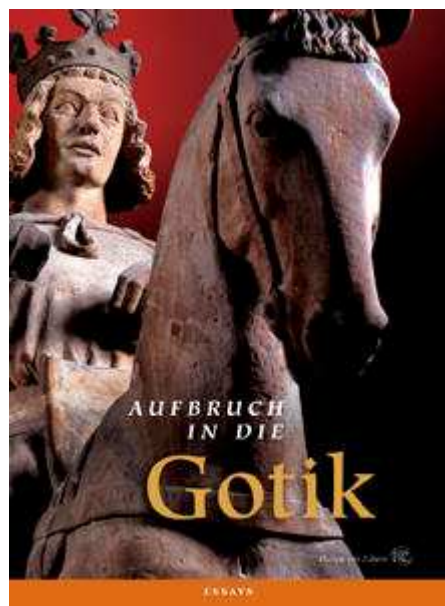


Aufbruch in die Gotik: der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit; Landesausstellung Sachsen-Anhalt aus Anlass des 800. Domjubiläums / Kulturhistorisches Museum Magdeburg. Hrsg. von Matthias Puhle. 2 Bde. Essay: 500 S., 234 fb. u. 53 sw Abb. Katalog: 642 S., 483 fb. Abb., 21 x 28 cm, Gb. Philipp von Zabern, Mainz 2009.

Rezension: Gerhard Straehle

Aufbruch in die Gotik

Das 800jährige Gründungsjubiläum des Magdeburger Doms bot im Jahr 2009 den Anlass zu einer Ausstellung, welche das Bauwerk des Domes selbst und viele kostbare Exponate im nahe gelegenen Kunsthistorischen Museum zu einer Stadt und Jubiläumsbau vereinenden Großausstellung zusammenführte. Begleitend zur Ausstellung erschien im Philipp von Zabern Verlag ein vorzüglich ausgestattetes Katalogwerk mit wissenschaftlichen Essays (Band I) und



einem umfangreichen Katalog (Band II). Die beiden sorgfältig produzierten Bände setzen für ein solches Unternehmen neue Maßstäbe, indem sie die durchweg hervorragend photographierten und mit wissenschaftlichen Kommentaren versehenen Objekte in einem klaren und übersichtlichen Layout präsentieren und den Leser so von der ersten Seite an zum Schmökern einladen.

Essays und Katalogbeiträge sind mit jeweils identischen Überschriften in acht Kapitel untergliedert, was die parallele Benutzbarkeit der beiden Bände sehr erleichtert. In den ersten vier Kapiteln werden zunächst die Baugeschichte und Architektur sowie die Skulptur und die liturgischen Gegenstände des Domes im Überblick und in einzelnen Objektstudien behandelt, während die Kapitel V-VII den Blick über den Dombau hinaus auf die ‚Entfaltung von Kunst, Wissen und Recht‘ (V), die politischen Verhältnisse (VI) und das sich erweiternde Weltbild der Epoche (VII) lenken. Im abschließenden achten Kapitel (VIII) wird die Entwicklung Magdeburgs vor allem anhand archäologischer Untersuchungen dargestellt, wo auch Fragen zu den

teilweise noch andauernden umfangreichen Grabungen und Grabungsvorhaben im Dom und in der Stadt diskutiert werden.

Alle Schaustücke der Ausstellung und viele Dokumente zur Architektur und Geschichte des Domes, dazu einige herausragende Vergleichswerke der Skulptur aus Bamberg, Naumburg, Straßburg, Paris und Reims, die im Kunsthistorischen Museum ausgestellt waren, sind in den zwei Bänden dokumentiert und ermöglichen auch dem nachlesenden Betrachter noch großartige Entdeckungen. So etwa zur sächsischen Buch- und Wandmalerei Sachsens im 13. Jahrhundert, wo nach den frühen Arbeiten Arthur Haseloffs vom Ende des 19. Jahrhunderts die Forschung seit einigen Jahren wieder in Schwung gekommen ist und im Katalog mit vielen vorzüglich bebilderten Beispielen vorgestellt und kommentiert wird.

Querschnitt durch die aktuelle Forschung

Während so jeder Kunstinteressierte bereits beim Blättern der Bände eine Fülle von Eindrücken über die Kultur dieser Epoche erhält, bekommt der Historiker in den Essays und Katalogbeiträgen einen Querschnitt durch die aktuelle Forschung geboten. Dass diese Forschung in der Mehrzahl der Beiträge weiterführend ist, in einem bestimmten Fall aber retardierend wirkt, soll an einigen Beiträgen zur Architektur und Skulptur des Domes etwas näher untersucht werden.

Weiterführend erscheinen dem Rezensenten die Beiträge des Kataloges zur Baugeneese und kunsthistorischen Würdigung des Magdeburger Domes aus der Feder von Wolfgang Schenkluhn und Bernd Nicolai, die sich bei der Frage, was die Magdeburger Kathedrale zu einem Bau des ‚Übergangstiles‘ macht (ein Begriff der älteren Forschung, der etwas missverständlich ist), nicht lange aufhalten, sondern positiv die konstitutiven Elemente des Bauwerks zu bestimmen suchen. Unter der Fragestellung, was der Magdeburger Erzbischof Albrecht mit seinem Neubau bezweckt habe, antwortet Bernd Nicolai, dass es diesem in der Tradition des Ursprungsbaus Ottos des Großen um eine ‚Neuformulierung der Reichskathedrale‘ (I, S. 71) gegangen sei, nicht aber um einen auf halbem Wege stecken gebliebenen Versuch, eine französische Kathedrale des neuen gotischen Stils nachzuahmen. Hier verweist Nicolai auf Referenz- und Konkurrenzbauten im ‚Heiligen Römischen Reich‘ vom Beginn des 13. Jahrhunderts, vor allem auf die Kathedralen von Lausanne und Basel, die den französischen Umgangschor mit Kapellenkranz schon vor Magdeburg in charakteristischer

Variation des französischen Musters in ihren Neubauten übernommen hatten (I, S. 73). Die Lausanner und Basler Umgangschöre hätten als Grundlage für die Konzeption des Magdeburger Umgangschores gedient, wozu außerdem Anregungen aus dem lothringischen und niederrheinischen Kunstkreis für den Magdeburger Domneubau eine Rolle gespielt hätten (I, S. 74f.).

Durchaus in ähnlichem Sinn und von derselben Frage ausgehend, warum der französische Typus des Umgangschors in Magdeburg eine so ‚unfranzösische‘ Gestalt angenommen habe, spinnt Wolfgang Schenkluhn den Gedanken einer programmatischen Anknüpfung des Magdeburger Neubauunternehmens an die Tradition des ‚Reiches‘ weiter. Er sieht neben dem Chor des Basler Münsters auch einen Verweis auf die Aachener Pfalzkapelle als gestaltbestimmend an. Aachen und Basel seien Gründungen zweier im 12. Jahrhundert kanonisierter Kaiser, wobei Karl der Große in Aachen bestattet sei, Heinrich II. aber als Neugründer des Baseler Bistums verehrt werde (Heinrichs Grab liegt im Bamberger Dom). An diese Tatsachen knüpft Schenkluhn die Überlegung an, dass der Magdeburger Klerus mit dem Domchor-Neubau vielleicht gleichfalls eine Heiligsprechung des dort bestatteten Gründers beabsichtigt habe (I, S. 66).

Ein weiterer Beitrag von Leonhard Helten zeigt, dass auch bei der späteren Rezeption des Magdeburger Doms durch Nachfolge-Bauten die Reichstradition eine Rolle gespielt hat. So orientierte sich nach Helten (der sich hierbei auf Matthias Donath (2000) beruft) der vor 1250 in Angriff genommene Meißner Domchor an der Magdeburger Metropolitankirche ebenso wie an einem französischen Vorbild (I, S. 146f.). Dieser Ideen-Transfer habe sich gut zwei Jahrhunderte später in umgekehrter Richtung wiederholt, als der Magdeburger Dom im Westen eine Fürstenkapelle nach dem Vorbild der Wettiner Grabkapelle in Meißen erhielt (I, S. 147).

Die Beiträge zur Architektur des Magdeburger Doms im Essayband haben zum Ergebnis, dass die Übernahme gotischer Formen weniger der Nachahmung eines bestimmten französischen Vorbildes geschuldet ist (wie es dann beim Kölner Dom der Fall sein sollte), sondern das Resultat einer traditionsbewussten „aktiven Formwahl“ (Schenkluhn) darstellt, welche „Innovation und Rezeption“ vereint habe (I, S. 64).

Personal für Skulpturenwerke in ganz Europa

Die direkte Gegenthese zu dieser Vorstellung stellt Klaus Niehr in seinem Aufsatz zu den Skulpturen des Magdeburger Domes auf. Ohne sich mit den

Thesen Schenkluhns und Nicolais auseinanderzusetzen, führt er die Architektur des Domchors auf einen Plan zurück, „wie er zwischen ca. 1140 und 1170 in den Ostbauten der Kathedralen von Noyon und Senlis verwirklicht wurde“. Nach Niehr sind diese beiden französischen Vorbilder in Magdeburg in einer Formensprache verwirklicht worden, „die in monumentaler Ausprägung um 1200 erstmals an den Kathedralen von Soissons und Chartres zu finden ist“. (I, S. 99). Die Dome von Lausanne und Basel und die Aachener Pfalzkapelle spielen bei Niehr als Vorbildbauten keine Rolle.

Niehrs eigentlicher Beitrag gilt dann der Magdeburger Domsulptur des 13. Jahrhunderts, die er in vier isolierte „Episoden“ bildhauerischer Produktion aufteilt. Verschiedene aus Frankreich importierte Werkstätten seien unabhängig voneinander in Magdeburg tätig gewesen und hätten im Dom sukzessive ihre Spuren hinterlassen (I, S. 99). Grundlage für diese Erscheinung von vereinzelt und vorübergehenden Tätigkeiten französischer Werkstätten in Magdeburg war nach Niehr ein Überschuss an Kräften in den französischen Zentren und deren Abgabe an die Magdeburger Provinz ("Noch während der Hochkonjunktur der Bildhauerkunst an der Fassade von Paris und den Querhäusern in Chartres sind die dortigen Ateliers ganz offensichtlich so gut ausgestattet, dass sie Personal für Projekte in Europa abgeben". I, S. 104f.). Niehr leugnet jeden inneren Entwicklungszusammenhang der Magdeburger Domsulptur im 13. Jahrhundert. Seine Unterscheidung von vier getrennten Stilphasen sieht zu Beginn die Bausulptur des Chorumgangs (um 1210) entstanden und am Ende zwei Standmadonnen (um 1270/1290). Dazwischen datiert Niehr die eigentlichen Hauptwerke der Skulptur im Magdeburger Dom: a) die im Hochchor angebrachten Statuen und Reliefs aus der Zeit um und nach 1220 und b) die eine Generation später gearbeiteten großplastischen Einzelwerke um 1250. Damit datieren die Arbeiten im Hochchor in die Zeit Erzbischof Albrechts (1207-1232), die späteren Meisterwerke des Magdeburger Reiters, des heiligen Mauritius, der Klugen und Törichten Jungfrauen aber in die Zeit des Erzbischofs Wilbrand (1235-1253).

Endogene Entwicklung der Magdeburger Skulptur?

Es gibt in der Forschung nun überhaupt keinen Streit darüber, dass das Skulpturenensemble des Hochchors und die übrigen Meisterwerke im Dominnern zwei verschiedenen Generationen von Bildhauern und damit auch

zwei aufeinander folgenden Ateliers angehören. Fragwürdig aber erscheint die im Katalog vertretene These Niehrs, dass die im Hochchor und im Dominnern gearbeiteten Werke zusammenhanglose französische Importe darstellten und diese Werke keinen endogenen Fortschritt der Magdeburger Skulptur selbst erkennen ließen.

Gegen Niehrs Import-These spricht nach Auffassung des Rezensenten, dass sich stilistisch für die Magdeburger Meisterwerke keine bestimmten französischen Vorbilder benennen lassen - eine von Niehr wiederholt zur Erklärung herangezogene diffuse ‚Ausstrahlung‘ (II, S. 41, 43) ergibt noch keinen Werkstatt-Zusammenhang, wie ihn Niehrs Rede von einer ‚Abgabe des Personals‘ suggeriert -, und die Unterschiede der um eine Generation voneinander getrennten Bildhauerarbeiten in Magdeburg sind keineswegs größer als etwa die an den Kathedralen in Reims und Paris. In der Tat scheint gerade in Magdeburg eine endogene Entwicklung der Skulptur stattgefunden zu haben, die sich als ein eminenten Fortschritt in der Erfassung des Individuums beschreiben lässt. Diese Entwicklung beginnt in Magdeburg nach dem erhaltenen Befund bereits am ottonischen Dom im 12. Jahrhundert mit den beiden noch unbeholfen wirkenden Ritterheiligen (heute im Hochchor des Doms). Sie setzt sich fort mit den Aposteln desselben Hochchors vom Beginn des 13. Jahrhunderts, an denen eine kräftige Beeinflussung durch die Chartrezer Skulptur zu erkennen ist und kulminiert unter Bamberger Einfluss im Reiter am Alten Markt und dem heiligen Mauritius in den 1240er Jahren, denen sich schließlich zuletzt noch die genuinen Meisterwerke der Klugen und Törichten Jungfrauen anschließen.

Pariser Vergleichsfiguren aus dem 19. Jahrhundert

Niehr konstruiert dagegen für die genannten Skulpturen eine völlige Abhängigkeit von französischen Vorbildern durch importierte Werkleute („abgegebenes Personal“). Die beiden Ritterheiligen im Hochchor, die der Rezensent im Anschluss an Matthias Friske (1999) und Gude Suckale-Redlefsen (I, S. 197) in die 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts datiert, werden von Niehr in einer Reihe mit den Aposteln als schwache Kopien von damals gerade für Notre-Dame in Paris gemeißelten Portalfiguren beschrieben. Nach Niehr haben die französischen Werkleute für alle sechs Hochchorfiguren ein „im Entstehen begriffenes Werk“ aus Paris so genau nachgeahmt, dass sie auch die stilistischen Entwicklungsschritte zwischen den Figuren des Pariser Vorbildes kopiert hätten: die kräftigere Modellierung der Pariser Petrusfigur

habe so eine kräftigere Modellierung der Magdeburger Petrusfigur zur Folge gehabt, die flächigere Modellierung der Andreas- und Paulus-Figuren von Notre-Dame eine flächigere Modellierung der Magdeburger Kopien. Der stilistische Unterschied zwischen den Magdeburger Figuren war deshalb nach Niehr „schon in Paris zu verfolgen“. (I, S. 104) So einfach stellt sich die Sache für Niehr dar.

Dem widerspricht der Rezensent: der von Niehr bis in die Stilnuancen hinein beschriebene Vorgang einer unselbständigen Magdeburger Nachahmung des Pariser Vorbildes ist eine blanke Fiktion. Es fehlt die anschauliche Beglaubigung. Niehrs vermeintliches Pariser Vorbild ist eine komplette Neuschöpfung des 19. Jahrhunderts. Niehr will an den Pariser Portalskulpturen eine ‚Entwicklung‘ (Anführung bei Niehr) ausmachen, obwohl diese Figuren bis auf geringe Reste in der Französischen Revolution verschwunden sind (und was erhalten ist, hat mit Magdeburg nichts zu tun). Die von Niehr herangezogenen Vergleichsfiguren wurden erst 1843 auf Veranlassung von Viollet-le-Duc nach dem Vorbild der Gewändeskulpturen des mittleren Südquerhausportals von Chartres angefertigt. Niehr vergleicht also die im Original erhaltenen Magdeburger Hochchor-Apostel und Ritterheiligen des 13. und 12. Jahrhunderts mit irreführenden französischen Nachschöpfungen des 19. Jahrhunderts.

Eine neue Rekonstruktion des Goldschmidtportals

Die Skulptur des Magdeburger Doms wird außer durch Niehr noch durch zwei weitere Autoren im Katalog und im Essayband besprochen.

Im Katalog legt Heiko Brandl eine neue Rekonstruktion des Goldschmidt-Portals vor, deren wissenschaftlicher Wert fraglich bleibt, da dieses nur angenommene Goldschmidt-Portal nie gebaut wurde. Goldschmidts erste Rekonstruktion von 1899 hatte dazu gedient, das Programm des Magdeburger Hochchors zu bestimmen, was Goldschmidts Rekonstruktion auch tatsächlich geleistet hat, indem es das Magdeburger Programm auf das mittlere Westportal der Kathedrale von Notre-Dame in Paris zurückführte. Da in Magdeburg ein Portal nach dem Vorbild von Notre-Dame in Paris aber unausgeführt blieb, sind für die Erklärung des Hochchores diese Rekonstruktionen eher hinderlich, denn das Programm des Hochchors lässt sich am besten am Hochchor selbst studieren. Dennoch macht sich Heiko Brandl erneut daran, die wahre Form des verworfenen Portals zu rekonstruieren. Der allzu forsche Ton seines Beitrags - „Portalthese bleibt

zutreffend“, „Rekonstruktionen sind zu verwerfen“, „Rekonstruktionen sind (...) abzulehnen“ usw. (II, S. 52) - verrät freilich, dass der Autor sich seiner Sache keineswegs sicher ist. Seiner neuen Rekonstruktion ist zu entnehmen, dass die heute in der südlichen Hälfte angebrachten Figuren der beiden Ritterheiligen und des Täufers nicht zum Ursprungskonzept des hypothetischen Portals gehört haben. Nach Brandl müssten sie demnach erst später für die Verwirklichung im Hochchor geschaffen worden sein, was nach Friskes (1999) und Suckale-Redlefsens (I, S. 197) stilistischen Untersuchungen jedoch ausgeschlossen ist. Die beiden Ritterheiligen sind vielmehr früher als die Apostel entstanden. Das wiederum legt den Schluss nahe, dass Bischof Albrecht die Ikonographie des Pariser Westportals von allem Anfang an für sein Hochchorkonzept adaptiert hatte und für dieses Konzept die beiden vorhandenen Ritterheiligen Mauritius und Innocentius (die vielleicht für ein Portal nach dem Vorbild der Basler Galluspforte am ottonischen Dom geschaffen worden waren) mit den neu angefertigten Statuen der Apostel und Johannes des Täufers im Hochchor anbringen ließ. Die Zwischenstation eines Goldschmidt-Portals am Magdeburger Domneubau erscheint überflüssig und sogar irreführend, denn es ist kein historisches Ereignis überliefert, welches die Ersetzung eines Magdeburger Portalkonzepts durch ein Hochchorkonzept mit derselben Ikonographie veranlasst haben könnte. Wahrscheinlicher ist vielmehr, dass die Pariser Portalikonographie von allem Anfang an für den Magdeburger Hochchor adaptiert werden sollte.

Rezeption des Magdeburger Mauritius-Torso

Im Essayband liefert Gude Suckale-Redlefsen schließlich einen weiteren Beitrag zur Skulptur im Magdeburger Dom. Sie bespricht in einer schönen Studie das herausragende Werk der als Torso erhaltenen Statue des Mauritius aus der Zeit Erzbischof Wilbrands. In Magdeburg (und nicht in Frankreich) wurde um 1240 wohl zum ersten Mal ein Afrikaner als Schutzheiliger dargestellt und damit, wie die Autorin bemerkt, „ein Jahrtausende altes Tabu durchbrochen. Bis dahin waren Farbige in der europäischen Kunst nur als Sklaven, Diener, Henker oder allgemein als Bösewichte darstellungswürdig.“ (I, S. 193)

Die Autorin irrt freilich in der Annahme, dieses Werk des ‚Magdeburger Reitermeisters‘ sei in den kunsthistorischen Arbeiten bislang kaum gewürdigt und im ‚Dritten Reich‘ aufgrund rasseideologischer Vorbehalte grundsätzlich übergangen worden (I, S. 201).

So spricht Erwin Panofsky 1924 von dieser Figur als „zweifelloso ein eigenhändiges, aber wohl etwas späteres Werk desselben Meisters, der das Reiterdenkmal auf dem Alten Markt geschaffen hat“ (Panofsky 1924, S. 143). Walter Paatz unterstreicht diese Zuschreibung an den Magdeburger Reitermeister mit einer eingehenden Beschreibung der Figur und stellt sie kunstgeschichtlich den Naumburger Stifterfiguren an die Seite, wobei er sich auf Georg Dehio beruft (vgl. Paatz 1925, S. 99f.). Eine gleich hohe Wertschätzung erfährt die Figur bei Wilhelm Pinder 1935, der ebenfalls den Vergleich mit der Naumburger Skulptur herstellt und zum ‚Rassecharakter‘ der Figur anmerkt: „das Negerische des ‚Mohren‘ ist bewußt aufgesucht, aber in eigentümlicher Weise vom Ritterlichen geadelt“ (Pinder 1935, S. 380). Und Hans Weigert, der 1934 und 1935 in zwei Aufsätzen programmatisch zur „nationalsozialistischen Revolution“ Stellung genommen hatte, spricht 1942 von der Figur des Mauritius als einem Beispiel für die „Achtung vor dem Tapferen auch anderer Rassen“ (Weigert 1942, S. 198), widerspricht also dem Bild eines durchgehenden Rassismus in der kunsthistorischen Literatur dieser Jahre (vgl. hierzu auch Straehle 2009, Einleitung).

Verweise auf Naumburg

Hier wie an anderer Stelle finden sich in den Essays und im Katalog anlässlich der Besprechung der Skulpturenwerke des Magdeburger Doms und bei Darlegung des geschichtlichen Hintergrundes der Epoche gelegentliche Verweise auch auf den ‚Naumburger Stifterchor‘. So bei Suckale-Redlefsen, welche die Statue des Mauritius mit der Darstellung in einem Glasfenster des Naumburger Westchors vergleicht (I, S. 198f.). Oder bei Helge Wittmann, der die Genealogie des Adelsgeschlechtes von Schwarzburg-Käfernburg untersucht, dem die Magdeburger Erzbischöfe Albrecht II. und Wilbrand wie auch der Stifter Sizzo im Naumburger Westchor entstammten. Zu Recht betont Wittmann, dass „hoher adeliger Rang und beträchtlicher Besitz auch jenen Sizzo gekennzeichnet haben“ müsse (I, S. 377), der Mitte des 13. Jahrhunderts Aufnahme unter die Stifterfiguren im Naumburger Westchor gefunden hat. Ob dies zum Zweck einer „besonderen Memoria“ geschah, wie Wittmann dies annimmt, oder um Sizzo in der Funktion des Richters zu zeigen, kann hier nicht weiter diskutiert werden. Anmerken ließe sich freilich, dass Wittmann die Abkürzung DO der Schildumschrift mit ‚Dorinigliae‘, (‚von Thüringen‘) auflöst, während nach Überzeugung des Rezensenten die Auflösung nur ‚Donator‘ (‚Schenker‘, ‚Stifter‘) heißen kann, indem im Chorpolygon des Naumburger Westchors den drei Stiftern Sizzo (Donator),

Wilhelm (Fundator) und Timo (Dator) der getötete Dietmar (Occisus) gegenübergestellt ist und der Naumburger Stifterzyklus nicht zwölf, sondern nur elf Stifter und einen ‚Occisus‘ zeigt. So ergeben sich auch hier Anknüpfungspunkte zwischen der Magdeburger Ausstellung von 2009 und der kommenden Naumburger Ausstellung von 2011.

Einen solchen Anknüpfungspunkt bietet auch der Aufsatz von Elisabeth Rüber-Schütte (I, S. 248-263), die bei einer Rundreise zu den erhaltenen Überresten qualitätsvoller Wandmalerei in Sachsen-Anhalt aus dem 13. Jahrhundert neben Pretzien, Buch, Burg, Halberstadt, Axien auch die Ägidienkurie in Naumburg aufsucht und von dort zwei Engel in den Bogenzwickeln der Kapellenapsis abbildet (I, S. 258 u. 259), die nach der Datierung der Autorin in die Zeit kurz vor Entstehung des Naumburger Westchors fallen. In der Zeichnung sind diese Engel von vorzüglicher Qualität und nehmen in ihrer Stellung ein Motiv vorweg, welches wenig später (falls sich die Datierung bestätigt) am Westlettner des benachbarten Naumburger Domes in der Figur des Petrus (in der Szene mit der Magd) wiederkehrt. Hier zeigen sich Zusammenhänge von sächsischer Malerei, Skulptur und Schatzkunst, die bislang noch kaum erforscht sind, auch wenn diese Zusammenhänge in den Essays von Beate Braun-Niehr (I, S. 227) und Susanne Wittekind (I, S. 169) mit Hinweisen auf den ‚Zackenstil‘ kurz gestreift werden.

Essays zum historischen Hintergrund der Epoche

Essay- und Katalogband der Magdeburger Ausstellung enthalten ferner eine Reihe informativer Beiträge zum historischen Hintergrund der Epoche. So Rudolf Schieffers Übersicht zur Entwicklung des Magdeburger Erzbistums vor der Errichtung des Domneubaus (I, S. 28-37), Caspar Ehlers’ Studie über das Verhältnis des sächsischen Adels zum Reich im 13. Jahrhundert (I, S. 362-369), Robert Gramsch’ Untersuchung zum Personennetzwerk Erzbischof Albrechts, des Initiators des Domneubaus (I, S. 384-391) und Harm von Seggerns instruktive Darlegung zu den Wirtschaftsgrundlagen im 13. Jahrhundert (I, S. 412-421).

Verschiedene Beiträge erwähnen die von Friedrich II. geschlossenen und für die politische Entwicklung im ‚Reich‘ grundlegenden Verträge mit den geistlichen Fürsten von 1220 (*confoederatio cum principibus ecclesiasticis*) und mit den weltlichen Fürsten von 1232 (*statutum in favorem principum*), welche den zunehmenden Verlust der königlichen Herrschaftsgrundlagen und

den Übergang der Macht von König und Kaiser auf die geistlichen und weltlichen Fürsten sanktionierten und eine politische Entwicklung dokumentieren, die sich im Reich seit dem staufisch-welfischen Thronstreit von 1198 herausgebildet hatte (I, S. 463/Puhle und II, S. 360/Handle).

Die vor allem in der Kunstwissenschaft (viel weniger in der Religionswissenschaft und Kirchengeschichte) gepflegte Vorstellung eines frommen, der Totenfürsorge, Gebetsverbrüderung und dem Gedanken an das Jüngste Gericht ergebene Jahrhunderts, das die jüngere Kunstgeschichtsschreibung bei allen Gegenständen in kirchlichen Räumen hartnäckig kultiviert, wobei sie in jedem Mann mit einer Waffe in der Hand ein Zeugnis frommer Devotion, mindestens aber eine liturgische Bestimmung sehen will, erfährt durch die literarischen Zeugnisse der Epoche keine Bestätigung.

Im Essay Stefan Weinfurters über den Wertewandel im frühen 13. Jahrhundert wird ein in den Jahren 1230/31 verfasster Bericht eines hohen Geistlichen mitgeteilt, aus dem hervorgeht, dass in den Augen mancher Zeitgenossen weniger fromme Demut als vielmehr Betrug, Verrat und Treubruch das Signum der Zeit darstellten (I, S. 353). Auf jeder Ebene der Gesellschaft werden im 13. Jahrhundert Konflikte und Auseinandersetzungen ausgetragen, die dem statischen Bild einer ein für allemal feststehenden religiös sanktionierten Ordnung, die sich unverrückbar und zeitlos im Kirchengebäude widergespiegelt haben soll, widersprechen. Ketzerei und Orthodoxie gehen in diesem Jahrhundert ineinander über. Im Beitrag von Thomas Ertl zu den Bettelorden wird gezeigt, wie diese Vereinigungen in die Fußstapfen der wenig früher exkommunizierten Sekten treten und sich von diesen nur dadurch unterscheiden, dass sie als spätere Nachfolger die Autorität von Klerus und Papst akzeptieren und sich als Werkzeuge der päpstlichen Macht dienstbar machen (I, S. 313f.)

Mobilität im 13. Jahrhundert

Die Sektierer und Bettelmönche teilen im 12. und 13. Jahrhundert die Mobilität mit anderen Bevölkerungsgruppen, mit Bauleuten, Studenten, Pilgern, Ordensleuten und Händlern, welche das Know How der Bauhütten, die Fortschritte in der Landwirtschaft und das sich entwickelnde Geldwesen, Literatur und Wissenschaft verbreiten, worüber die beiden Bände der Magdeburger Ausstellung reiches Material darbieten. Im Jahre 1158 stellt Kaiser Friedrich Barbarossa ein Schutzprivileg für wandernde Studenten und

Geistliche aus, die sich aufmachen, um in ganz Europa ihren Studien nachzugehen. (I, S. 291/Kintzinger). Die Kathedralschulen der Île-de-France und des Norden Frankreichs ziehen von überall her junge Geistliche nach Chartres, Reims, Laon und Paris - Stätten, die auch Zentren des neuen Bauens und der Bildhauerkunst darstellen -, wo diese ihren Magistergrad erwerben und später in ihren Heimatländern selber als Lehrer wirken (so Albertus Magnus, der 1243-47 in Paris weilt). Man hat deshalb von einer Bildungsmigration nach Frankreich gesprochen (I, S. 297).

Die Migration war ein Signum der Zeit. Erzbischof Albrecht hat, wie die Beiträge zeigen, nicht nur Paris, sondern auch Rom, Oberitalien, St. Maurice d'Agaune, Lausanne, Basel und viele Bischofsstädte des Reiches gesehen. Das mag auch für einige der von ihm beauftragten Bauleute gegolten haben. Es war Albrechts Erfahrungshintergrund, der ihn seit 1209 den großartigen Neubau des Magdeburger Domes beginnen ließ. Unter seinem zweiten Nachfolger Wilbrand entstanden dann die bedeutenden Skulpturenwerke im Innern des Domes und das Reitermonument am Alten Markt. Es zielt den Einband von Essay- und Katalogband, die eine hervorragende Dokumentation und eine würdige Hommage an den Magdeburger Dom darstellen und zeigen, dass sich für den Freund mittelalterlicher Kunst eine Reise nach Magdeburg allemal lohnt.

Literatur, auf die in der Rezension verwiesen wird:

Donath 2000 - Matthias Donath: Die Baugeschichte des Doms zu Meißen 1250-1400. Beucha 2000. (Diss. Freiburg im Breisgau 1998.)

Friske 1999 - Matthias Friske: Überlegungen zur Datierung der Skulpturen im Chorhaupt des Magdeburger Domes. In: Theologie und Kultur. Geschichten einer Wechselbeziehung. Hrsg.v. Gerlinde Strohmaier-Wiederanders. Halle 1999. (S. 33-50.)

Panofsky 1924 - Erwin Panofsky: Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts I. München 1924.

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

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

Weigert 1942 - Hans Weigert: Geschichte der deutschen Kunst von der Vorzeit bis zur Gegenwart. Berlin 1942.

Errata:

I, S. 481f. (Pöppelmann) - Unvollständiger Satz beim Seitenumbruch von Seite 481 auf Seite 482: „Ob die bisher einzige / Bigen Ausbau der Stadterweiterung unter Erzbischof Albrecht II. zusammenhängt, können nur weitere Ausgrabungen zeigen.“

II, S. 117 (Niehr) - Wortvertauschung „Da die jedoch“ statt „Da jedoch die“: „Da die jedoch [Da jedoch die] Rückenpartien anders als bei den Jungfrauen keine Bearbeitung zeigen, die an eine Aufstellung vor einer Säule denken lässt, ist die Platzierung vor einer Wand wahrscheinlich.“

II, S. 188/189 (V. 7) - Auf dieser Doppelseite ist unter fol. 76v die Taufe Christi dargestellt (S.188), während im Text (S. 190) unter fol. 76v die Höllenfahrt Christi beschrieben ist.

***P.S.**

Im Kunsthistorischen Museum stand (und steht) das Original des Reiterdenkmals abgesondert von den übrigen Exponaten des Museums in einem polygonal geschlossenen, zu einem Vortragssaal hin geöffneten Raum. Der Ort für das Monument erinnert an eine schlichte Kapelle und ist als Aufstellungsort für Kaiser Otto und die beiden Mägde eigentlich recht passend. Trotzdem kommt es dort nicht zur Geltung. Der ‚Magdeburger Reiter‘ blieb während der Ausstellung vom Publikum so gut wie unbeachtet, was man von der oberen Galerie (wo sich die Meisterwerke aus Bamberg, Straßburg und Paris befanden) gut beobachten konnte. Die meisterhafte Skulpturengruppe war von einem gleißend hellen, doch nicht klaren Licht völlig überstrahlt, so dass die Steinoberfläche wie Kunststoff wirkte. (Um sich einen richtigen Eindruck von den Skulpturen zu verschaffen, leistet der Katalog mit Titelbild und Abbildung auf Seite 111 paradoxerweise weit bessere Dienste als das Original). In seiner jetzigen Beleuchtung und in Nachbarschaft zum bestuhlten Vortragssaal ist diesem Hauptwerk mittelalterlicher Kunst leider jede Aura genommen. Vielleicht könnten sich die Denkmalpfleger in Magdeburg längerfristig überlegen, ob nach Abschluss der Grabungs- und Bauarbeiten am Dom dem Kaiser zu Pferde und seinen Mägden in einer Kapelle des Domes oder im Kreuzgang ein würdigerer Platz eingerichtet werden kann.

Gerhard Straehle, München