

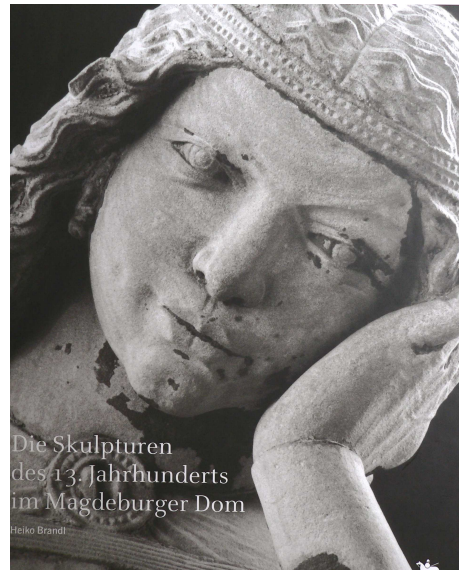
Heiko Brandl: Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Magdeburger Dom. Zu den Bildwerken der Älteren und Jüngeren Werkstatt. (Beiträge zur Denkmalkunde 4). Halle a.d. Saale, Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt. - 272 S., zahlr. Ill., graph. Darst. 31 cm. [Michael Imhof Verlag, Petersberg 2009]

Rezension: Gerhard Straehle

Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Magdeburger Dom

Wer heute die mittelalterlichen Skulpturen im Magdeburger Dom behandelt, kann auf eine Fülle wissenschaftlicher Abhandlungen, eine Reihe ausgezeichneter Kataloge und eine bis ins 16. Jahrhundert zurückreichende lokalhistorische Literatur zurückgreifen, die Heiko Brandl, der Autor des vorliegenden Bandes, in einer umfangreichen Bibliographie am Ende seiner Monographie auch verzeichnet und teilweise verarbeitet hat. Das schön gestaltete Buch ist in sechs Kapitel untergliedert und bietet nach der Einleitung einen traditionellen Überblick zur Geschichte des Domes, eine Abhandlung zu den Skulpturen im Hochchor, Bildanalysen zum Magdalentympanon und zu den Skulpturen im Querhaus sowie zuletzt ein umfängliches Kapitel zu den Skulpturen der sog. Jüngeren Werkstatt, worunter Brandl alle Skulpturen zusammenfasst, welche die Forschung bisher stilkritisch sinnvoll zwischen einem ‚Reitermeister‘ und einem ‚Jungfrauenmeister‘ aufgeteilt hat. Eine Dokumentation zu den Bildwerken beschließt den Band.

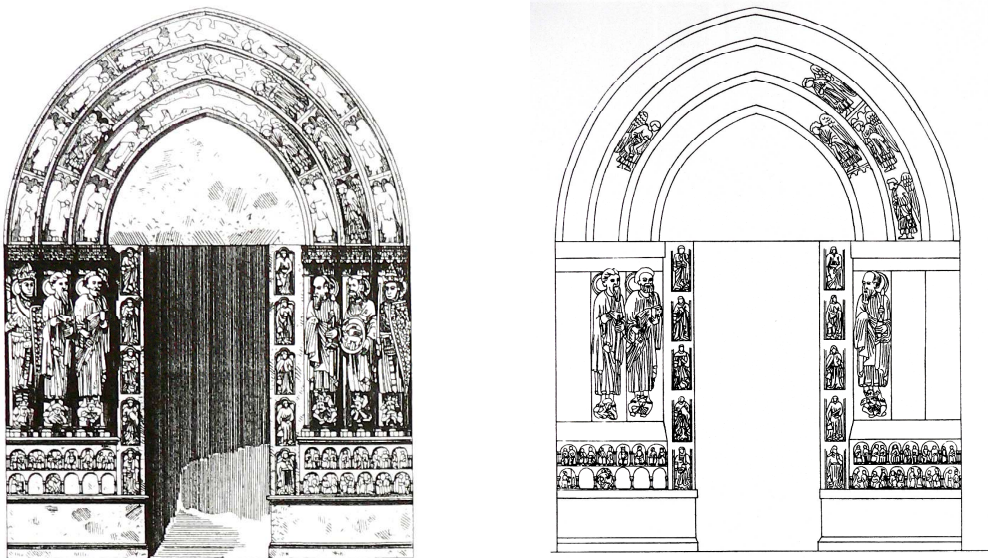
Die Ausstattung des Buches, für welches das Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie in Sachsen-Anhalt die Herausgeberschaft übernommen hat, weist Merkmale auf, die man einer solchen Publikation nur anwünschen kann. Als Bilddokumentation setzt dieses Buch hohe Maßstäbe. Hervorgehoben seien einige im Layout besonders gelungene Seiten wie z.B. die zu den nördlichen Hochchorfiguren (Seite 34-36), eine Zusammenstellung der Superbiareliefs aus Magdeburg, Paris, Chartres und bei Villard de Honnecourt



(Seite 52), eine Vorstellung der Ritterheiligen der Südseite des Hochchors in verschiedenen Ansichten (Seite 62-65) und eine Folge historischer Aufnahmen zu den Klugen und Törichten Jungfrauen vom Nordquerhausportal (Seite 109-117). Alle diese Vergleichsreihen erscheinen instruktiv und machen Spaß beim Betrachten, den auch die geringere Qualität einiger Abbildungen kaum mindern kann (so zeigt die Superbia-Abbildung aus Chartres ein leichtes Moiré (Seite 52), die Aufnahme mit dem Pauluskopf vom Hochchor könnte eine höhere Auflösung vertragen (Seite 35) und die Detailaufnahmen zum Magdalentympanon wirken etwas flau (Seite 78-79). Doch sind dies Ausnahmen, die man an einer Hand abzählen kann. Angenehm großzügig dagegen wirkt vor allem das Layout mit seinem breiten Format und dem schmälere Satzspiegel in zwei Spalten, worin Abbildungen selbst kleineren Maßstabes sehr gut zur Geltung kommen.

Zielsetzung des Autors

Zielsetzung des Autors ist es, nicht nur den Stand der Forschung zu referieren, sondern durchweg abschließende und wenn möglich neue Antworten auf umstrittene Fragen zu liefern. So vertritt Brandl im *ersten* Kapitel zur frühen Baugeschichte des Magdeburger Domes die Auffassung, dass eine Veränderung der Proportionen des Langhauses letztendlich zum Figurenzyklus im Hochchor geführt habe, eine These, welche der Autor im *zweiten* Kapitel, ‚Goldschmidtportal‘ übertitelt, und auch im *dritten* noch näher ausführt. Hier geht es ihm um den Nachweis, dass die Gewändefiguren des sog. ‚Goldschmidtportals‘ an der Nordseite des Hochchores Aufstellung fanden und einheimische Magdeburger Bildhauer nachträglich für die Südseite neue Figuren meißelten. Das *vierte* Kapitel zum Magdalentympanon ist ikonographisch orientiert und enthält interessante Überlegungen zur mittelalterlichen Bedeutungsperspektive, während das *fünfte* Kapitel einen Überblick zu den Bildwerken im Querhaus bietet. Im abschließenden *sechsten* Kapitel, welches an Umfang allein die Hälfte des Textes ausmacht, behandelt der Autor die Meisterwerke der Magdeburger Skulptur um die Mitte des 13. Jahrhunderts und nimmt Stellung zur Frage nach der Bedeutung des thronenden Herrscherpaares in der sechszechneckigen Kapelle. Brandl untersucht ferner die Beziehungen der Magdeburger Skulptur zur Skulptur in Bamberg und zu möglichen französischen Vorbildern und



(1) „Goldschmidtportal, Rekonstruktion nach Goldschmidt (1899)“ (2) „Goldschmidtportal, Rekonstruktion nach Brandl (2003)“. (Aus: Brandl 2009, Abb. 22 und 25 mit Bildunterschriften.)

begründet am Schluss seine Empfehlung, die Aufteilung der Skulpturen an einen ‚Reitermeister‘ und einen ‚Jungfrauenmeister‘ aufzugeben und sich mit der zusammenfassenden Bezeichnung einer ‚Jüngerer Werkstatt‘ zu begnügen.

Die Goldschmidtsche Portalthese (1 und 2)

Ausgangspunkt für Brandls Untersuchung der frühen Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Magdeburger Dom ist ein klassischer Aufsatz Adolph Goldschmidts aus dem Jahr 1899, der in dieser frühen Zeit einer mittelalterlichen Skulpturenforschung in Deutschland dem Nachweis galt, dass die im Hochchor aufgestellten oder eingemauerten Figuren ursprünglich für ein Portal geschaffen worden seien, welches sein direktes Vorbild im mittleren Westportal der Kathedrale Notre-Dame in Paris finde. Goldschmidt konnte diese Auffassung durch eine Beobachtung stützen, welche seiner These die Sicherheit eines Indizienbeweises verlieh und von der Forschung sofort akzeptiert wurde: fast der gesamte Figurenbestand des Magdeburger Hochchors, und hier vor allem eine Reihe von Reliefs mit Tugenden und Lastern und ein Zyklus mit Klugen und Törichten Jungfrauen, findet sich am Pariser Westportal wieder, wo man auch die im Magdeburger Hochchor vermauerten Engel antrifft, die durch ihre gebogenen Plinthen keinen Zweifel

daran lassen, dass sie ursprünglich für die Archivolten eines Portals und nicht für ihren jetzigen Standort bestimmt gewesen sein mussten.

Doch an einer Stelle ging Goldschmidts Portalvergleich von Notre-Dame in Paris und vom Domneubau in Magdeburg nicht auf: die heute an der Südseite des Hochchors postierten drei Figuren Johannes der Täufer, Mauritius und Innocentius finden am Pariser Westportal keine Entsprechung. An diesem Punkt nun setzt Brandls Korrektur von Goldschmidts Portalthese an. Nach Brandl waren Johannes, Mauritius und Innocentius in Magdeburg, anders als Goldschmidt angenommen hatte, nie Bestandteil eines Portals gewesen. Obwohl sie stilistisch altertümlicher wirken als die Apostelfiguren der Nordseite, sollen sie Brandl zufolge nach dem Vorbild der französisch inspirierten Figuren der Nordseite nachträglich von schwächeren Magdeburger Kräften für die Südseite des Hochchors geschaffen worden sein.

Von der Architektur des Langhauses zum Figurenzyklus im Hochchor

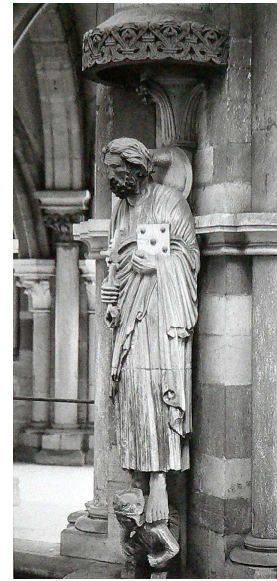
Doch bevor Brandl seine Datierung der Figuren im Hochchor näher begründet, gibt er einen Abriss zur Baugeschichte des Domneubaus im frühen 13. Jahrhundert, der nicht zuletzt den Zweck verfolgt, zu einer gesicherten Chronologie der frühen Magdeburger Domsulpturen zu gelangen. In einer komplizierten Ursache-Wirkungs-Kette versucht der Autor darzulegen, dass ein Verzicht auf Zwischenpfeiler im Langhaus sowie eine Erhöhung und Verbreiterung der Seitenschiffe um 1220 oder 1230 zu einer Änderung der Proportionen und zum Entschluss einer Verlängerung des Langhauses geführt habe. Die Verlängerung des Langhauses habe dann, so der Autor weiter, auch zum Abbruch eines bereits begonnenen Westbaus geführt („Die neuen Proportionen verlangten eine Schiffsverlängerung, weshalb der gerade begonnene erste Westbau weichen musste“, Seite 22). Dieser Abbruch soll wiederum zum Abbruch eines gleichfalls schon begonnenen Figurenportals geführt haben, woraus erst als Folge das Konzept eines Figurenzyklus im Hochchor des Magdeburger Domes entstanden sei. So steht für Brandl eine Planänderung des Langhauses am Beginn einer Kettenreaktion, die schließlich zum Figurenzyklus im Hochchor führte, für welchen ein aufgegebenes Portal den notwendigen Vorrat an Skulpturen lieferte: kleine Reliefs mit Darstellungen der Tugenden und Laster, weitere



(3) Apostel Andreas



(4) Apostel Paulus



(5) Apostel Petrus

Aus: Brandl 2009, Abb. 27, 32 und 35

Reliefs mit klugen und törichten Jungfrauen, Archivoltenengel und schließlich die großen Figuren der Apostel der Nordseite.(Seite 57f.)

Die Apostelfiguren der Nordseite des Hochchors (3-5)

Diese Apostelfiguren der Nordseite sieht Brandl, der hier der Darstellung Adolph Goldschmidts folgt, ikonographisch vom mittleren Westportal in Paris, stilistisch aber von den Querhausfiguren in Chartres abhängig. Brandl stellt sich den Vorgang so vor, „dass der Magdeburger Meister die vollendeten Teile des Pariser Gerichtsportals kannte, aber in Chartres geschult wurde.“ (Seite 56) Andererseits schließt der Autor eine „nur auf Zeichnungen oder Modellen basierende Vermittlung des Portalprojektes bei Ausführung durch lokale sächsische Bildhauer“ aus (ebd.). Doch genau dies ist die wahrscheinlichste Annahme: Ein Magdeburger Bildhauer hat die Apostelfiguren im Hochchor wie die kleinen Reliefs der Tugenden und Laster und die klugen und törichten Jungfrauen nicht aufgrund eigener Anschauung, sondern nach Zeichnungen in der Art des Skizzenbuches des Villard de Honnecourt gefertigt, was die etwas konstruiert und schematisch wirkende Art der Ausführung in Magdeburg am besten erklären würde. Denn gerade die bildhauerische Ausführung verrät einen in der Tradition der Magdeburger Gießhütte stehenden Bildhauer, der durch Zeichnungen nach den Chartreser



(6) Johannes der Täufer



(7) Mauritius



(8) Innocentius

Aus: Brandl 2009, Abb. 84, 89 und 95

Vorbildern belehrt das steif Befangene der früheren Magdeburger Skulptur der Ritterfiguren abzustreifen begann, ohne doch einen Grad plastischer Durchbildung zu erreichen, wie sie erst die Schulung an einer nordfranzösischen Kathedralbauhütte dem sächsischen Bildhauer hätte vermitteln können.

Die Ritterheiligen der Südseite des Hochchors und Johannes der Täufer (6-9)

Die beiden Ritterheiligen und Johannes der Täufer dagegen sollen nach Brandl eigens für ihren jetzigen Standort im Hochchor des Magdeburger Doms geschaffen worden sein („Johannes d.T., Mauritius und Innocentius .. wurden nachweislich für den Einbau im Chor neu geschaffen“, Seite 60). Doch dieser ‚Nachweis‘ Brandls ist eine bloße Fiktion. Brandls eigene Angaben sprechen gegen seine These, die er freilich mit einem Großteil der Forschung teilt. Denn während nach Brandl die nördlichen Chorfiguren Andreas, Paulus und Petrus eine einheitliche Höhe von ca. 235 cm aufweisen, stellt er für die Figuren der Südseite fest, dass diese „nicht nur größer, sondern auch unterschiedlich hoch“ seien (Seite 60). Brandl und viele andere Forscher haben sich nicht gefragt, warum die angeblich für ihren jetzigen Standort neu geschaffenen Figuren der Südseite absichtlich

größer und von ungleicher Höhe gemeißelt worden sein sollen, wenn man allen sechs Figuren am Ende ungefähr die gleiche Höhe geben wollte, was die in identischer Höhe angebrachten Baldachine im Hochchor zur Genüge erweisen. Wären die stilistisch altertümlichen Ritterheiligen tatsächlich nach dem Vorbild der Apostel der Nordseite gemeißelt worden, wie Brandl behauptet, dann hätten die Bildhauer ihnen die Höhe dieser Vorbilder gegeben (denn eine Figur in einer bestimmten Größe zu meißeln wäre auch dem ungeschicktesten Bildhauer möglich gewesen).

Der Augenschein im Magdeburger Dom selbst legt einen ganz anderen Schluss nahe: bei der Versetzung der Figuren für einen neuen Zyklus im Hochchor hat man auf die beiden Ritterheiligen des Vorgängerdoms und die drei Apostelfiguren eines aufgegebenen Portals zurückgegriffen und sich im Maßstab an den größten dieser Figuren, den beiden Ritterheiligen, orientiert. Die nördlichen Apostelfiguren hat man deswegen durch Unterlegung mit Steinklötzen auf etwa die gleiche Höhe mit den Ritterheiligen gebracht, die nicht nur altertümlicher anmuten, sondern tatsächlich viel älter sind. Nach einer These von Friske (1999) und Suckale-Redlefsen (2009) und nach Meinung des Rezensenten wurden sie in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts noch für den alten ottonischen Dom gemeißelt.

Brandls These dagegen, mit der er eine frühe Datierung der beiden Ritterheiligen noch ins 12. Jahrhundert zu widerlegen versucht: „Mauritius und Innocentius wurden im Zuge der Aufmauerung an den Emporen Pfeilern *versetzt*, eine von der Architektur gelöste Datierung kommt *daher* nicht in Betracht“ (Seite 68; *Hervorhebung der Rezensent*), istbarer Unsinn, denn die Entstehung der Figuren ist doch nicht automatisch gleichbedeutend mit dem Zeitpunkt ihrer Versetzung! Die Versetzung kann, wie das Beispiel der Westportale der Kathedrale von Chartres um 1150 und viele andere Beispiele danach zeigen, um Jahrzehnte später liegen, und die versetzten Figuren können sehr wohl von einem Vorgängerbau stammen. Der Unterschied im Steinmaterial des Mauritius und Innocentius im Vergleich zu den darüber angebrachten Kapitellen und Baldachinen, der stilistische Bruch zwischen diesen Figuren und der benachbarten Johannesstatue, die Brandl fälschlich als zusammengehörig ansieht, zeigen überdeutlich, dass die Ritterfiguren viel älter sein müssen. Denn jünger können Mauritius und Innocentius nicht sein, sonst hätte man sie, selbst bei der von Brandl unterstellten Tölpelhaftigkeit



(9) Magdeburg, Dom, Chorpolygon mit Figurenzyklus

Aus: Brandl 2009, Abb. 26, Ausschnitt

der Magdeburger Bildhauer, in derselben Größe gefertigt und dies in einem Steinmaterial getan, das sich dem von Johannes dem Täufer und den Figuren der Nordseite anlich.

Wie die Spoliensäulen, über denen vier der sechs Chorfiguren stehen, stammen die Ritterheiligen aus dem alten Dom Ottos des Großen, und von dort wurden sie zusammen mit den von einem aufgegebenen Portal stammenden Apostelfiguren in den Hochchor des neuen Domes Erzbischof Albrechts versetzt. Allein Johannes der Täufer musste neu gemeißelt werden und wurde im Ausdruck den Ritterheiligen angeglichen, während er stilgeschichtlich zur Apostelgruppe der Nordseite gehört.

Der Grund für die Versetzung älterer Figuren in den Hochchor - die These eines Gerichtschors

Nachdem Adolph Goldschmidt stilistische und ikonographische Zusammenhänge zwischen Chartres, Paris und einem Teil der Figuren in Magdeburg nachweisen konnte, tat sich die Forschung in der Folgezeit schwer, auch für den Vorgang der Versetzung selbst ein bestimmtes Vorbild ausfindig zu machen. Hier behauptet nun Brandl, dass der Vorgang einer Versetzung „an mehreren prominenten französischen Kathedralen zu beobachten“ sei (Seite 58) und nennt folgende Beispiele: „An den West-

portalen zu Paris und Laon sind ältere Portalfiguren versetzt, die bald nach Baubeginn um 1160 entstanden.“ (Ebd.) Aber die Portalfiguren wurden in Frankreich als *Portalfiguren* versetzt und behielten so ihre ursprüngliche Bestimmung bei, während man in Magdeburg aus Portalfiguren *Hochchorfiguren* machte, wofür es in Frankreich *kein* Beispiel gab. Die Gründe für die Versetzung mussten also in Magdeburg selbst gelegen haben und näher im Konzept des Hochchors und der Bedeutung des Zyklus, welche die Planer den Figuren in ihrer jetzigen Aufstellung beimaßen.

Doch behandelt Brandl die Frage nach der Bedeutung des Figurenzyklus nur stiefmütterlich, welche auch die Forschung sonst, die bis heute im Banne von Goldschmidts Portalthese steht, kaum je interessiert hat. Immerhin gibt Brandl eine 1966 von Götz aufgestellte These wieder, die besagt, dass der Hochchor durch die Figuren die Bedeutung eines Gerichtschores erhalten hätte: „Erzbischof Albrecht II. habe beabsichtigt, den Chor als Stätte erzbischöflicher Rechtsakte und des Gerichts zu charakterisieren“ (Seite 70). Anstatt aber Götz' These näher zu untersuchen, identifiziert Brandl den Gedanken des Gerichts einseitig mit dem Gedanken des Weltgerichts und meint, nur der Gedanke des Weltgerichts könnte möglicherweise im Hochchor verwirklicht worden sein (ebd.), nicht jedoch der Gedanke eines irdischen Gerichts. Brandl polemisiert gegen die Identifizierung des Schwerts in der Hand des heiligen Mauritius als Richterschwert und schreibt: „Das von Götz angeführte erhobene Schwert als Hinweis auf das Richteramt des Mauritius konnte mit lokalen Bildtraditionen des Heiligen im Erzstift entkräftet werden.“ (ebd.) Doch entkräftet die lokale Bildtradition - zu der wenig später auch die Figur des Sizzo im Naumburger Stifterchor gehören sollte - die Bedeutung des erhobenen Schwertes als Richterschwert keineswegs. Und wie im Naumburger Westchor, der sich im Ausgangskonzept (nicht jedoch in der Ausführung) mit dem Chor in Magdeburg vergleichen lässt, kann das Figurenprogramm der Metropolitankirche nur vom Gedanken eines bischöflichen Gerichtsortes her begriffen werden.



(10) Magdeburg, Dom, Nordquerhausportal, Jungfrauenzyklus (vor 1945)

Aus: Brandl 2009, Abb. 145, Ausschnitt

Ein Magdeburger Vorbild für den Stifterchor in Naumburg? (10 u. 11)

Im Jungfrauenzyklus, der später an das Nordquerhausportal versetzt wurde, sieht der Autor eine mögliche Anregung für den Figurenzyklus im Naumburger Westchor. In Magdeburg, so der Autor, sei „ein in der Skulptur des 13. Jahrhunderts neues Element entwickelt“ worden: „die raumübergreifende Korrespondenz von zehn Gewändefiguren.“ Die Jungfrauenparabel gab in Magdeburg nach Brandl „für alle Figuren einen verbindenden Erzählstrang vor, der die Bildung einer homogenen Gruppe bei gleichzeitiger Individualisierung der Einzelfigur logisch begründet hat.“ (Seite 190) Ein „verbindender Erzählstrang“ müsste demnach, soll Brandls Vergleich einen Sinn ergeben, auch in Naumburg eine raumübergreifende Korrespondenz zwischen den Stifterfiguren hergestellt haben. Doch welcher „Erzählstrang“ ist es in Naumburg, der sich mit der Jungfrauenparabel in Magdeburg vergleichen ließe und zu einer ganz anderen Personendarstellung und zu ganz anderen Beziehungen zwischen den Figuren geführt hat? Brandls Hinweis läuft auf die banale Aussage hinaus, dass es sich in Magdeburg wie in Naumburg um *Zyklen* handelt, die durch eine gemeinsame Idee, ein inhaltliches Konzept, einen „Erzählstrang“ verbunden sind, denn sonst wären sie keine Zyklen. In Naumburg hat die Forschung ganz unterschiedliche Antworten zu einem „verbindenden Erzählstrang“ gefunden und diesen überwiegend in einer liturgischen Bestimmung sehen wollen, während die jüngst vom Rezensenten vorgetragene Interpretation eine bestimmte Form des Gerichts (Synodalgericht) und einen Machtanspruch des Markgrafen in den Naumburger Stifterfiguren verkörpert sieht. Für die



(11) Naumburg, Dom, Westchor, Figurenzyklus im Chorpolygon

Aus: Schubert-Stekovics 1997, Seite 73, Ausschnitt

„raumübergreifende Korrespondenz“ der Stifterfiguren in Naumburg ist ein inhaltliches Konzept verantwortlich, das mit dem Jungfrauenzyklus in Magdeburg nichts zu tun hat und diesem keinerlei Anregung verdankt.

Gegen Brandls These eines „Niederschlags“ der Magdeburger Innovation in Naumburg sprechen auch chronologische Gründe. Folgt man Brandls freilich schwammiger Datierung „um 1240/50“ und vergleicht diese mit den Datierungen des Naumburger Stifterzyklus in der jüngeren Forschung (,vor 1250‘, Kunde 2007, S. 228f.; ,1238-1243‘ (Konzeption) und ,1243-1249‘ (Ausführung), Straehle 2009, S. 1087), so wären die beiden Zyklen ungefähr gleichzeitig entstanden und eine Beeinflussung des Naumburger Stifterzyklus durch die „raumübergreifende Korrespondenz“ des Jungfrauenzyklus in Magdeburg ließe sich bereits aus chronologischen Gründen ausschließen.

Das Herrscherpaar in der sechzehneckigen Kapelle (12-14)

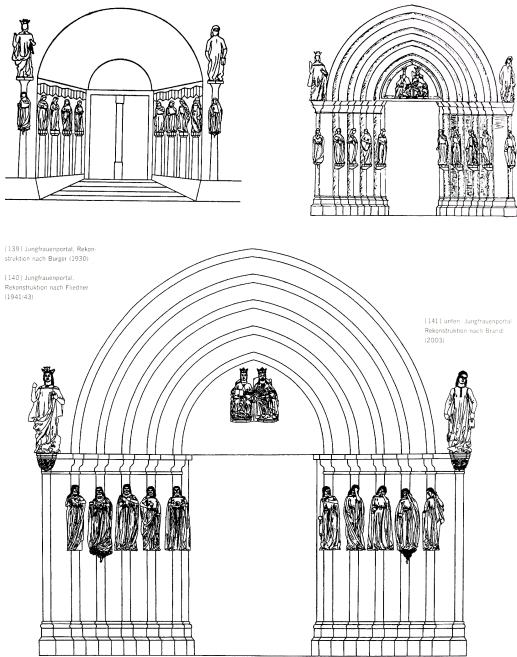
Brandl bespricht ausführlich die Diskussion um die Bedeutung des Herrscherpaares in der sechzehneckigen Kapelle und bemerkt bedauernd, dass die jüngere Forschung immer noch bemüht gewesen sei, das Herrscherpaar als königliche Stifter Otto den Großen und seine Gemahlin Edith zu erweisen. Demgegenüber sieht Brandl in der Gruppe Christus/Ecclesia bzw. das „himmlische Brautpaar“ (Seite 132) verkörpert. Diese seien als Bestandteil einer Weltgerichtsdarstellung im Tympanon eines Portals angebracht worden, an dessen Gewänden der Zyklus der Klugen und Törichten Jungfrauen und zu beiden Seiten des Portals Ecclesia und



(12 und 13) Thronendes Paar in der sechzehneckigen Kapelle

Aus: Brandl 2009, Frontispiz und Abb. 237

Synagoge nach dem Vorbild der Dome in Straßburg und Bamberg rekonstruiert werden müssten (siehe Brandls Rekonstruktion). *Ecclesia* kommt in Brandls Weltgerichtportal-Rekonstruktion somit gleich zweimal vor: einmal als Gefährtin Christi im Tympanon, das andere Mal zu Seiten des Portals als siegreiche Kontrahentin der Synagoge, eine Konstellation, die in der mittelalterlichen Ikonographie wohl einmalig wäre. Gegen die auffallend weltliche Erscheinung des Paares mit zeitgenössischer Kleidung, Bügelkrone des Herrschers und bequemem Schuhwerk sowie die frontale Haltung des Paares, die Willibald Sauerländer 1977 als Indizien für eine königliche Bedeutung der Gruppe gewertet hatte, verweist Brandl auf die Christusfigur der Marienkrönung in Straßburg mit zeitgenössischer Tracht, auf einen Christus mit Bügelkrone in der Neuwerkskirche in Goslar und einen beschuhten Christus im Gewölbe des Domes zu Braunschweig. Die vom königlichen Herrscher demonstrativ vorgewiesene Scheibe mit neunzehn Kugeln, welche die ältere Forschung als Stiftung von neunzehn Tonnen Gold für den Ursprungsbau des Magdeburger Doms durch Otto den Großen interpretiert hatte, deutet Brandl als *Sphaira* und Symbol des Kosmos. (Seite 129)



(14) Jungfrauenportal, Rekonstruktionen nach Burger (1930), Fiedner (1941/43) und Brandl (2003)

Aus: Brandl 2009, Abb. 139-141

herrscherlicher Frontalität dasitzen. Und so erweist gerade die Christusähnlichkeit des Königs bei *fehlendem* Nimbus diesen untrüglich als Otto den Großen, und die Frau zu seiner Rechten kann nur seine Gemahlin Edith sein.

Doch die Forschung und so auch Brandl haben ein Merkmal übersehen, das den Streit letztendlich entscheiden kann: Christusfiguren weisen immer den *Kreuzesnimbus* auf, der an der Magdeburger Herrscherfigur fehlt. Er hätte an der Rücklehne des Stuhles oder am Kopf der Figur angebracht sein müssen. Ein Kreuzesnimbus war jedoch nie vorhanden, denn die Lehne endet in Schulterhöhe des Herrschers und ist unversehrt. Auch die von Brandl ins Feld geführte Analogie zur Marienkrönung sucht man in Magdeburg vergeblich, wo beide Figuren sich einander nicht zuwenden, sondern ruhig in

Das Magdeburger Reitermonument

Der allgemeinen Meinung der Forschung folgend sieht Brandl im Reitermonument am Alten Markt (wo heute eine Kopie aufgestellt ist, das Original befindet sich im Kulturhistorischen Museum) ein Rechtssymbol des Magdeburger Erzbischofs, welches den Gründer des Bistums Otto den Großen zeige. Otto von Simson, den Brandl zitiert, hat dieses Reiterdenkmal ein „Sinnbild der unvergleichlichen Stellung Magdeburgs im Rechtssystem des deutschen, ja des mitteleuropäischen Mittelalters“ genannt (zitiert Seite 174). Dessen stilistische und künstlerisch-technische Voraussetzungen liegen nach Meinung der Forschung beim Reiter im Bamberger Dom begründet, der

in Magdeburg nach Brandl „eine Umbildung [...] hin zur rundplastischen Statue“ erfahren habe (Seite 172).

Um das Magdeburger Reitermonument näher zu erläutern, macht Brandl einen Riesenumweg. Er führt Dutzende von Reiterstatuen aus der Antike bis ins 13. Jahrhundert an, die erklärtermaßen nichts mit dem Magdeburger Reiter zu tun haben und nur den Eindruck einer Materialsammlung hervorrufen, die der Autor fleißig in seinem Ordner gesammelt hat. Und Brandl macht bei seiner Umschau nach Reiterfiguren, die mit Magdeburg *nichts* zu tun haben, im 13. Jahrhundert keineswegs Halt. Auch im 14. und 15. Jahrhundert findet Brandl jede Menge Reiterstandbilder *ohne* Zusammenhang zum Magdeburger Reitermonument, was ihn zum Fazit führt, „dass der Magdeburger Reiter nicht nur im 13. Jahrhundert eine singuläre Schöpfung bildet, sondern ihm bis zur Renaissance *keine* vergleichbare lebensgroße Reiterstatue im öffentlichen Raum, d. h. ein Platzmonument, zur Seite gestellt werden kann“. (Ebd; *Herv. der Rezensent*)

Das Magdalentympanon und die mittelalterliche Bedeutungsperspektive (15-17)

Obwohl das Magdalentympanon nur einen geringen Teil des Skulpturenbestandes im Magdeburger Dom aus dem 13. Jahrhundert ausmacht, widmet ihm Brandl ein eigenes, wenn auch mit fünf Seiten (75-79) nur kurzes Kapitel. Das Magdalentympanon, das den Zugang zur gleichnamigen Kapelle im südlichen Chorturm vermittelt (es ist in Brandls Grundriss auf Seite 15 trotz der von Brandl angenommenen Bedeutung nicht verzeichnet) besteht aus zwei Szenen: der größer dargestellten Hauptszene des *Noli me tangere* mit Christus und Maria Magdalena (rechts) und der in kleinerem Maßstab dargestellten Szene mit Maria Magdalena, Petrus und einem Stifter (links).

Dass Brandl den beiden Szenen mit Maria Magdalena ein eigenes Kapitel widmet, liegt wohl daran, dass der Autor hier eine Entdeckung zur mittelalterlichen Bedeutungsperspektive gemacht zu haben glaubt, die er für bedeutsam genug hält, um sie wie folgt zu beschreiben: „Nach dem Prinzip der Bedeutungsperspektive ist der Stifter erheblich kleiner als die ebenfalls kniende Magdalena dargestellt.“ (Seite 208) Nun befinden sich der kniende



(15) Magdeburg, Dom Südostturmportale



(16) Magdalentympanon

Aus: Brandl 2009, Abb. 102 und 103

Stifter und die kniende Maria Magdalena in zwei verschiedenen Szenen, und Maria Magdalena kommt gleich zweimal vor: einmal im Stifterbild stehend mit dem Stifter und Petrus, das andere Mal kniend im *Noli me tangere* mit Christus. Um eine mögliche „Bedeutungsperspektive“ des Stifters, d.h. dessen kleinere, weil in der Bedeutung geringere Darstellung im Verhältnis zu den biblischen Figuren aufzuzeigen, hätte Brandl den Stifter mit der Figur der Maria Magdalena in derselben Szene vergleichen müssen, in der beide zusammen vorkommen. Er hätte also ganz einfach die Figuren der linken Szene in ihrem Größenverhältnis betrachten müssen. Hier aber entspricht der Stifter im Größenverhältnis genau Maria Magdalena und Petrus. Von Bedeutungsperspektive keine Spur! Nach Brandls Logik müsste Maria Magdalena, die ja in beiden Szenen vorkommt - einmal größer im *Noli me tangere* und einmal kleiner in der Szene mit Petrus und Stifter -, mit sich selbst in eine Bedeutungsperspektive treten, was offensichtlich barer Unsinn ist. Der Bildhauer hat das *Noli me tangere* mit Christus und Maria Magdalena nur deswegen größer gegeben, weil er diese Szene als die theologisch wichtigere der beiden Szenen hervorheben wollte.

Tatsächlich liegt das historisch Bedeutsame des Stifterbildes genau im Gegenteil dessen, was Brandl annimmt: dass der Stifter hier *nicht* „nach der Bedeutungsperspektive“ kleiner gegenüber den biblischen Personen, sondern durchaus von gleicher Größe, nur kniend und in anbetender Devotion, dargestellt ist. Das Magdeburger Relief mit Petrus, Maria Magdalena und einem Stifter kann somit als ein frühes Beispiel in der europäischen Kunstgeschichte gelten, in welchem der Stifter in unmittelbarer Nähe zu heiligen Figuren *nicht* mehr wie etwa noch im Tympanon der Gnadenpforte



(17) *Mittelalterliche Bedeutungsperspektive* in einem Stifterbild des frühen 13. Jahrhunderts: Bamberg, Dom, Gnadenpforte, Tympanon. (Photo Andreas Praefcke)

am Bamberger Dom im Bedeutungsmaßstab verkleinert gegeben, sondern von gleicher Größe mit den biblischen Personen dargestellt ist.

Eine merkwürdige Hommage an Goldschmidt und ein zackiger Ton

Brandl versteht seine Abhandlung auch als Hommage an den

ersten Erforscher der Magdeburger Domchorskulpturen, der die Zusammenhänge zu den Portalskulpturen in Paris und Chartres aufgezeigt und durch eine Portalrekonstruktion anschaulich zu machen versucht hat. Daraus leitet Brandl den Vorschlag ab, den verschiedenen in der Forschung vorgeschlagenen Rekonstruktionsversuchen eines verlorenen Magdeburger Figurenportals den Namen ‚Goldschmidtportal‘ zu verpassen. Doch das von vielen Forschern als Ursprungskonzept für die Skulpturen im Hochchor angenommene Portal wurde verschieden rekonstruiert und an verschiedenen Stellen im Dom lokalisiert. Eine Subsumierung aller dieser Versuche unter den Namen ‚Goldschmidtportal‘ führt den absurden Effekt mit sich, dass Brandl Forscher um das korrekte ‚Goldschmidtportal‘ konkurrieren lässt, die nichts damit zu tun haben wollten. Und Brandl selbst, der Goldschmidts Rekonstruktion zur Grundlage nimmt, erhebt den Anspruch, das ‚Goldschmidtportal‘ richtiger zu rekonstruieren als Goldschmidt selbst (vgl. die weiter oben wiedergegebenen Bildunterschriften zu den Abbildungen 22 und 25). So bastelt Brandl mit der Bezeichnung ‚Goldschmidtportal‘ an seinem eigenen Ruhm. Diesem Anspruch entspricht Brandls anmaßende Ausdrucksweise. Seine Abhandlung trägt über weite Strecken einen allzu forschen Ton, und der Autor versucht seiner Auffassung mit Parolen wie „Portalthese Goldschmidts ist zu bestätigen“ (Seite 45), „Rekonstruktionen von Burger und Fliedner sind abzulehnen“ (Seite 45), „Rekonstruktionsvorschläge (sind) zu korrigieren“ (Seite 136), „der Vorschlag einer Zwischenplanung ist abzulehnen“ (Seite 138), „Eine profane Deutung als ‚Schäfer‘ oder ‚Jäger‘ ist abzulehnen“ (Seite 146), „Ein ottonischer Vorgänger ist daher abzulehnen.“ (Seite 162), „Die Forschungsthese

ist zurückzuweisen“ (Seite 183) usw. usw. Geltung zu verschaffen, was ihm durch seine Argumentation kaum je gelingt. Und so bleibt eine zusammenfassende Darstellung der Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Magdeburger Dom nach Brandls Untersuchung immer noch ein Desiderat der Forschung.

Literatur, auf die in der Rezension verwiesen wird:

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.

Goldschmidt 1899

Adolph Goldschmidt: Französische Einflüsse in der frühgotischen Skulptur Sachsens. In: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 20 (1899) S. 285-300.

Götz 1966

Wolfgang Götz: Der Magdeburger Domchor. Zur Bedeutung seiner monumentalen Ausstattung. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 20 (1966) S. 97-120.

Kunde 2007

Holger Kunde: Der Westchor des Naumburger Doms und die Marienstiftskirche. Kritische Überlegungen zur Forschung. In: Religiöse Bewegungen im Mittelalter. Festschrift Matthias Werner, hrsg.v. Enno Bünz, Stefan Tebruck, Helmut G. Walther. Köln/Weimar/Wien 2007, S. 213-238.

Sauerländer 1977

Willibald Sauerländer: Die Skulptur. In: Die Zeit der Stauer. Geschichte - Kunst - Kultur. Ausstellungskatalog Bd. I, hrsg. v. Reiner Hausherr. Stuttgart 1977, S. 310-377.

Schubert-Stekovics 1997

Ernst Schubert: Der Naumburger Dom. Mit Fotografien von Janos Stekovics. Halle a.d. Saale 1997.

Simson 1972

Otto von Simson: Die Deutsche Plastik. In: Ders. (Hrsg.): Das Mittelalter II. Das hohe Mittelalter. (Propyläen Kunstgeschichte Band 6) Berlin 1972, S. 225-259.

Straehle 2009

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

Suckale-Redlefsen 2009

Gude Suckale-Redlefsen: Der schwarze Ritter von Magdeburg. In: Aufbruch in die Gotik. Der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit. Band I. Essays. Hrsg.v. Matthias Puhle. Mainz 2009, S. 192-201.

Errata:

dass[**das**]: „Schlink (1989, 141 f.) machte auf ein abgearbeitetes Basisprofil (Abb. 31) am Sockel des Andreaspeilers aufmerksam, dass[**das**] zur Basis eines Säulendienstes passen würde.“ (S. 66)

Petrus[**Paulus**]: „Ganz im Osten platzierte man Petrus und Johannes den Täufer. Die hohe Würde des Apostelfürsten bezeugt die Porphyrsäule, deren purpurne Färbung traditionell als herrschaftlich und kaiserlich galt. An den folgenden Pfeilern stehen Petrus[**Paulus**] und Mauritius.“ (S. 71)

das [**dass**]: „Der kurze Vollbart ist in parallele Abschnitte gegliedert ohne das[**dass**] Strähnen ausgearbeitet wurden.“ (S. 209)

jungendlich [**jugendlich**]: „Sein Mitbruder mit vollen Wangen wirkt dagegen jungendlich [**jugendlich**].“ (S. 212)

interpretierten [**interpretieren**]: „Falls hier ein anderer Kaiser gemeint sein sollte, wäre die Sockelfigur unter Mauritius als Kaiser Diokletian und jene Figur unter Innocentius als dessen Mitkaiser Maximian zu interpretierten [**interpretieren**].“ (S. 243, Fn. 488)

Gerhard Straehle (München)