberger Figuren der Maria und Elisabeth*] bestimmte antike Einzelvorbilder eingewirkt haben müssen. Aber wie sollten solche nach Bamberg kommen, — wo niemals Römer gesessen haben (...) ? Das Rätsel löste sich nun alsbald durch zwei in meiner Erinnerung auftauchende Statuen vom Hauptportal der Kathedrale von *Reims*, gleichfalls Maria und Elisabeth darstellend. Diese sind es, die dem Bamberger Meister *vorgeschwebt* haben, während sie selbst *direkt nach der Antike kopiert* sind.“ (Herv., G.S.)

Der Bamberger Bildhauer hat nach Dehio die Reimser Figuren *nicht kopiert*, sie haben ihm nur „*vorgeschwebt*“, während die *Reimser Figuren antike Vorbilder kopiert* hätten.

Mâles Behauptung, Dehio habe die Bamberger Figuren als *Kopien* der Reimser Heimsuchungsgruppe gefasst, ist eine Unterstellung, die *Adolph Goldschmidt* in die kunsthistorische Literatur eingeführt hat. Goldschmidt (1899, S. 294, n.1) schreibt: „Es ist [*sc. bei den Magdeburger Domchoraposteln*] keine Figur *kopiert*, etwa wie die Bamberger Heimsuchung nach der Reimser [1] Dehio im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. Bd. IX, S. 194. - Arthur Weese, *Die Bamberger Domsulpturen. Straßburg 1897.*“

Nicht nur Goldschmidts Berufung auf Dehio ist irrig, sondern auch Goldschmidts anschließender Literaturhinweis auf Artur Weeses Dissertation. Denn auch Weese (1897, S. 120f.) äußert sich dezidiert anders zum Verhältnis der Bamberger und Reimser Skulpturen als Goldschmidt ihm unterstellt:

„Eine grosse Anzahl von Vorbildern für die Werke des *Bamberger Meisters* sind in *Reims* aufgefunden worden. Mit dem Nachweis seiner Quelle ist aber noch nicht seine künstlerische Inferiorität dargethan. Er ist damit durchaus nicht auf die niedrige Stufe eines Copisten gesunken. Als freier Mann steht er seinen Vorbildern gegenüber.“ (Herv., G.S.) - Siehe auch Kap. I. 4.

Figuren in Bamberg untersucht, mit dem Ergebnis, dass sie deren Originale sämtlich in Reims wiedergefunden hätten.⁷²⁰ Indem Mâle dem Verfahren der jüngeren deutschen Forscher seinen Beifall zollte, insofern diese bei jeder Skulptur des 13. Jahrhunderts zuerst nach dem französischen Vorbild fragten („Quand ils étudient une oeuvre allemande du XIII^e siècle, ils se demandent d’abord de quel original français elle est imitée“), so wies er doch kritisch auf den Versuch derselben Forscher hin, auch die Eigenart dieser Figuren bestimmen zu wollen und einen von den französischen Statuen verschiedenen, mitunter auch tieferen Gehalt anzunehmen.⁷²¹

Für Mâle waren demgegenüber nur die *Abweichungen* zwischen den Bamberger *Kopien* und ihren Reimser *Originalen* von Relevanz. Die Qualität einer Figur entschied sich für Mâle allein im Vergleich, d.h. in der relativen Nähe oder Ferne zum französischen Vorbild, was er an den Figuren der *Adamsporte* des Bamberger Domes zeigte, von denen er die Figur Heinrichs II. (*le saint Henri*) dadurch würdigte, dass er einen Propheten der Westfassade von Reims als dessen überlegenes Vorbild nachwies. Die Figur der Kaiserin Kunigunde (*la sainte Cunégonde*) charakterisierte er als Nachahmung der Königin von Saba, als eine *genaue Imitation*, die freilich *kalt und ohne Poesie* sei („Imitation exacte, mais froide et sans poésie“).⁷²²

Das Scheitern einer adäquaten Nachahmung des Reimser Vorbildes zeige sich am deutlichsten an den Engeln in Bamberg, deren Lachen zur Grimasse erstarrt sei und nur die Unfähigkeit des deutschen Künstlers offenbare, den Regungen der Seele einen *diskreten Ausdruck* zu verleihen.⁷²³ Noch deutlicher zeige sich die Unfähigkeit zur adäquaten Darstellung einer psychischen Regung bei den *klugen und törichten Jungfrauen* des Magdeburger Doms. Diese Figuren würden die Gefühle von Freude, Schmerz und Schuldgefühl in ungehobelter Primitivität äußern, und der deutsche Bildhauer habe hier nicht erfasst, was der französische Künstler *instinktiertig spüre* („senti d’instinct“), dass es bei Gestalten, die Interesse erregen sollen, nicht auf deren Handlung, sondern allein auf ihr Wesen („le fond même de son être“)

720 Vgl. *Revue de Paris* 23, T.6 (1916), S. 515. - Mâle (1917b)1923, S. 190. - Émile Mâle spielt mit „D’autres archéologues allemands, moins respectueux que leurs aînés“ (*ebd.*) auf Artur Weese und dessen Dissertation *Die Bamberger Domschulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts* (Straßburg 1897) an. - Siehe Kap. III. 1 und vorige Fußnote.

721 *Revue de Paris* 23, T.6 (1916), S. 515f. - Mâle (1917b)1923, S. 190.

„On lui assure que les oeuvres allemandes, tout en étant des copies des oeuvres françaises, ont conservé leur originalité et qu’elles se distinguent par une profondeur de sentiment où les originaux n’atteignent pas.“ (*Ebd.*; *Herv.*, G.S.)

722 *Revue de Paris* 23, T.6 (1916), S. 516. - Mâle (1917b)1923, S. 191.

723 *Revue de Paris* 23, T.6 (1916), S. 518. - Mâle (1917b)1923, S. 195.

ankomme.⁷²⁴

La sculpture de Naumbourg

In der Skulptur von Reims erkannte Émile Mâle - worin er wieder der jüngeren deutschen Forschung folgte⁷²⁵ - auch die unabdingbare Voraussetzung für die *Stifterfiguren im Naumburger Westchor*.⁷²⁶ Doch hier zeigte sich für Mâle zum ersten Mal ein Phänomen, das er zuvor eigentlich ausgeschlossen hatte: ein deutscher Bildhauer, der es *wagte*, sich aus den französischen Lektionen etwas *Eigenes* zu erschaffen (*le sculpteur allemand, formé par nos leçons, osa s'essayer à créer*), und Mâle nannte die Stifterfiguren die *originellste Produktion der Epoche* (*L'œuvre la plus originale que cette époque ait produite*).⁷²⁷ Mâle konstatierte bei den Stifterfiguren ausdrücklich die fehlende Nachahmung französischer Vorbilder (*Toutefois, l'artiste allemand n'imité aucun original français*), aber die Originalität der Darstellung sei hier erkaufte worden durch eine für einen französischen Künstler nicht vorstellbare Verletzung der Konvention (*un artiste français l'eût jugée de mauvais goût, inconvenante*). In Frankreich würden nur Heilige für würdig befunden, als Standbilder im Chor einer Kirche dargestellt zu werden, und wenn man dort Stifterfiguren finde, so nur in kniender Haltung und zu Füßen von Heiligen (*les donateurs, quand il y en a, sont agenouillés aux pieds des saints*),⁷²⁸ wie überhaupt die Mächtigen in Frankreich die Kirche nur betreten würden, um sich dort zu erniedrigen (*En France, les grands de ce monde n'entrent dans l'église qu'en se faisant humbles*). Wenn im Naumburger Westchor Stifterstatuen dargestellt würden, so müsse dies an der Macht der *germanischen Feudalherrschaft* liegen.⁷²⁹

In einer unvermittelten Anspielung auf die gleichzeitigen kriegerischen Ereignisse des 1. Weltkrieges, aber immer noch gemünzt auf die Stifterfiguren im Naumburger Westchor, fügte Mâle hinzu, dass die deutsche Lehnsherrschaft *mit den geflügelten Hauben* (eine Anspielung auf die *preußischen Pickelhauben* im 1. Weltkrieg), *beherrscht von Monstern*, einen schreckenerregenden Eindruck machen würden („Cette féodalité allemande (...) avec ses casques ailés surmontés de monstres donne une impression

724 Ebd.

725 Vgl. u.a. Franck-Oberaspach (1899, S. 110), Goldschmidt (1902a, S. 32), Giesau (1914, S. 34f., 37), Noack (1914, S. 130, 139) und Greischel (1914/16, S. 29).

726 Für Émile Mâles Ausführungen zu den *Naumburger Stifterfiguren* vgl. *Revue de Paris* 23, T.6 (1916), S. 522f. - Mâle (1917b)1923, S. 202-204.

727 *Revue de Paris* 23, T.6 (1916), S. 522. - Mâle (1917b)1923, S. 202.

728 Ebd. - Mâle (1917b)1923, S. 203.

729 „Il a fallu que dans le monde germanique la féodalité fût bien puissante, que la force écrasât bien lourdement l'esprit, pour qu'une œuvre comme les statues du chœur de Naumbourg fût possible.“ (*Revue de Paris* 23, T.6 (1916), S. 523.) - Ebd.

d'épouvanté“).⁷³⁰

In einer weiteren aktualisierenden Apostrophe versicherte Mâle mit beißender Ironie, die *Deutschen* könnten dieses eine Mal beruhigt feiern, *diese* Statuen werde ihnen gewiss niemand nehmen („les Allemands peuvent les célébrer sans crainte: elles sont bien à eux“).⁷³¹ Mâle spielte auf Deutungen deutscher Kunsthistoriker an, welche die Stifterfiguren unter dem Gesichtspunkt des ‚rein Menschlichen‘ (*purement humain*) bewunderten und wandte diese Charakterisierung ins Negative. Er kontrastierte die *Individualität* der Stifterfiguren mit der großen *idealistischen Kunst* Frankreichs im 13. Jahrhundert, die einer *rein menschlichen* Auffassung erst später zugänglich geworden sei. In Naumburg aber habe der deutsche Künstler, zum ersten Mal auf sich allein gestellt, die große Kunst Frankreichs auf die Erde herabgezogen („L'artiste allemand, abandonné à lui-même pour la première fois, ramène ce grand art sur la terre“).⁷³²

IX. Standortbestimmungen der *Naumburg-Forschung* 1919

1. Georg Dehio (1919)⁷³³

Zur gleichen Zeit als Émile Mâle unter dem Eindruck der Kriegsgeschehnisse im Sommer und Herbst 1916 seine *Studien zur deutschen Kunst* in der *Revue de Paris* erscheinen ließ, hatte Georg Dehio in Straßburg zum selben Thema ein umfangreiches Manuskript abgeschlossen und zum Druck gegeben, dessen Herausgabe unter dem Titel ‚*Geschichte der deutschen Kunst*‘ sich freilich bis nach Beendigung des Krieges verzögerte. Als Georg Dehio am 31. Oktober 1918 ein Postskript zu seinem 1915 verfassten Vorwort niederschrieb, ließ er nach eigenem Bekunden die Zeilen aus den Kriegsjahren unverändert stehen; sie hatten, so scheint es, für ihn noch jetzt ihre Gültigkeit bewahrt.⁷³⁴

⁷³⁰ *Ebd.*

⁷³¹ *Ebd.* - Mâle (1917b)1923, S. 204.

⁷³² *Ebd.*

⁷³³ Zu Georg Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst, Band I, Berlin/Leipzig 1919*, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Jantzen 1925, S. 258 / Pinder 1925, S. 17 / Schmitt 1932, S. 3f. / Giesau 1936, S. 54 / Weise 1948, S. 10 / Schlesinger 1952, S. 10 (n.2) / Stange/Fries 1955, S. 11 / Reinhardt 1966, S. 225 / Sauerländer 1979, S. 174f. / Niehr 1992, S. 33 / Brush 1993, S. 113 / Ullrich 1998, S. 118 / Jung 2002, S. 122 / Betthausen 2004, S. 144, 311 / Gebhardt 2004, S. 19f. / Caesar 2006 (Diss./Manuskript), S. 60-69.

⁷³⁴ Das Postskript, mit dem berühmten Satz von den *ewig deutsch redenden Steinen des Straßburger Münsterbaus*, das Georg Dehio seinem 1915 geschriebenen Vorwort anfügte (und