

Der spätgotische Lettner des Magdeburger Domes
und sein Kreuzaltar

Textband

Zur Erlangung des Doktorgrades eingereicht
am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Freien Universität Berlin
im Mai 2011

vorgelegt von
Dr. rer. nat. Monika Feller-Kniepmeier
aus Berlin

Tag der Disputation: 29. 11. 2011

1. Gutachter: Prof. Dr. Eberhard König
2. Gutachterin : Prof. Dr. Ulrike Heinrichs

Tag der Disputation: 29. 11. 2011

Inhaltsangabe

I.	Einleitung	7
I.1	Geschichte des Lettners und Stand der Forschung	7
I.2	Abriss der Geschichte von Stadt und Erzstift Magdeburg in der Mitte des 15. Jahrhunderts	13
I.3	Ziele der eigenen Untersuchungen	15
II.	Aufbau und Architektur des Lettners	17
II.1	Wand und Brüstung der Westseite	18
II.1.1	Die Gliederung der Mauer	18
II.1.2	Dokumentation von Krabben und Kreuzblumen der Kielbögen	20
II.1.3	Die Gliederung der Brüstung über der Westwand	22
II.2	Wände und Brüstungen der Süd- und Nordseite	22
II.3	Rückseite, Kanzelbühne und Kanzeltreppe	22
II.4	Die Zone der Fialen	23
II.4.1	Anordnung und Höhe der Fialen	23
II.4.2	Dokumentation der Fialen und ihrer Kreuzblumen	24
II.4.2	Folgerungen aus den Ergebnissen der Dokumentation	31
II.5	Das architektonische Konzept im Vergleich mit anderen deutschen Lettnern	32
II.5.1	Die Lettner-Westwand	34
II.5.2	Die Lettner-Ostwand	36
II.6	Die Westfront des Lettners als Retabel aus Stein	37
III.	Die Zierformen - Maßwerk und Krabben	39
III.1	Sockel und Baldachinsteine als Ausdruck des hierarchischen Prinzips	39
III.2	Sockel und Baldachine der großen Figuren	39
III.3	Sockel und Baldachine der mittelgroßen und kleinen Figuren sowie der Diakone neben der Kanzel	41

III.4	Stilistische Einordnung der beobachteten Motive	42
III.5	Das Maßwerk der Brüstung	44
III.5.1	Bezüge der Brüstung zu anderen Bauwerken und Architekturrissen	47
III.6.	Blend-, Ruten- und Schleiermaßwerk	49
III.6.1	Blend-, Ruten- und Schleiermaßwerk an der Westfront	49
III.6.2	Blendmaßwerk des Treppenpolygons	53
III.7	Zeitliche Einordnung von Kielbögen und Krabben an der Westfront	54
III.7.1	Die Kielbögen	54
III.7.2	Stab- und Profilüberschneidungen an Kielbögen	56
III.7.3	Krabben und Kreuzblumen an Kielbögen der Westfront	58
IV.	Die Steinmetzzeichen	61
V.	Figuren und Wappen des Lettners, Beschreibung und Identifikation	69
V.1	Die großen Figuren des Lettners	69
V.2	Die mittelgroßen Figuren der Westfront	73
V.3	Die kleinen Figuren der Südfront	74
V.4	Die kleinen Figuren der Nordfront	75
V.5	Die Figuren neben der Kanzelbrüstung	76
V.6	Wappen und Stifter	77
VI.	Das Figurenprogramm des Lettners	81
VI.1	Die großen Figuren	81
VI.2	Die mittelgroßen Figuren	85
VI.3	Die kleinen Figuren	86
VI.4	Die Kanzelfiguren	87
VI.5	Zusammenfassung des Figurenprogramms	87

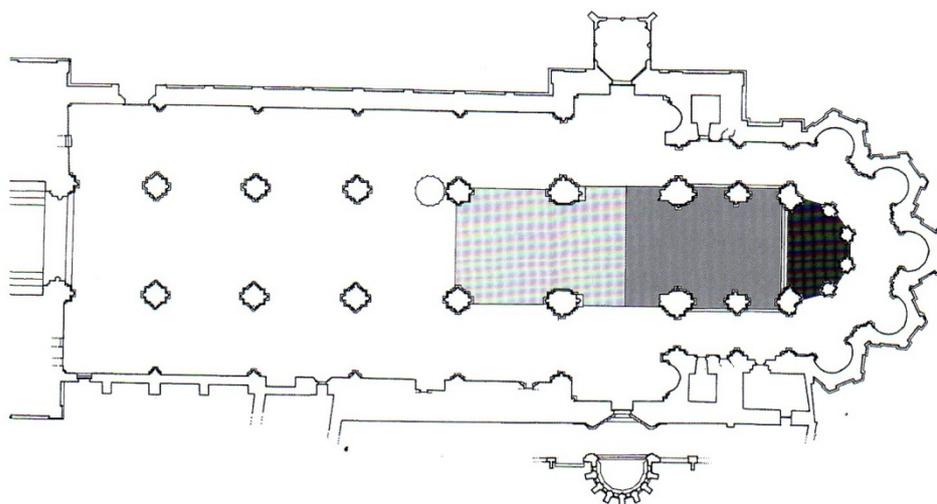
VII.	Einordnung der Lettnerfiguren in die deutsche Skulptur des 15. Jahrhunderts	90
VII.1	Folgerungen aus der Stilanalyse – Datierung der Lettnerfiguren	94
VIII.	Datierung und Erhaltungszustand des Lettners	95
VIII.1	Zusammenfassung der aus den Zierformen, den Steinmetzzeichen und den Figuren abgeleiteten Datierungen	95
VIII.2	Der Erhaltungszustand des Lettners	96
IX.	Der Kreuzaltar	98
IX.1	Beschreibung des Kreuzaltars	100
IX.2	Der Stil des Kreuzaltars	103
X.	Die Ikonographie des Crucifixus	106
X.1	Der scheinbare Widerspruch zwischen Merkmalen des Toten und des Lebenden	106
X.2	Triumph - Leiden – Tod: Bildaussagen des Crucifixus	107
X.3	Der geöffnete Mund – Christi letzte Worte am Kreuz	111
X.4	Bildliche Darstellungen der <i>Letzten Worte Christi</i> am Kreuz und ihre Funktionen	117
XI.	Die soteriologische Allegorie	122
	Exkurs: Schuld und Erlösung im N.T. und in der christlichen Theologie	122
XI.1	Darstellungen der Kreuzigungsallegorie	124
XI.2	Die Rolle von Engeln in der Darstellung der Heilsallegorie	129
	Exkurs: Die Engel, Abriss ihrer Dogmengeschichte	130
XII.	Die Bildaussagen des Kreuzaltars	134
XIII.	Zusammenfassende Betrachtungen	136
XIV.	Bibliographie	139
XIV.1	Abkürzungen	139

XIV.2	Quellen	139
VIV.3	Kunstführer	141
XIV.4	Sekundärliteratur	142
XIV.5	Handbücher	152
XIV.6	Kataloge	152
XV.	Bildnachweise	155
XVI.	Anhänge	158
	Anhang I: Die Maße des Lettners	158
	Anhang II: Photographische Erfassung der Steinmetzzeichen	161
	Anhang III: Idealformen der Steinmetzzeichen	172
	Anhang IV: Steinmetzzeichen im südlichen Seitenschiff des Chores und in der südlichen Vorhalle der Moritzkirche in Halle/Saale	176
	Anhang V: SANCTI BERNARDI ABBATIS CLARAE-VALLENSIS SERMONES IN CANTICA CANTICORUM, XXXV - LI.	178
	Anhang VI: Glaubensbekenntnis von Nicäa	180
	Anhang VII: MPL. 077, SS. Gregorius I. Magni, Registri Epistolarium lib. IX, Epistula CV.	181
	Anhang VIII: Doctoris Seraphici S. Bonaventurae: COMMENTARIA IN QUATUOR LIBROS SENTENTIARIUM MAGISTRI PETRI LOMBARDI; TOMUS II, Claras Aquas MDCCCLXXXV Sententiarum Lib. II, Dist. XI, Articulus II. S. 282-284.	182
XVII.	Danksagung	183

I. Einleitung

I.1 Geschichte des Lettners und Stand der Forschung

Als Erzbischof Dietrich von Portitz den Magdeburger Dom am 22. Oktober 1363 feierlich weihte, war das Bauwerk bereits durch ansteigende Stufung der Fußbodenniveaus in vier liturgisch unterschiedlich genutzte Bereiche geteilt (Bild I.1).¹ Für die Laiengemeinde waren die vier westlichen Langhausjoche, vorgesehen. Daran schloss sich bis zur Mitte der Vierung ein Bereich mit erhöhtem Bodenniveau für die niedrige Geistlichkeit an. An den beiden, von Westen gezählt, vierten Mittelschiff-Pfeilern ist das damals unterschiedliche Niveau des Fussbodens im Mittelschiff noch heute an der sprunghaften Änderung im Ansatz der Pfeilerbasen zu erkennen (Bild I.2). Das nach Osten anschließende Presbyterium war den Klerikern vorbehalten. Innerhalb dieses Chorbereichs gab es im Apsispolygon eine weitere Niveauanhebung beim Eintritt in das Sanktuarium.



+

Bild I.1: Fußbodenniveaus des Magdeburger Domes zur Weihe 1363.²

Weiß: Niveau 1 = 0 cm; hell grau: Niveau 2 = +37 cm; dunkelgrau: Niveau 3 = +67 cm; schwarz: Niveau 4 = +97 cm.

Außer der Markierung des Chorbereichs durch erhöhte Fußbodenniveaus, wurden in mittelalterlichen Kirchen Chorschranken errichtet, die den Kirchenraum der Kleriker vom Langhaus trennten. Wenn die Schranken gleichzeitig die Lesung der Evangelien und Episteln von einer erhöhten Bühne oder Kanzel aus ermöglichen, bezeichnet man sie als Lettner.

¹ Rogacki-Thiemann 2007, S. 112f.

² Rogacki-Thiemann 2007, S. 112, Bild 74.

Der früheste Hinweis auf einen Lettner im Magdeburger Dom findet sich im *Liber de consuetudinibus divinarum ecclesiae Magdeburgensis*, das die liturgischen Gewohnheiten des Domes beschreibt und aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts stammt.³ Dort ist vermerkt, dass der Chor durch eine von zwei Türen durchbrochene westliche Wand (*paries occidentalis*) vom *monasterium* der Laiengemeinde getrennt war. Danach befand sich an dieser Chorschranke ein über zwei Treppen erreichbarer Ambo mit Adlerpult für Lesungen und Predigten an die Laiengemeinde. Da diese Beschreibung wegen der erwähnten zwei Treppen zur Kanzel nicht auf den heutigen spätgotischen Lettner zutrifft (Bild I.3), muss es einen früheren Lettner gegeben haben. Über dessen Aussehen und den Anlass für einen Neubau ist nichts überliefert.⁴ Nachdem der von Sello verwendete Domordinarius verloren ist, hat Kroos ein zweites, aus dem frühen 16. Jahrhundert stammendes Exemplar⁵ als Quelle für die Ausstattung des Domes und seine liturgische Nutzung ausgewertet.⁶ Der Lettner wird in diesem Ordinarius als *paries chorus* bezeichnet.⁷ Es ist auch häufig die Rede von *monasterium extra velum* als Bezeichnung des Langhauses der Laiengemeinde vor der Chorschranke.⁸ Kroos zieht aus dieser Formulierung den Schluss, dass der Chorbereich stets durch einen riesigen Vorhang vom Langhaus getrennt war.⁹

Der Beginn der Bauzeit des gotischen Lettners wird allgemein aus der Inschrift unter dem, in die Lettnerwand integrierten, Sandsteinretabel des Kreuzaltars (Bilder I.3 und IX.1) abgeleitet.¹⁰ Dort heißt es: ANNO · DM · M · CCCC · XLV · IN · DIE · SANCTI · VALENTINI · INCEPTUM · EST · PRESENS · OPUS. (Bild I.4).¹¹ Der Hinweis auf „dieses Werk“ bezieht also expressis verbis nur auf den Kreuzaltar. Am Ende der Inschrift befindet sich ein Wappenschild, in dem zwischen zwei Rosen auch ein Steinmetzzeichen erscheint (Bild I.5).

Baurechnungen zum Magdeburger Dom waren schon 1910, als Felix Rosenfeld eine systematische Sichtung der Quellen veröffentlichte, nur aus den Jahren 1417, 1424, 1445/46, 1446/47 und 1455/56 erhalten.¹² Eine direkte Bezugnahme auf das Baugeschehen am Lettner

³ Zitiert bei Sello 1891, S. 118f auf der Grundlage der, in der Magdeburger Gymnasialbibliothek als cod. 14 verwahrt gewesenen, Handschrift des Magdeburger Dom Ordinarius (im II. Weltkrieg verloren).

⁴ Schmelzer 2004 S. 182.

⁵ cod. theol. lat. qu. 113 der Staatsbibliothek Berlin.

⁶ Kroos 1989, S. 88-97.

⁷ HS. Berlin fol. 88r

⁸ z.B. HS. Berlin fol. 15r.

⁹ Kroos 1989, S. 91.

¹⁰ Hanftmann 1909, S. 77; Sußmann, 2002 S. 67f; Schmelzer 2004, S. 182; Quast und Jerratsch 2004, S. 50; Schäfer 2007, S. 349,

¹¹ Im Jahre des Herren 1445 am Tage des heiligen Valentin [14. Februar] wurde dieses Werk begonnen.

¹² Rosenfeld, 1910, S. 135-172.

findet sich im Ausgabenregister der *Fabrica*¹³ des Rechnungsjahres 1446/47, dem eine gesonderte Rechnung für den Bau des Lettners vom 26. Februar 1446 bis zum 18. Februar 1447 beiliegt. Hier sind vom Rechnungsführer Hinrik Langeheyne wöchentliche Zahlungen an einen Meister Johannes und seine fünf Gesellen für die Errichtung des Lettners aufgeführt.¹⁴ Jedoch tritt eine Unterbrechung der Zahlungen im Zeitraum vom 2. Juli 1446 bis zum 30. Juli 1446 ein, da der Meister Johannes und seine Gesellen in Giebichenstein, der damaligen Residenz der Magdeburger Erzbischöfe, tätig waren.¹⁵ Aufgeführt werden ferner diverse Zahlungen an Johannes Smede in Sehuszen (Seehausen) für Steine unterschiedlicher Größe.¹⁶ Außerdem vermerkt das Hauptausgabenregister des Rechnungsjahres 1445/46 nach dem 26. August 1446 noch eine Zahlung an Meister Johannes (vermutlich derselbe, der den Lettnerbau leitet) für Reparaturen von Kirchenmauern und Rinnen.¹⁷

Für die Bauzeit des Lettners unter dem erzbischöflichen Werkmeister Johannes Brochstete setzte Hans-Joachim Krause die Jahre 1445 bis 1447 an.¹⁸ Möglicherweise rekonstruierte er dabei das Datum der Fertigstellung unter der Annahme, dass Brochstete ab 1448 die, nach dem Tod von Conrad von Einbeck, für mehrere Jahre zum Stillstand gekommenen Arbeiten an der Moritzkirche in Halle/Saale als neuer Werkmeister fortführte. Als Datum der Weihe des Kreuzaltars gibt Bellmann, ohne Nennung der Quelle, das Jahr 1451 an.¹⁹ Diese Vermutung wird auch in neueren Publikationen ohne Kommentar übernommen.²⁰

Eine erste Zuschreibung des Meisterzeichens am Magdeburger Lettner an einen bestimmten Meister erfolgt durch Wilhelm Lotz,²¹ der es — ohne weitere Begründung — als Monogramm von Conrad Roritzer, dem späteren Dombaumeister in Regensburg, interpretierte.

Durch Wiggert wird 1871 das Steinmetzzeichens am Ende der Inschrift des Kreuzaltars erstmals mit dem Dombaumeister Johannes Brochstete in Verbindung gebracht.²² Er beschreibt einen Stein am alten Sudenburger Tor, der die Inschrift „ANNO DNI MCCCCXLVIII MAGIS. JOHES. BROCHSTETE LAPICIDA“ trug und mit einem Wappenschild versehen war. Zu dem Wappenzeichen schreibt er: „Im Schild ruht auf einer aufsteigenden, senkrecht getheilten Spitze (einem Dreieck) eine Rose mit seitwärts

¹³ Die *Fabrica* als Bauaufsicht des Magdeburger Domes wurde 1274 von Erzbischof Konrad eingerichtet.

¹⁴ Baurechnungen zitiert bei Rosenfeld 1910, S. 162ff. unter Bezug auf das Staatsarchiv zu Magdeburg Cop. 226a. Jahrgang 1446/47.

¹⁵ „tunc magister cum sociis suis ivit in Geuekensten ibidem laboraturus per 3 septimanas.“

¹⁶ Rosenfeld 1910, S. 167.

¹⁷ Rosenfeld 1910, S. 166.

¹⁸ Krause 1983, S. 233.

¹⁹ Bellmann 1963, S. 106.

²⁰ Schmelzer 2004, S. 182; Schäfer 2007, S. 349.

²¹ Lotz 1862, S. 417.

²² Wiggert 1871, S. 439f.

auspringenden Dornranken;“ [...] „oben in der Ecke rechts steht noch ein Steinmetzzeichen, einem durchgestrichenem Z ähnlich. Dasselbe Zeichen sieht man nun im Dom am Lettner.“ Obwohl es keine Zeichnung des von Wiggert beschriebenen Wappens gibt, der Vergleich des Zeichens mit dem des Kreuzaltars daher problematisch ist und die Inschrift unter dem Kreuzaltar sich nicht auch auf den Lettner beziehen muss, wird Johannes Brochstete seitdem nicht nur als Meister des Kreuzaltars, sondern auch als Baumeister des Lettners angesehen.²³

Die Tätigkeit von Hans Brochstete als *meyster uf deme thome* geht aus einem undatierten Kostenanschlag für die Herstellung eines steinernen Rolands hervor, den er für die Stadt Zerbst herstellen wollte. Der ehemalige Stadtarchivar von Zerbst, Neubauer, vermutete, dass dieser Brief 1445 oder kurz davor in Magdeburg geschrieben wurde, da die Errichtung des Rolands nach dem inzwischen verlorenen Stadtarchiv von Zerbst 1445 erfolgte.²⁴ Einen weiteren Brief sandte Hans Brochstete am 10. Juni 1459 an den Rat der Stadt Zerbst; die Unterschrift lautet: *Hans Brochstete wergmeyster unses genedigen hern czu Magdeborg und der stat Halle*. Anlässlich von Restaurierungsarbeiten in der St. Moritzkirche zu Halle/Saale beobachtete Hans- Joachim Krause an einem der in Gewölbehöhe angebrachten Dienstkapitelle des südlichen Chorabschnitts ein Steinmetzzeichen, das er als „Brochstetes von Magdeburg bekanntes Meisterzeichen“ identifizierte,²⁵ wobei er sich ausdrücklich auf das Zeichen hinter der Inschrift des Kreuzaltars am Magdeburger Lettner bezieht.²⁶ Er folgert daraus, dass Brochstete mit der am 3. Juni 1448 begonnenen Fortführung der Bauarbeiten am Chor der Moritzkirche betraut worden war. Jedenfalls muss er um 1454, als die neuen Gebäudeteile überdacht wurden,²⁷ wie aus seinem Steinmetzzeichen in Gewölbehöhe hervorgeht, selbst am Bau tätig gewesen sein.

Die am Lettner des Magdeburger Domes angebrachten Steinmetzzeichen wurden erstmals 1850 von dem damaligen Domkustos Christian Ludwig Brandt beschrieben. Er dokumentierte 15 Steinmetzzeichen am Lettner und untersuchte auch die Ernstkapelle, in der er fünf Zeichen beobachtete, sowie die oberen Teile der Westtürme, an denen er 117 Steinmetzzeichen fand.²⁸ Einen Bezug zwischen den Zeichen am Lettner und denen an den Westtürmen und in der Ernstkapelle stellte er nicht her.²⁹ Sanierungsarbeiten, die an der Westfassade des Domes im Zeitraum von 1927 bis 1930 durchgeführt wurden, ermöglichten

²³ Schubert 1984, S. 23; Sußmann 2002, S. 68; Schmelzer 2004, S. 56; Schäfer 2007, S. 349.

²⁴ Neubauer 1898, S. 522 ff, und 1918/19, S. 123.

²⁵ Krause 1983, S. 233.

²⁶ Krause 1983, Anm. 25.

²⁷ HMB Hs. 172, Bl. 232.

²⁸ Brandt 1850, S. 40 und Tafel II.

²⁹ Brandt 1850, Tafel I.

die Aufnahme von Steinmetzzeichen für den gesamten Mittelbau und eines Teiles der beiden seitlich anschließenden westlichen Turmfronten vom Gerüst aus. Diese Zeichen wurden von Baurat Wilhelm Kobis zusammen mit Zeichen des Lettners und der Marienkapelle in einem Entwurf zusammengestellt, der sich im Landesamt für Denkmalpflege des Landes Sachsen-Anhalt in Halle befindet.³⁰ In den Aufzeichnungen besonders interessant ist seine Anmerkung: „Von den spätgotischen Steinmetzzeichen der oberen Geschosse der Westanlage sind ein Teil am Lettner, in der Marienkapelle, sowie an den Altarstücken und dem Sockel des Grabmahls des Erzbischof Ernst wieder vorhanden.“

Die neueste und umfangreichste Erhebung des Bestandes an Steinmetzzeichen im Magdeburger Dom, mit Ausnahme des Lettners sowie der Marien- und der Ernstkapelle, stammt von Birte Rogacki-Thiemann.³¹ Zu einer Übereinstimmung von Marken an den Türmen mit denen am Lettner äußert sie sich nicht.

Obwohl es sich bei dem spätgotischen, mit Schmuckformen und Figuren reich besetzten, Lettner des Magdeburger Domes um eine besondere Architektur mit harmonischer Gesamtansicht und sowohl interessanten wie schönen Details, besonders im Maßwerk, handelt (Bild I.5), ist er in der Literatur bisher wenig oder gar nicht beachtet worden. So wird der Lettner, und der in ihn integrierte Kreuzaltar, in den frühen Domführern von 1689 und 1707 mit keinem Wort erwähnt.³² Und im Domführer von Eustachius Zehne aus dem Jahr 1784 erfährt man lediglich: „Die von dem Schiffe der Kirche erhabene und durch Gitterthühren getrennte Abteilung heißt das Hohechor.“³³ In seiner 1845 veröffentlichten kurzen Beschreibung des Magdeburger Domes fühlt sich der damalige Professor am Domgymnasium Friedrich Wiggert durch den Lettner gestört.³⁴ Er schreibt: „Der Blick aus dem Schiffe in den sehr wenig höher liegenden Chor und namentlich nach dem Hochaltar, wird sehr gehindert durch den Lettner (lectorium), eine mit Statuen von Heiligen und mit scheinbar durchbrochener Arbeit sehr verzierte Wand zwischen Chor und Schiff,“ [...] „Die an der Wand stehenden Heiligen sind die, welchen der jetzige Dom geweiht ist: Petrus, Katharina, Innocentius (?), Maria Mauritius Georg, Magdalena und Paulus.“ Kurze Zeit später zeichneten Clemens, Mellin und Rosenthal 30 Tafeln mit Gesamt- und Teilansichten des Magdeburger Domes, die vom damaligen Regierungs-Baurat in Magdeburg, Carl Albert Rosenthal 1852 veröffentlicht wurden. Darunter ist auch die westliche Schauseite des Lettners

³⁰ Kobis 1932.

³¹ Rogacki-Thiemann 2007, S. 47f.

³² Anonymus 1687 und Anonymus 1709.

³³ Zehne 1784, S. 5.

³⁴ Wiggert 1845, S. 10.

enthalten.³⁵ Der begleitende Text ist jedoch von bemerkenswerter Kürze: „Unten ist die Mauer mit 2 Thüren versehen, sonst voll und nur mit scheinbarer Durchbrechung geziert. Oben darauf befindet sich eine schmale Gallerie, in deren Mitte der eigentliche, auf zwei Kragsteinen ruhende Bischofsstuhl, zu welchem eine hinten sich anlehrende Wendeltreppe empor führt, vorspringt.“

In seinem 1859 erschienenen Buch : „Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei“ bezeichnet Ernst Förster den Lettner zunächst als „ein Werk von sehr reicher Gotik“, fährt dann aber fort: „allein die Verhältnisse der Galerie, der Bogen, der Fialenspitze zu den unter ihnen liegenden Theilen sind so schwerfällig, die Formen alle so plump, und die Statuen der Dompatrone Petrus, Katharina, Innocentius, Maria, Mauritius, Georg, Magdalena und Paulus sind so roh, dass man nur zu bald den Gegensatz gegen die edle Architektur der Kirche gewahr wird.“³⁶

Christian Ludwig Brandt geht auf den steinernen Lettner kurz ein, bemerkt aber, dass „die Figuren in manchen Stücken verzeichnet sind, aber immer noch zu den bessern aus jener Zeit gehören.“³⁷ Von Süden nach Norden identifiziert er folgende Figuren: die hl. Dorothee, „welche einem vor ihr stehendem Kinde eine Blume reicht“, den hl. Nicolaus, den Apostel Petrus, die hl. Katharina, einen unbekanntem Heiligen, Maria mit Christuskind, den hl. Mauritius, den hl. Georg, die hl. Magdalena, den Apostel Paulus, einen Bischof ohne Attribut und den Apostel Bartholomäus. Er erwähnt auch, dass zu „alter Zeit“ ein Lettner fehlte und der Chor sich durch die Vierung bis zum ersten Pfeiler des Hauptschiffs nach den westlichen Vierungspfeilern ausdehnte.³⁸ Dieser um ein bis zwei Stufen im Fußbodenniveau erhöhte Raum sei nach Westen, zu den Seitenschiffen und den Querarmen durch eine niedrige Brüstung getrennt gewesen. Da die Dienste der Gurtbögen an den beiden westlichen Vierungspfeilern nicht bis auf die Basen herunter gezogen sind, sondern auf Konsolen ruhen, vermutete er, dass hier die Ambonen für die Lesungen angebracht waren.

Auch Bartel Hanftmann äußert sich in seiner Dombeschreibung über die Figuren des Lettners negativ, indem er von „mehr gesunden als schönen Standfiguren“ spricht.³⁹ Immerhin hält er Treppenvolygon, Galerie und das Maßwerk der Westfront für „bestgeartete Spätgotik“.

Walter Greischel bewertete den Magdeburger Lettner insgesamt als ein „geringes Werk“⁴⁰ und in der Monographie zum Dom von Ernst Schubert wird er weder beschrieben noch in

³⁵ Clemens, Mellin und Rosenthal 1852, III. Lieferung, Tafel VI.

³⁶ Förster 1859, S. 40-41.

³⁷ Brandt 1863, S. 73.

³⁸ Brandt 1863, S. 28.

³⁹ Hanftmann 1909, S. 78.

Detailphotos vorgestellt.⁴¹ Quast und Jerratsch haben dagegen in ihrem Domführer die Westfront des Lettners und den Kreuzaltar abgebildet und die Funktion des Kreuzaltars erläutert.⁴² Die Autoren identifizieren die Figuren des Lettners an der Westseite von links nach rechts als Maria-Magdalena, Georg den Drachentöter, Mauritius, Maria mit dem Jesuskind, den Apostel Jakobus und Katharina. In den auf der Nordseite aufgestellten Figuren erkennen sie Paulus, Ludolf und den Apostel Bartholomäus und auf der Südseite Petrus, Bischof Nikolaus und die hl. Dorothea.

Schließlich wertet erst Michael Sußmann den Lettner als herausragendes Werk der Spätgotik. Als möglichen Anlass für den gotischen Neubau führt er das 1451 stattgefundene Regionalkonzil unter Kardinal Nicolaus von Kues im Beisein des kaiserlichen Sekretärs Aeneas Silvius Piccolomini, des Papstes Pius II. an.⁴³

Die bisher in der Literatur vorherrschende Missachtung des Magdeburger Lettners äußert sich auch darin, dass seine Figuren bei der Behandlung der gotischen Skulptur in Deutschland nicht erwähnt werden.⁴⁴

Erst Monika Schmelzer hat in ihrer Arbeit über mittelalterliche Lettner im deutschsprachigen Raum den Magdeburger Lettner erstmals näher beschrieben. Sie identifizierte dabei auch die dort angebrachten Figuren „Auf der nördlichen Seite Apostel/Heiliger, Bischof, Paulus; auf der Westseite Magdalena (Barbara ?), Georg, Mauritius, Maria mit Jesuskind, Apostel mit geistlicher Stifterfigur, Katharina; an der südlichen Seite Petrus, Bischof (Nikolaus?), Dorothea. An den Ecken der Kanzel stehen zwei Diakone“.⁴⁵

I.2 Abriss der Geschichte von Stadt und Erzstift Magdeburg in der Mitte des 15. Jahrhunderts

Der inschriftlich für den 14. Februar 1445 belegte Beginn der Arbeiten am Kreuzaltar des Lettners fällt noch in die Amtszeit von Erzbischof Günther II., der das Erzbistum Magdeburg 42 Jahre regiert hatte und am 23. März 1445 in seiner Residenz Giebichenstein verstarb. In den Jahren, in denen er Erzbischof von Magdeburg war, hatte er die Einkünfte des Erzstifts durch luxuriöse Hofhaltung verschwendet und die Finanzen der Stadt durch seine vielfältigen Kriege und Fehden geschwächt.⁴⁶ Die angestauten Spannungen zwischen Erzstift und Stadt

⁴⁰ Greischel 1939, S. 68.

⁴¹ Schuber, 1984.

⁴² Quast und Jerratsch 2004, S. 50.

⁴³ Sußman 2002, S. 67f.

⁴⁴ Vergl. Paatz 1956.

⁴⁵ Schmelzer 2004, S. 56.

⁴⁶ Asmus 2000, S. 174f.

eskalierten 1429, als der Rat zu Beginn der Hussitenkämpfe eigenmächtig begann, den ungeschützten Bereich hinter dem Dom, ohne die Zustimmung von Erzbischof und Domkapitell abzuwarten, unter Einbeziehung kirchlicher Gebäude zu befestigen. Die geistlichen Herren sahen darin einen Eingriff in ihre Rechte und forderten die Einstellung der Arbeiten. Obwohl unter Mitwirkung des Rates der Stadt Braunschweig im Februar 1430 und erneut im Februar 1431 Vergleiche ausgearbeitet worden waren, gaben beide Seiten nicht nach, erklärten sich 1432 gegenseitig den Krieg und das Domkapitell verließ die Stadt unter Mitnahme aller Heiligtümer und Kirchenschätze. Der Friede kam erst 1435 unter Vermittlung von Bischof Johann von Merseburg und Fürst Bernhard von Anhalt zustande, so dass nach dreijähriger Unterbrechung auch wieder öffentliche Gottesdienste im Dom und den anderen Kirchen gehalten wurden. Für den weiteren Verlauf der Amtszeit wird von gutem Einvernehmen zwischen Rat und Erzbischof berichtet.⁴⁷

Gegensätzliche ökonomische Interessen brachten die Stadt Magdeburg 1439 in Gegnerschaft zu ihrem langjährigen Verbündeten Braunschweig, als die Braunschweiger begannen, das Magdeburger Stapel- und Verschiffungsmonopol für Getreide nach Hamburg und Flandern zu unterlaufen, indem sie die Oker schiffbar machten und damit den Wasserweg über die Aller und Weser nach Bremen öffneten. Erst 1459 konnte der Streit beigelegt werden. Immerhin war Magdeburg jedoch mit Braunschweig und anderen sächsischen Städten zusammen an den sogenannten Tohopesaten (Bündnissen) von 1443, 1447 und 1451 beteiligt.

Magdeburg war Ende des 15. Jahrhunderts die einzige Stadt des östlichen Sächsischen Städtebundes, die von den Landesherren, die auf ihre meist bereits verpfändeten Einnahmen aus Markt, Münze und Zoll nicht verzichten wollten, noch nicht unterworfen war. So hatte der Magdeburger Erzbischof Ernst (1476-1513) die Städte Halberstadt, Halle und Aschersleben bereits eingenommen, als er versuchte, auch Magdeburg zu unterwerfen. Der nach schwierigen Verhandlungen erzielte Vergleich von 1486 war für die Stadt ungünstig, da sie den Erzbischof uneingeschränkt als Stadtherren anerkennen musste.⁴⁸

Nachfolger Erzbischof Günthers wurde der von ihm empfohlene Friedrich Graf von Beichlingen (Friedrich III. 1445-1464), dem der Rat der Stadt am 29. August 1445 huldigte. Zum Zeitpunkt seiner Berufung war er noch Laie und zudem des Lateinischen nicht mächtig. Die nötigen Kenntnisse eignete er sich jedoch durch Unterricht bei dem Domherren Heinrich Tocke an. Sein größter Verdienst war die Reformierung der Klöster, die er gegen alle Widerstände des Klerus durchsetzte. Die Beziehung zum Rat der Stadt waren, von kleineren,

⁴⁷ Wolter 1901, S. 64-68.

⁴⁸ Puhle 2005, S. 112-114.

vorübergehenden Irritationen gegen Ende seiner Amtszeit abgesehen, immer gut. So wurde 1460 ein Münzvertrag auf 20 Jahre geschlossen, in dem der Münzfuß festgesetzt wurde und in dem der Erzbischof sich verpflichtete, nur so oft es das Bedürfnis erfordere, münzen zu lassen. Streitigkeiten gab es über eine Erhöhung der Abgaben für verschifftes Korn, das Wege- und Brückengeld und die Zölle. Die unterschiedlichen Meinungen wurden jedoch 1463 vertraglich geklärt.⁴⁹

I.3 Ziele der eigenen Untersuchungen

Die Sichtung der einschlägigen Literatur ergab, dass nahezu alle Fragen, die den Magdeburger Lettner betreffen, offen sind. In meiner Arbeit soll daher zunächst eine genaue fotografische Dokumentation von Architektur, Maßwerkschmuck, Figuren und Steinmetzzeichen des Lettners und des in ihn integrierten Kreuzaltars erstellt werden. Auf der Basis dieser Erhebungen ergeben sich als Schwerpunkte der Arbeit fünf Aufgabenfelder.

In einem ersten Schwerpunkt wird die Architektur des Lettners beschrieben und mit anderen, mittelalterlichen Lettnern im deutschsprachigen Raum verglichen werden. Die sich ergebenden Gemeinsamkeiten bzw. Besonderheiten des Magdeburger Lettners werden diskutiert.

Ein umfangreicher Abschnitt der Untersuchungen ist dann der detaillierten Beschreibung des Maßwerks und anderer Zierformen gewidmet. Auf dieser Grundlage wird, unter Einbeziehung anderer zeitnaher Bauwerke, die stilistische Einordnung der Zierformen des Lettners, angestrebt. Die Untersuchungen sollten auch Hinweise zur bisher unvollständigen Datierung des Lettners geben.

Um weitere Anhaltspunkte über den zeitlichen Ablauf der Arbeiten am Lettner zu erlangen, ist eine Dokumentierung der Steinmetzzeichen notwendig. Von Interesse ist hier zunächst deren Anzahl, da in den überlieferten Baurechnungen der *fabrica* von einem Meister Johannes und seinen fünf Gesellen die Rede war. Ferner könnte die Analyse der Anordnung von mehrfach vorkommenden Zeichen Rückschlüsse auf den Arbeitsfortschritt an den einzelnen Fronten des Lettners und auf eine Spezialisierung von Steinmetzen auf bestimmte Arbeiten ermöglichen. Die Aufnahme der Steinmetzzeichen ist für die Überprüfung der Ergebnisse von Kobis, und damit für die Datierung des Lettners, von besonderer Wichtigkeit. Um zu klären ob und gegebenenfalls in welchem Umfang Steinmetze, die am Magdeburger Lettner gearbeitet haben, auch, wie von Krause vermutet, im südlichen Seitenschiff des Chores der

⁴⁹ Wolter 1901, S. 69-71.

Moritzkirche zu Halle tätig waren, wird dieser Teil der Moritzkirche in die Dokumentation der Steinmetzzeichen einbezogen.

Die Untersuchung der Lettnerfiguren beginnt mit ihrer Identifizierung anhand der dargestellten Attribute. Daraus soll das vom Auftraggeber vorgegebene Figurenprogramm abgeleitet werden, wobei sich die Frage nach der Verankerung der ausgewählten Heiligen in der Magdeburger Kirchengeschichte stellt. Die stilistische Einordnung der Lettnerfiguren in die Skulptur des 15. Jahrhunderts in Deutschland steht im Mittelpunkt des Figurenabschnitts. Hier müssen durch Vergleiche mit anderen Bildwerken Zeit und Region, aus denen der Steinmetz seine Anregungen erhielt, erschlossen werden. Schließlich ist zu prüfen, ob Kreuzaltar und Lettner zeitgleich aus derselben Werkstatt stammen und wer der Meister Johannes war, von dem in den Abrechnungen der *fabrica* die Rede ist.

In einem weiteren Kapitel sollen szenischer Aufbau und Stil des in der Lettner – Westwand integrierten Kreuzaltars besprochen und in Beziehung zur Ikonographie von Drei-Personen-Kreuzigungen und soteriologischer Allegorie gesetzt werden.

Eine Zusammenfassung der erzielten Ergebnisse und die Bewertung der verwendeten Methoden, werden die Arbeit abschließen.

II. Aufbau und Architektur des Lettners

Der spätgotische Lettner im Magdeburger Dom besteht aus einer U-förmig angeordneten Mauer, deren Westwand über der Nordsüdachse der Vierung steht, während die Nord- und Südwand über den jeweiligen Fluchtlinien der Langhauspfeiler den Anschluss an die östlichen Vierungspfeiler herstellen (Bild II.1).⁵⁰

Der Lettner hat vier gestaltete Ansichten mit jeweils dreiteiligem Aufriss: die Westseite (Bild I.3) mit dem im Mittelfeld integrierten Kreuzaltar, der von zwei Durchgängen gerahmt wird (Bild II.2), die Südseite (Bild II.3), die Nordseite (Bild II.4) und die, dem Chor zugewandte, Ostseite (Bild II.5).

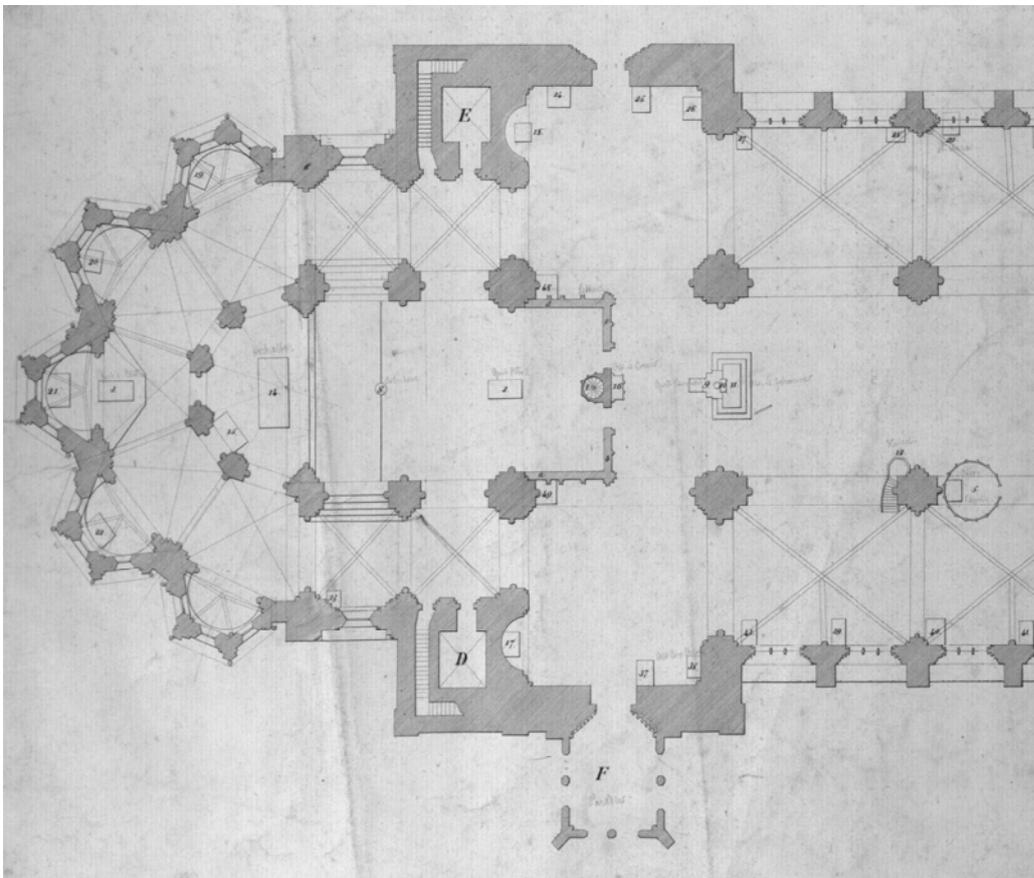


Bild II.1 Ausrichtung des Lettners im Magdeburger Dom.⁵¹

Der 3-teilige Aufriss enthält eine gemauerte Wand mit Abschlußgesims, eine darüber gesetzte Brüstung, die aus Maßwerkfeldern gebildet ist, und die Zone der Fialen über der Brüstung. Die Brüstung auf der Mauerkrone erhebt sich jedoch nur über den Vorderseiten der West-, Süd- und Nordfront, sowie im Bereich der Kanzel, des Treppenvorgangs und über den

⁵⁰ Die Maße des Lettners und seiner Bestandteile sind im Anhang I zusammengefasst.

⁵¹ Grundriss aus Clemens, Mellin, Rosenthal 1852, 1. Lieferung, Tafel I.

Durchgängen der Ostfront (Bild II.5). Die Ursache für das Fehlen einer Brüstung an großen Bereichen der dem Chor zugewandten Seiten des Lettners ist in der Anpassung an das schon vorhandene Chorgestühl zu sehen. Obwohl keine direkten Quellen zum Einbau des Chorgestühls existieren, kann man seine Entstehung auf die Zeit zwischen 1355 und der 1363 erfolgten Weihe des Doms eingrenzen.⁵² Um die Chorherren vor Zugluft zu schützen, waren die Rückwände des Chorgestühls zu dieser Zeit mit Baldachinen versehen, die einer Lettnerbrüstung im Wege standen. 1621 wurden die Baldachine abgerissen und an ihre Stelle bis zur Oberkante der Lettnerbrüstung ein inzwischen verlorener, umlaufender Holzfries mit ovalen Ölgemälden der Passion Christi auf das Chorgestühl gesetzt.⁵³ Über die Gemälde erfährt man von „einem Liebhaber der Antiquität“ aus seinem Domführer von 1709: „An beiden Seiten über der Dom-Herren Stühlen ist die Passion Christi in sechzehn Feldern / von dem berühmten Maler Carl Fischern sehr künstlich abgebildet / und werden solche Gemähle hoch geschätzt.“⁵⁴

Die mittig nach Westen vorspringende, erhöhte Kanzel für die Lesungen kann über eine Wendeltreppe in einem kleinen, polygonal gestalteten Treppenhaus an der Ostseite des Lettners erreicht werden (Bild II.5). An die Kanzelbühne schließt sich auf der Mauerkrone beidseitig ein etwa 0,55 m breiter Gang an. In der Nomenklatur von Schmelzer¹ gehört der Magdeburger Lettner daher in die Gruppe der Kanzel-Schranken-Lettner, die als geschlossene Wand mit ein oder zwei Durchgängen die gesamte Chorbreite einnehmen und zugleich eine Kanzelbühne für die Lesungen haben. Dies unterscheidet sie von den einfachen Chorschranken, die lediglich den Altarbereich von der Laienkirche abgrenzen, während die Lesungen von getrennten Ambo-Anlagen herab gehalten werden.

Vor den Mauern der West-, Süd- und Nordseite des Lettners und vor den westlichen Ecken der Kanzelbrüstung stehen insgesamt vierzehn, unterschiedlich große, vollplastische Steinfiguren, deren Baldachine in Fialen übergehen.

II.1 Wand und Brüstung der Westseite

II.1.1 Die Gliederung der Mauer

Die Mauern der Seitenfelder stehen auf einem U-förmigen Wulstprofil, das mit den Podesten der Figuren nicht verkröpft ist (Bild II.6). Darüber befindet sich ein ebenfalls unverkröpftes Gesims mit Kehle/Wulst-Profil. Oberhalb dieses Gesimses ist die Mauer bis zu einer Höhe von ca. 2 m auf einem Kreisbogen zurückgesetzt, so dass über dem oberen Gesims eine Art

⁵² Porstmann 1997, S. 208, 112 und 159.

⁵³ Michael 2002, S. 13.

⁵⁴ Eigentliche Beschreibung der Welt-berühmten Dom-Kirchen zu Magdeburg, 1707, S. 29.

Sitzfläche entsteht (Bild II.6). Vor allem aber hatte der Baumeister nun die Möglichkeit, den oberen Wandbereich zweischalig zu bilden und für die plastische Gestaltung der Westfront zu nutzen, in dem er das Blendmaßwerk unter den Kielbögen in ein hängendes Maßwerk überführt.

Der untere Bereich der Lettnerwand ist aus ungleich großen Steinen gemauert und macht einen zusammengeflackten Eindruck, während im oberen Teil Steinplatten als Unterlage für das aufgelegte Blendmaßwerk verwendet wurden. Den oberen Abschluß der Lettnermauer bildet ein unverkröpftes, durch eine Kehle profiliertes Gesims, das über den Kielbögen der Durchgänge nach oben ausweicht.

Die Westwand ist in fünf unterschiedlich große Felder gegliedert, die jeweils unter einem Kielbogen als beherrschendem Motiv zusammengefasst sind (Bild I.3). Die Spreizung der Kielbogenschkel nimmt dabei vom äußeren Feld in Richtung zum Mittelfeld ab, während die Kielbogenscheitel etwa gleichmäßig in der Höhe des oberen Mauergesimses liegen.

Im Mittelfeld erscheint der Kielbogen im hängenden Maßwerk des Ziboriums über dem Kreuzaltar, der mit seinem Steinretabel in die Lettnerwand integriert ist (Bild II.2). Die vorderen Kanten des quaderförmigen Ziboriums sind dabei durch je eine Eisenstange auf der Mensa des Altars abgestützt. Über dem Ziborium erhebt sich im Bereich der Brüstung die Kanzel.

An das Mittelfeld mit dem Kreuzaltar schließen sich rechts und links die Durchgänge an, die auf der Westseite als Spitzbogenportale mit fünffach gestuften Profilen ohne Kapitelle gebildet sind und von je einem Kielbogen, dessen U-Profile sich im Scheitelpunkt zu einer Fiale vereinigen, überfangen werden (Bild II.2). Die untere Kreuzblume dieser Kielbögen liegt im Bereich des Brüstungsmaßwerkes, während die obere das Abschlußgesims der Brüstung stützt. Die Fiale ist mit dem Hauptgesims der Lettnerwand vertikal verkröpft und beansprucht in der Brüstung ein eigenes Feld. Bedingt durch die ungewöhnliche Art der Verkröpfung, schneidet das Hauptgesims in die angrenzenden Maßwerkfelder der Brüstung ein. Auf der dem Altar zugewandten Seite enden die Innen- und Außenkanten der Kielbogenprofile etwas unterhalb der Kämpferpunkte auf einer Konsole, die von einem dünnen Rundstab gestützt wird, während die Profile auf dem Altar abgewandten Seite bis zum Bodensockel durchlaufen. Unter der Konsole des nördlichen Durchgangs weist ein Engel ein Wappen vor (Bild II.7), während unter der Konsole des südlichen Durchgangs zwei Wappen angebracht sind.⁵⁵

⁵⁵ Die Wappen werden in Abschnitt V.6 behandelt.

Die beiden, von großen Figuren auf Podesten gerahmten, seitlichen Randfelder der Lettner-Westwand sind unter je einem Blendkielbogen mit U-Profil zusammengefasst und überdacht dabei die mittelgroßen Figuren, die auf Podesten in Dreikantform stehen (Bilder II.6 und II.8). Beide Kielbogenschkel beginnen über dem Bodengesims, ihre Vereinigung im Scheitelpunkt des Bogens wird jedoch durch das Hauptgesims abgeschnitten und durch die Baldachine der mittelgroßen Figuren verdeckt. Je zwei Kreuzblumen oberhalb und unterhalb des Brüstungsgesimses markieren jedoch ihren virtuellen Verlauf im Brüstungsbereich (vergl. Bild I.3). Im Bereich der jeweiligen Kämpfer werden die U-Profile der Kielbögen über den Durchgängen und den Seitenfeldern durch aufsteigende Rahmenprofile überstabt.

II.1.2 Dokumentation von Krabben und Kreuzblumen der Kielbögen

Auf den Rücken der Kielbögen liegen in regelmäßigen Abständen Krabben, deren Muster in den Bildern II.9 bis II.12a zusammen mit den Kreuzblumen dokumentiert wurden; ihre Formkriterien sind in Tabelle II.1 zusammengefasst.

Die Untersuchungen ergaben, dass auf den Kielbogenschkeln alle unbeschädigten Krabben mit einem Blatt beginnen, dessen Stil über ein querliegendes Ästchen gelegt ist. Identische Krabbenformen auf den beiden Schenkeln der Außenprofile wurden nur am Kielbogen des nördlichen Durchgangs und am Kielbogen über Dionysius gefunden. Auch die Krabbenmuster der Kreuzblumen stimmen nicht immer mit den Mustern auf den Bogenschkeln überein. Bis auf den südlichen Durchgang sind alle oberen Kreuzblumen stark beschädigt. Dennoch kann man erkennen, dass die Krabbenformen der unteren Kreuzblumen an den beiden Durchgängen gleich sind und auf die Kreuzblume der Memorienpforte (Schauseite zur Memorie) im Mainzer Dom zurückgeführt werden können. Am Kielbogen über Georg haben die Krabben auf den beiden Bogenschkeln nicht nur unterschiedlich gestaltete Blattformen, sondern gehören mutmaßlich zeitlich unterschiedlichen Stilphasen an. Am Kielbogen über Dionysius sind die Krabben der unteren Kreuzblume wohl während einer Restaurierung durch ein fremdes Muster ersetzt worden. Die zeitliche Einordnung der Kielbögen und ihrer Krabben wird in Abschnitt III zusammen mit den am Maßwerk und an den Fialen erhobenen Befunden diskutiert werden.

Ort der Krabben	Krabbenmuster	Blattformen
<p>Nördl. Durchgang Nördl. und südl. Kielbogenschenkel:</p> <p>Obere Kreuzblume: Untere Kreuzblume:</p>	<p>Die Krabbenmuster sind identisch.</p> <p>Stark beschädigt.</p> <p>Weder identisch mit oberer Kreuzblume, noch mit Krabbenform der Schenkel. Ähneln unterer Kreuzblume des südl. Durchgangs.</p>	<p>Knospen vollständig umhüllt. Gezacktes Blatt, (Ausnahme Fialenstein unter dem Brüstungsgesims.) Alle Krabben beginnen über einem querliegenden Ästchen auf der Unterlage.</p> <p>Gekräuseltes Blatt mit kleinen Knospen. Große Knospen oval, dort Blattstile parallel markiert.</p>
<p>Südl. Durchgang Nördl. und südl. Kielbogenschenkel:</p> <p>Obere Kreuzblume: Untere Kreuzblume:</p>	<p>Die Krabbenmuster sind einander ähnlich, aber nicht identisch.</p> <p>Identisch mit Muster auf Bogenschenkel nördl. Durchgang und Kreuzblume Memorienpforte (Seite zur Memorie)</p> <p>Nahezu identisch mit unterer Kreuzblume nördl. Durchgang</p>	<p>Nördl. Schenkel: Blattränder gerundet mit kleinen Knospen. Südl. Schenkel: Blätter gerundet, Spiralen und kleine Knospen. Alle großen Knospen vollständig vom Blatt überzogen.</p> <p>Blattränder gezackt. Knollen vollständig überzogen.</p> <p>Blattränder gezackt und aufgerollt. Knospen mit ovaler Form.</p>
<p>Kielbogen Georg Nördl. und südl. Kielbogenschenkel:</p> <p>Obere Kreuzblume: Untere Kreuzblume:</p>	<p>Die Krabbenmuster sind nicht identisch. Zeitunterschied des Stils.</p> <p>Stark beschädigt.</p> <p>Das Muster der Kreuzblume nicht identisch mit Mustern der Schenkel.</p>	<p>Nördl. Schenkel: gerundete Blätter mit kleinen Knospen. Die großen Knospen werden von den Blättern nur unvollständig überzogen.</p> <p>Südl. Schenkel: gekräuseltes Blatt mit kleinen Knospen. Große Knospen unvollständig überzogen. Die Blattstile dort parallel markiert.</p> <p>Gezackte Blätter. Anordnung, Knospen und Blatt wie obere Kreuzblume südl. Durchgang.</p>
<p>Kielbogen Dionysius Nördl. und südl. Kielbogenschenkel:</p> <p>Obere Kreuzblume: Untere Kreuzblume:</p>	<p>Die Krabbenmuster sind identisch.</p> <p>Stark beschädigt.</p> <p>Neues Blattmuster und spiralförmige Knospen. Gehört nicht zum genuinen Formenrepertoire des Lettner.</p>	<p>Gerundete Blätter, scheinbar mit spiralförmigen „Stiften“ auf die Unterlage geheftet.</p>

Tabelle II.1: Formkriterien der Krabben an den großen Kielbögen der Lettner-Westfront.

II. 1.3 Die Gliederung der Brüstung über der Westwand

Die Gliederung der Lettnerwand wird für das Mittelfeld der Westwand über dem Kreuzaltar direkt übernommen. Über den angrenzenden Mauerfeldern der Durchgänge rahmen dagegen zwei etwa quadratische Maßwerkfelder mit unterschiedlichen Mustern das Segment für die Kreuzblume des Kielbogenportals. Schließlich sind die Maßwerkfelder über den beiden Außenfeldern der Lettnermauer wegen deren größerer Breite liegend rechteckig und enthalten je Feld zwei unterschiedliche Maßwerkmuster.

Die nach Westen vor die Lettnermauer tretende Kanzelbühne über dem Ziborium wird von zwei Figuren gerahmt, deren Baldachine bis in die Fialenzone reichen (Bild II.2).

II.2 Wände und Brüstungen der Süd- und Nordseite

Die Süd- und Nordwände des Lettners einschließlich der Brüstungen sind in drei Felder gegliedert, wobei das jeweils östliche von anderen Einbauten halb abgeschnitten ist. Der Anschluss an das Gliederungssystem der Westwand erfolgt an den SW- und NW-Kanten durch die Platzierung einer großen Figur (Bilder II.3 und II.4). Die nach Osten anschließenden Felder sind durch U-förmige Profile voneinander getrennt. Innerhalb dieser Profile sind unterschiedlich gestalteten Konsolen für kleine Figuren angebracht, die unter Baldachinen mit Fialen stehen. Die Höhe der Konsolen ist so angelegt, dass an den Seitenwänden Isokephalie erreicht wird.

Die Sockel der Seitenwände haben das Profil der Westwand und sind ebenfalls unverkröpft. Jedoch fehlt das zusätzliche Bodengesims. In Höhe der Figurenköpfe haben beide Seitenwände ein unverkröpftes Gesims mit rechteckigem Profil. Bis zu dieser Höhe bestehen die Nord- und Südwände aus grob bearbeitetem und mit weiten Fugen unregelmäßig vermauertem Stein. In jedem der drei Wandfelder sind zwei kräftig ausgebildete Lanzettbögen mit Nonnenköpfchen als Blendmaßwerk auf die Wand gelegt. Darüber befinden sich quergelegte Steinplatten als Untergrund für einen Kreuzbogenfries, der jeweils in der Bogenspitze durch einen vertikalen Stab mit Lilienendung geteilt ist. Das Gesims der Mauerkrone gleicht dem der Westwand.

II.3 Rückseite, Kanzelbühne und Kanzeltreppe

Auf der Rückseite des Lettners befindet sich in der Mitte das polygone Treppenhaus mit der Wendeltreppe zur Kanzel (Bild II.5). Rechts und links davon schließen sich die Spitzbogen-Durchgänge zum Langhaus an, die auf dieser Seite des Lettners schmucklos und mit glatter

Laibung ausgeführt sind. Auch die Lettnerwand über den Durchgängen ist schmucklos bis zum profilierten Abschlußgesims gemauert.

Das zweistöckige Treppenhaus ist aus fünf Seiten eines Achtecks gebildet, wobei die rechteckige Eintrittstür in der Fläche parallel zur Lettnerwand liegt. Die Wandfelder des unteren Geschosses sind mit Blendmaßwerk, der Türrahmen mit Stabüberschneidungen dekoriert. Zwischen Unter- und Obergeschoß verläuft ein Gesims in Form eines Pultdaches, das über der Türöffnung nach oben ausweicht. Das obere Geschoß ist aus Fensterrahmen aufgebaut, so dass die Wendeltreppe sichtbar wird. Zusätzlich wird der Anstieg der Treppe durch ein ansteigendes Profil markiert. Die Wendel der Treppe besteht aus vier verdrehten Stäben.

Die Brüstung des Treppenhauspolygons, der Kanzel und des Bereiches über den Durchgängen besteht aus Maßwerkfeldern und folgt den Vorgaben des Unterbaus. Die daran anschließenden Felder auf der Ostseite des Lettners hatten wegen des Chorgestühls nie eine Maßwerkbrüstung.

II.4 Die Zone der Fialen

II.4.1 Anordnung und Höhe

Anordnung und Höhe der Fialen, die über die Brüstung des Lettners hinausragen, sind in Anhang I aufgeführt und in die Skizze von Bild II.13 eingetragen. In die Skizze sind auch die Namen der Figuren eingetragen, deren Identifizierung erst in Abschnitt V behandelt wird. Zur Vereinfachung der folgenden Beschreibungen werden ihre Namen bereits hier eingefügt.

Nach ihrer Anordnung und Höhe kann man die Fialen in vier Typen einteilen. Typ I_H steht auf der Brüstung und ist zur Markierung der Orte, an denen kleine Konsolfiguren vor der Süd- bzw. Nordwand stehen, verwendet worden. Diese Fialen haben die Grundform von viereckigen Pyramiden, deren Kanten mit Krabben besetzt sind. Sie sind so orientiert, dass die Kanten ihrer Grundfläche parallel zu den Lettnerwänden liegen. Ihre mittlere Höhe beträgt 152 ± 2 cm.

Ebenfalls auf der Brüstung befinden sich die Fialen vom Typ II_H. Sie unterscheiden sich vom Typ I durch unterschiedliche Proportionen, was zu einer geringeren mittleren Höhe von 144 cm führt. Dieser Typ markiert die NW- und SW-Kanten des Lettners, die beiden hinteren Ecken der Kanzelbühne und den Ort, an dem die mittelgroßen Figuren Georg und Dionysius vor der Westwand stehen (Bilder II.3 und II.4). Diese beiden Brüstungsfialen sind gleichzeitig über den Kreuzblumen der Blendkielbögen, von denen die mittelgroßen Figuren gerahmt

werden, angeordnet. Die Scheitel der Kielbögen werden von den Baldachinen der mittelgroßen Figuren verdeckt. Ihre Fialen durchstoßen jedoch das obere Wandgesims und werden mit den zwei übereinander angeordneten Kreuzblumen sichtbar. Eine Kreuzblume liegt unter dem Brüstungsgesims, die andere darüber (Bilder II.4, II.11c und II.12a). Die beiden Brüstungsfialen Georg und Dionysius sind eine Verlängerung dieses Aufbaus.

Zwei Fialen fügen sich nicht in die Höhenordnung ein: die Eckfiale der SW-Kante, die, obwohl nach ihrer Form zum Typ II_H gehörig, in der Höhe dem Typ I angeglichen wurde und die Brüstungsfiale am Ort des Dionysius, die eine Höhe von 163 cm über der Brüstung erreicht.

Jeweils vor der Brüstung stehen die Fialen vom Typ III_H, die zu den sehr aufwendig und unterschiedlich gestalteten Baldachinen der großen Figuren gehören. Es handelt sich an der NW-Kante um Paulus und Maria-Magdalena (Bild II.2), neben den Durchgängen um Maria und Mauritius (Bild I.3 und II.3) und an der SW-Kante um Katharina und Petrus (Bild II.4). Diese Fialen stehen über sechseckigem Grundriss und sind so orientiert, dass eine der Winkelhalbierenden des Sechsecks in der O-W Richtung liegt. Obwohl sie individuell unterschiedliche Formen haben, wurde eine mittlere Höhe von etwa 120 cm eingehalten. Eine Ausnahme bildet die Fiale von Paulus, die nur 91 cm über die Brüstung reicht. Der Höhenunterschied zur Fiale der Maria-Magdalena ist in Bild II.2 deutlich sichtbar.

Den Typ IV_H bilden die, an den vorderen Ecken der Kanzel partiell aufliegenden, formgleichen Figurenbaldachine der Diakone Laurentius und Stephanus. Ihre Höhe über der Brüstung beträgt ca. 105 cm. Wie die Figurenbaldachine der großen und mittelgroßen Figuren vor der Westfront haben sie einen sechsseitigen Grundriss.

II.4.2 Dokumentation der Brüstungsfialen und ihrer Kreuzblumen

Insgesamt ergibt sich für die Fialenzone eine zwar hierarchisch geordnete, aber auch verwirrende Vielfalt. Die an einigen Stellen zu beobachtenden Abweichungen von der Ordnung ihrer Höhen waren der Anlass zu einer detaillierten photographischen Dokumentation der Fialenzone. Dabei sollte geprüft werden, ob die Gruppenbildung bezüglich der Höhen mit bestimmten Ziermustern korreliert, ob es Gemeinsamkeiten der Formen für unterschiedliche Typen gibt und ob Übereinstimmungen zwischen den Kreuzblumenmustern der Brüstungsfialen und denen der Kielbögen bzw. mit denen der Figurenbaldachine festzustellen sind. Die Beantwortung dieser Fragen sollte auch Rückschlüsse auf den Arbeitsablauf, bezüglich einer seriellen Fertigung der Steine und Zierformen, ermöglichen.

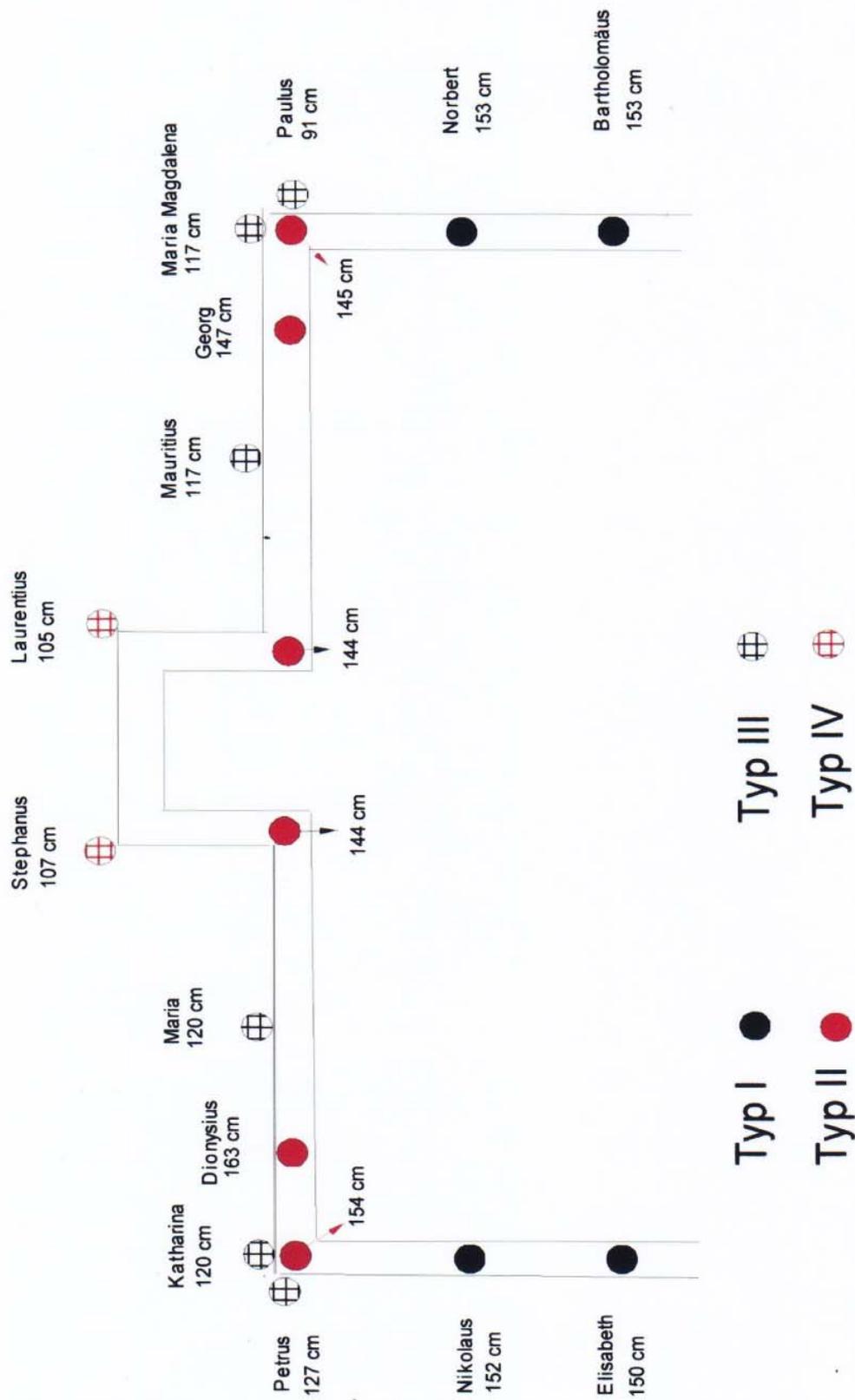


Bild II.13: Anordnung, Höhe und Typ der Fialen über der Lettnerbrüstung.
(Skizze nicht maßstabsgerecht)

Allen Kreuzblumen der Fialen vom Typ I_H und II_H ist gemeinsam, dass an den Ecken der vierseitigen Pyramide je eine große, von Blättern umfangene Knospe angeordnet ist. Schon die zum Typ I_H gehörenden Fialen mit ihren Kreuzblumen zeigen jedoch, trotz einheitlicher Höhe, erstaunliche Unterschiede (Bilder II.14- II.18 und Tabelle II.2). So sind an den Brüstungsfialen von Bartholomäus und Norbert — an der Nordseite des Lettners — je vier Krabbenschichten auf Kantenschienen des Fialensteines übereinander angeordnet, während auf den Brüstungsfialen der Südseite sechs (Nikolaus) bzw. sieben (Elisabeth) Schichten ohne Kantenschienen befestigt sind.

Eine weitere Gemeinsamkeit der Brüstungsfialen von Bartholomäus und Norbert sind zwei einfache, von Kante zu Kante alternierende, Krabbenformen K_1 und K_2 (Bilder II.15 und II.16). Dennoch sind die beiden Fialensteine nicht völlig identisch, da ihre Ansätze über der Brüstung einmal mit einem Vorhangbogen, einmal mit einem Kielbogen verziert sind (Bild II.14).

Auch die Kreuzblumen der Brüstungsfialen haben unterschiedliche Muster. Die Kreuzblume der Brüstungsfiale Bartholomäus besteht aus einer mehrfach zusammengesetzten, dreizähligen Fieder mit ovalen Blättchen. Ihre vertikal ausgerichtete Mittelrippe ist auf der Eckknospe, über der sie liegt, markiert (Bild II.15). Die endständige Fieder bildet hinter der Knospe eine Art Krone, während die beiden seitlichen Fiedern aus je drei größeren, mit Schraffuren versehenen Blättchen bestehen. Das jeweils oberste Blättchen der Seitenfiedern berührt über der Pyramiden-Seitenfläche das entsprechende Blättchen der benachbarten Knospen. Da das Muster dieser Kreuzblume keine Ähnlichkeit mit den originären Formen zeigt und, im Gegensatz zu den meisten anderen Kreuzblumen, in sehr gutem Erhaltungszustand ist, handelt es sich mutmaßlich um eine Restaurierung, bei der man den gesamten Kreuzblumenstein mit dem neuem Muster R_1 erneuert hat. Dafür spricht auch, dass der Stein nach dem optischen Eindruck auch aus einem anderen Steinmaterial gefertigt wurde und die Höhe der Fiale durch ein Zwischenteil an das Maß der Brüstungsfialen der Nord- und Südfront des Lettners angeglichen wurde.

An der Kreuzblume der Brüstungsfiale Norbert sind zwei verschiedene Motive zu erkennen (Bild II.16). Das erste Motiv sieht man an der NW- und NO-Kante. Bei ihm sind die Eckknospen mit einem stark stilisierten Eichenblatt aus vertikaler Mittelrippe, der Endfieder und einer paarig angeordneten Seitenfieder überzogen. Hinter der Eckknospe erhebt sich die Endfieder mit einem, um seine Mittelrippe geknickten, Blättchen sowie je einem

Seitenblättchen. Die paarweise nach den Seiten abzweigenden Seitenfiedern sind zu einem starken Stiel degeneriert, der je ein Paar übereinander stehender Eicheln trägt und über der Mitte der Pyramidenfläche den Seitenast der Nachbarknospe berührt. Diese Anordnung wird als Muster A bezeichnet. An der W-Fläche der Pyramide beobachtet man den abrupten Übergang in ein anderes Blattmuster, das an den SW- und SO-Kanten der Pyramide verwendet wurde (Bild II.16). Bei der Betrachtung der Fiale von SW sieht man, dass diese Eckkrabben auf einem nachträglich eingesetzten Steinstück stehen. Ihr Motiv besteht aus einem dreipaarig gefiederten Blatt mit vertikaler Endfieder hinter der Eckknospe und den zweigeteilten Seitenfiedern, die den Anschluss an die benachbarte Konfiguration herstellen. Auch hierbei handelt es sich um ein, im Zuge einer Restaurierung, entstandenes Muster R₂.

Bei der Beantwortung der Frage, ob die beiden vorgestellten Fialen in ihrer ursprünglichen Form aus einer Hand stammen, ist man auf den Befund des Fialensteines angewiesen. Die Übereinstimmung der zwei Krabbenformen und -zahlen sowie ihre Anbringung auf einer, sonst nicht beobachteten Kantenleiste, stützt die Vermutung, dass sie von demselben Steinmetz mit dem Kreuzblumenmotiv A gefertigt wurden. Dies bedeutet auch, dass man den Steinmetzen eine gewisse künstlerische Freiheit — hier in der Verzierung des Fialenansatzes — zugestanden hat, wenn die vorgegebenen Maße eingehalten wurden.

Der Steinmetz, der die ebenfalls zum Typ I_H gehörende Brüstungsfiale Elisabeth an der Südseite des Lettners bearbeitet hat, verwendete für seine Kreuzblume ebenfalls das hier gut erhaltene Motiv A (Bild II.17). Die Krabben an den Seiten der Pyramide haben hier jedoch eine einheitliche Form und sind aufwendiger als an den Fialensteinen auf der nördlichen Brüstung gestaltet. Diese Krabbenknospe mit dem Muster K₃ sitzt nun nicht mehr direkt auf Kantenbändern der Fiale, sondern als stilisiertes Eichenblatt vor einer kleinen Konsole, an die sie mit einem Eichelpaar angeheftet zu sein scheint.

Die zweite Fiale der südlichen Lettnerbrüstung vom Typ I_H — Nikolaus — hat zwar das gleiche Krabbenmuster K₃, die Kreuzblume ist jedoch anders gestaltet (Bild II.18). Wieder ist ein stilisiertes Eichenblatt verwendet worden. Hier wird die Verbindung der Eckknospen jedoch durch die Berührung der deutlich ausgebildeten Seitenfiedern bewirkt. Sie sind mehrfach gebuchtet und um ihre horizontal ausgerichtete Rippe geknickt. Nahe dem Rand der vorderen Buchte ist je eine runde Verdickung erkennbar. Diese Konfiguration bildet das Muster B₁.

Ort der Fiale	Typ	Motive der Krabben	Motive der Kreuzblumen	Steinmetzzeichen	Krabben-schichten
Bartholomäus	I _H	K ₁ und K ₂	R ₁		4
Norbert	I _H	K ₁ und K ₂	A und R ₂		4
Nikolaus	I _H	K ₃	B ₁		6
Elisabeth	I _H	K ₃	A		7

Tabelle II.2 Krabben- und Kreuzblumenmotive der Brüstungsfialen vom Typ I_H.

Bei den Fialen des Typs I_H, die alle auf der westliche Brüstung stehen, findet man wieder eine uneinheitliche Anzahl von Krabbenschichten (Tabelle II.3). Die NW- und die SW-Eckfialen sowie die Brüstungsfialen Georg und Dionysius haben fünf, die beiden Fialen der hinteren Kanzelecke je sieben Krabbenschichten.

An der Kreuzblume der NW-Eckfiale ist das Muster B₁ verwendet worden; die Krabben des Fialensteines haben das Muster K₃ (Bild II.19).

Die schwer beschädigten Kreuzblume der SW-Kante des Lettners hat wieder zwei Motive: das erste Motiv B₁ (Bild II.20a) wurde bereits vorgestellt. Das zweite Motiv B₂ ist auch von einem Eichenblatt abgeleitet, dessen Seitenblättchen nun jedoch eingerollt sind und dessen Endfieder hinter der Eckknospe an beiden Seitenrändern einen kleinen Knopf hat (Bild II.20b). Beide Motive erscheinen original zu ein, da man keine Ansatzfugen sieht. Die Krabben des Fialensteines haben das Muster K₄, das im Gegensatz zu K₃ zwei ausgeprägte Seitenblättchen hat, an denen die Krabbe mit je zwei Knöpfen an die Steinkante "angeheftet" ist.

Eine weitere Variation des Motivs B wird an der Brüstungsfiale Georg vorgeführt (Bild II.21). Die Lage der kleinen Knöpfe an den Seitenblättchen ist hier jedoch vom Rand in die Blattmitte verschoben, es entsteht das Motiv B₃.

Auch die Kreuzblumen der hinteren Eckfialen der Kanzel weisen schwere Schädigungen auf. Dennoch kann man an der nördlichen Kanzelecke das Motiv A und an der südlichen das Motiv B₁ erkennen (Bilder II.22 und II.23). Für die Krabben des Fialensteins ist ein neues Motiv K₅ eingeführt worden. Beide Fialensteine haben im oberen Abschnitt eine Fuge, an der das Krabbenmuster wechselt. Am oberen Abschnitt des Fialensteins der nördlichen Kanzelecke erkennt man das Steinmetzzeichen W 25. An diesem Fialenstein fehlt die Verzierung des Fialenansatzes.

Ort der Fiale	Typ	Motive der Krabben	Motive der Kreuzblumen	Steinmetzzeichen	Krabben-schichten
NW-Eckfiale.	II _H	K ₃	B ₁		5
SW-Eckfiale.	II _H	K ₄	B ₁ und B ₂		5
Nördl. hintere Kanzelecke.	II _H	K ₅	A	W 25	7
Südl. hintere Kanzelecke.	II _H	K ₅	B ₁		7
Brüstungsfiale Georg	II _H	K ₃	B ₃		5
Brüstungsfiale Dionysius	II _H	K ₃	R ₃	W 27	5

Tabelle II.3: Krabben- und Kreuzblumenmotive der Brüstungsfialen vom Typ II_H.

An der Brüstungsfiale Dionysius fällt ein neues Blattmotiv R₃ auf, das vom Blatt der Rosskastanie abgeleitet ist (Bild II.24). Der sehr gute Erhaltungszustand, die im Vergleich mit den ursprünglichen Kreuzblumen der Motive A und B völlig andere Art der Steinbehandlung, die an allen Kreuzblumen mit R Motiven zu finden ist, zeigen, dass es sich um eine Restaurierung mit vollständiger Erneuerung des Kreuzblumensteins handelt. Die Krabben des Fialensteines sind vom Muster K₃.

Die Baldachinfialen und Kreuzblumensteine der großen Lettnerfiguren vom Typ III_H, weichen von denen der Typen I_H und II_H ab. Identitäten gibt es nur innerhalb ihrer Gruppe und zur Gruppe IV_H (Tabellen II.4 und II.5). Obwohl die Fialensteine nun sechsseitige Grundflächen haben, sind die Kreuzblumen weiter aus vier Eckknospen aufgebaut.

Das Kreuzblumenmuster C findet man an den Baldachinfialen von Paulus und Maria-Magdalena; es kann keinem bestimmten Baum zugeordnet werden (Bild II.19).

Charakteristisch für dieses Muster ist die Verbindung zur benachbarten Konfiguration über einen flachen Bogen oder Stab, der von zwei abgeknickten Seitenblättchen ausgeht.

Der Fialenstein des Baldachins von Mauritius ist von einem Steinmetz mit dem Zeichen W 23 unter Verwendung des Krabbenmusters K₃ gefertigt worden. Während einer Restaurierung wurde – wie eine Fuge erkennen lässt - der obere Abschnitt des Fialensteins und der gesamte Kreuzblumenstein mit dem Muster R₄ erneuert (Bild II.25). Die Gestaltung und Anordnung der Endfieder und der Seitenblättchen ähnelt den Mustern R₁-R₃.

Ort der Fiale	Typ	Motiv der Krabben	Motiv der Kreuzblumen	Steinmetzzeichen	Krabben-schichten
Baldachin Paulus	III _H	K ₃	C	N 12	2
Baldachin Maria-Magdalena	III _H	K ₃	C		2
Baldachin Mauritius	III _H	K ₃	R ₄	W 23 am Fialenstein	2
Baldachin Maria	III _H	K ₅	D	W 17	5
Baldachin Katharina	III _H	K ₃	D R ₅		2
Baldachin Petrus	III _H	K ₃	D		2

Tabelle II.4: Krabben- und Kreuzblumenmotive der Figurenbaldachine vom Typ III_H.

Sehr sorgfältig gearbeitet ist die Kreuzblume des Baldachins Maria mit dem Steinmetzzeichen W 17 (Bild II 26). Bei seinem Muster D erfolgt die Verbindung zur Nachbarknospe durch zwei Seitenblättchen mit tiefer Einbuchtung. Es erscheint auch an den Kreuzblumen Katharina, Petrus und Laurentius und findet sich um 1490 am Basler Münster an den Eckfialen des Martinsturmes.⁵⁶ An der Kreuzblume des Baldachins Katharina erkennt man an der SW-Fläche der Fiale zusätzlich wieder ein mutmaßlich bei einer Restaurierung gefertigtes Muster mit unterschiedlicher Gestalt R₅ (Bild II.20a und II.20b).

Ort der Fiale	Typ	Motiv der Krabben	Motiv der Kreuzblumen	Steinmetz-Zeichen	Krabbensschichten
Baldachin Laurentius	IV _H	K ₂	D		5
Baldachin Stephanus	IV _H	K ₃	A		6

Tabelle II.5: Krabben- und Kreuzblumenmotive der Figurenbaldachine vom Typ IV_H.

⁵⁶ Schwinn-Schürmann, Meier, Schmidt 2006, Bild 140.

Für die Fialen von Typ IV_H mit sechsseitigem Grundriss, die zu den Baldachinen der beiden Diakone an den vorderen Kanzelecken gehören, hat man keine neuen Kreuzblumenmuster entwickelt (Tabelle II.5). Die Kreuzblume Laurentius hat das Muster D (Bild II.27), die vom Stephanus das Muster A (Bild II.28). Die zugehörigen Krabbenmuster der Fialensteine sind K₂ und K₃.

II.4.3 Folgerungen aus den Ergebnissen der Dokumentation

Die in den Tabellen II.2-II.5 zusammengefassten Krabbenmuster der Brüstungsfialen und der Figurenbaldachine zeigen, dass weder die nach der Höhe sortierten Typen I_H–IV_H, noch die Krabbenmuster der Fialensteine mit den Motiven der Kreuzblumensteine korrelieren. Dieser Befund deutet daraufhin, dass Kreuzblumenstein und Fialenstein einer Fiale im Allgemeinen nicht vom selben Steinmetz gearbeitet wurden, sondern dass die Fertigung der Teilsteine von unterschiedlichen Steinmetzen auf Vorrat erfolgte. Es gab demnach eine serielle Fertigung von einfachen, wiederkehrenden Formteilen, wie sie beim französischen Kathedralbau in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts eingeführt worden war. Übereinstimmung in der Zahl der Krabben-schichten und der Krabben-mustern auf den Fialensteinen findet man innerhalb von drei Gruppierungen: 1. Bartholomäus — Norbert; 2. NW-Eckfiale — Georg — Dionysius sowie 3. bei Paulus — Maria-Magdalena — Katharina — Petrus. Jede Gruppe dieser Fialensteine wurde offenbar, unabhängig von den getrennt gefertigten Kreuzblumensteinen, von einem Steinmetz nach seiner Formenschlabe bearbeitet. Das vorgegebene gemeinsame Höhenmaß der einzelnen Typen musste gegebenenfalls durch Zwischensteine ausgeglichen werden. Die beiden einzigen Fialen, bei denen Fialentyp, Kreuzblumenmotiv, Anzahl der Krabben-schichten und Krabben-muster übereinstimmen, sind die benachbarten, aber verschieden hohen Figurenbaldachine von Paulus und Maria-Magdalena, wobei die auffällige Höhendifferenz zwischen ihnen eine Folge des sehr unterschiedlichen Aufbaus ihrer Baldachine ist (vergl. Bild II.13). Hier stellt sich die Frage, ob diese beiden Baldachine zeitnah und unter der Aufsicht des gleichen Meisters entstanden sind oder ob ihre Fertigung zu unterschiedlichen Zeiten durch Steinmetze aus verschiedenen Bauhütten bzw. Werkstätten erfolgte. Die an den Fialen erhobenen Befunde zeigen generell, dass die Steinmetze im Rahmen vorgegebener Dimensionen offenbar ein gewisses Maß an Gestaltungsfreiheit hatten und nach ihren individuellen Mustern bzw. Schablonen arbeiteten. Dabei scheinen die Kreuzblumenmotive A und B₁ zum gemeinsamen Formenrepertoire des Meisters Johannes und seiner Gesellen gehört zu haben.

Ein Vergleich der Kreuzblumenmuster in der Fialenzone (Brüstungsfialen und Figurenbaldachinen) mit denen der Kielbögen an der Westwand ist wegen der überwiegend starken Beschädigungen dieser Steine schwierig. Soweit konkrete Formen erkennbar waren, ergaben sich keine Übereinstimmungen. Der Befund, dass Mustergleichheit nur innerhalb der Brüstungsfialen bzw. innerhalb der Gruppe der großen Figuren und der Diakone stattfindet, lässt auf unterschiedliche Bauzeiten schließen.

Leider sind auch die beiden Kreuzblumen des Portals an der südlichen Vorhalle von St. Moritz in Halle (Bild III.45), das Johannes Brochstete zugeschrieben wird, so stark beschädigt, dass ein Vergleich nicht möglich ist.

Ort	Bauzeit	Typ des Lettners
Wechselburg, Stiftskirche	1230/40	Kanzellettner
Havelberg, Dom	1395-1411	Kanzellettner
Xanten, Dom St. Viktor	1398-1400	Kanzellettner
Stendal, evangelischer Dom St. Nikolai, urspr. Stiftskirche St. Nikolaus und Bartholomäus	2. Viertel 15. Jh.	Kanzel-Schrankenlettner
Friedberg, Stadtkirche Unserer Lieben Frau	2. Viertel 15. Jh. Das Kanzelziborium aus dem Vorgängerbau um 1250	Kanzel-Schrankenlettner
Magdeburg, Dom	Baubeginn 1445	Kanzel-Schrankenlettner

Tabelle II.6: Erhaltene Kanzellettner in Deutschland.

II.5. Das architektonische Konzept im Vergleich mit anderen deutschen Lettnern

In der von Schmelzer vorgeschlagenen Nomenklatur der Lettnern gehört der gotische Lettner des Magdeburger Domes in die Gruppe der Kanzellettner⁵⁷ (Tab. II.6). Dabei bilden die letzten drei der in Tabelle II.6 aufgeführten Lettner die Untergruppe der sogenannten Kanzel-

⁵⁷ Definition nach Schmelzer 2004, S. 42: „Der Kanzellettner besteht im einfachsten Fall aus einer hohen Schranke mit seitlichen Durchgängen, der zum Langhaus ein Altarciborium auf Säulchen vorgestellt ist, welches auf seinem Gewölbe eine kleine Bühne trägt.“

Schrankenlettner, die sowohl mit einer liturgisch genutzten Kanzel als auch mit einer Schrankenbühne ausgestattet sind.

Daneben gibt es die reinen Schrankenlettner, die keine Kanzel, aber eine Schrankenbühne haben (Tab. II.7).⁵⁸ Neben diesen Lettner-Typen wurden seit der Mitte des 13. Jahrhunderts Hallenlettner auf unterschiedlichen Grundrissen gebaut.

Alle in den Tabellen II.6 und II.7 aufgeführten Lettner haben, mit Ausnahme des Magdeburger Lettners, einen 2-stufigen, aus Mauer und Brüstung bestehenden Wandaufriß, während der Lettner in Magdeburg von diesem Schema durch seinen 3-stufigen Aufriss aus Mauer, Brüstung und Fialenzone abweicht.

Ort	Bauzeit	Kommentar
Naumburg, Dom, Westlettner	um 1250-1260.	Mittelportal
Meißen, Dom	um 1270-1300, nach Abriss der Lettnerhalle seit 1358 Schrankenlettner	Zwei Durchgänge
Stendal, St. Petri	vermutlich 14. Jahrh.	Zwei Durchgänge
Halberstadt, Dom	um 1400	1510 Anbau einer Lettnerhalle
Valeria in Sion, Notre-Dame	2. Viertel 13. Jahrhundert	Mittelportal, kein Laienaltar

Tabelle II.7: Erhaltene Schrankenlettner in Deutschland und der Schweiz.

Die Anregung zu dieser Besonderheit in der Hansestadt Magdeburg könnte von den, seit dem 13. Jahrhundert in den Hansestädten an der Ostsee gebauten, gotischen Schaufassaden ausgegangen sein, bei denen Fialen und Wimperge über den Dachfirst hinaus ragen und so ein „Luftgeschoss“ erzeugen (Bild II.38).

In Tabelle VII fällt zudem auf, dass in der Gruppe der erhaltenen Kanzellettner in Deutschland drei Lettner in Kirchen mit überregionaler Bedeutung innerhalb des Erzbistums Magdeburg auftreten, sodass man auch hier enge Beziehungen und lokale Traditionen in der Konzeption vermuten kann.

⁵⁸ Definition nach Schmelzer 2004, S. 121: Nach Westen und Osten geschlossene, nur von Portalen durchbrochene Mauerschranke, die auf ganzer Breite eine Bühne trägt.

II.5.1 Die Lettner-Westwand

Das architektonische Grundkonzept des Magdeburger Lettners ist einfach und entspricht sowohl dem Bedürfnis des Klerus nach Trennung von der Laiengemeinde als auch den Erfordernissen der Liturgie, wie sie im *liber de consuetudinibus* minutiös festgelegt sind. Dazu gehörte eine, von der Laiengemeinde gut sichtbare, Aufstellung des Kreuzaltars vor der Mitte der westlichen Lettnerwand. Für den optimalen Ablauf der Prozessionen waren zudem zwei Durchgänge in der Westwand neben dem Kreuzaltar erforderlich, um die Prozessionen nicht durch das Chorgestühl zu behindern. Anhand solcher, sich aus der Praxis ergebender, Vorgaben, nahm man sich insbesondere die Lettner in Havelberg und Halberstadt zum Vorbild, Havelberg für die westliche Schauseite, Halberstadt für die Ostseite.

Mit der nur von zwei Durchgängen durchbrochenen massiven Westwand betont die Anlage des Magdeburger Lettners die Trennung von Klerus- und Laienkirche. Zwar ist hier nicht mehr eine so rigide Abschottung des nur dem Klerus vorbehaltenen Chores vom Bereich der Laien, wie etwa im Kloster Maulbronn durch die romanische Chorschranke (Bild II.29) beabsichtigt; die nahezu geschlossene Westwand orientiert sich jedoch weiter an den älteren Schranken- bzw. Kanzellettner der Dome in Meißen (Bild II.30 und II.30a) und Havelberg (Bild II.31) sowie an dem ehemaligen Schrankenlettner des Domes zu Halberstadt. Dagegen sind, bei den übrigen aus dem 2. Viertel des 15. Jahrhunderts stammenden Kanzellettner, der Stadtkirche in Friedberg und von St. Nikolai in Stendal (Bilder II.32 und 32a), sowie dem Schrankenlettner von St. Petri in Stendal (Bild II.33), die westlichen Mauern bereits durch relativ breite Öffnungen der Durchgänge und eines in die Wand gebrochenen Durchblicks über dem Altar durchsichtiger geworden. Diese Tendenz einer zunehmenden Transparenz der Schranke, setzt sich im 14.- 16. Jahrhundert mit dem Bau „durchsichtiger“ Hallenlettner, wie im Lübecker Dom (Bild II.34), der Liebfrauenkirche in Oberwesel oder dem Breisacher Münster (Bild II.35) fort und führt schließlich zu filigranen Chorschranken, wie in der Marienkirche von Stendal, um 1460/70 (Bild II.36).

Das Beharren auf einer stark betonten westlichen Lettnermauer im Magdeburger Entwurf könnte daher als konservative, dem Althergebrachten verbundene Haltung interpretiert werden. Andererseits ermöglicht gerade die weitgehend geschlossene Mauer das Konzept eines „steinernen Retabels“, das in Abschnitt II.6 diskutiert werden soll.

Unter den in den Tabellen II.6 und II.7 zusammengestellten Kanzel- und Schrankenlettner findet man erst in Magdeburg Kielbögen als Gliederungselement der Westwand. Der Magdeburger Lettner wird damit zum frühesten Vorbild für diese Innovation in der

Gestaltung von Lettnern und Chorschranken, denn erst für die, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis zur ersten Dekade des 16. Jahrhunderts, errichteten Chorschranken und Hallenlettner wird die Gliederung der Schauwände durch Kielbögen zu einem häufigen Stilmerkmal. Man findet sie im St. Stephan-Münster in Breisach (Bild II.35),⁵⁹ in der Großen Kirche zu Burgsteinfurt,⁶⁰ im Dom zu Halberstadt (Bild II.37),⁶¹ in St. Pantaleon in Köln (Bild II.38),⁶² im Dom zu Lübeck (Bild II.34)⁶³ und in der Stiftskirche St. Georg in Tübingen.⁶⁴ Auch die abgerissenen Hallenlettner im Berner Münster St. Vinzenz⁶⁵ und im Dom zu Frankfurt/Main⁶⁶ gehörten zu dieser Gruppe.

Ein wichtiger Unterschied des Magdeburger Lettners zu allen übrigen Schranken- und Kanzelletnern betrifft die Präsenz der an der Westwand platzierten Figuren durch ihre Höhe und Reihung. Mit Ausnahme der Dome von Magdeburg und Havelberg ist die Dekoration der Lettnermauer mit Figuren bei den Kanzelletnern entweder rudimentär (Dom zu Xanten und Stadtkirche Unser Lieben Frau, Friedberg) oder gar nicht vorhanden (Dom St. Nikolai, Stendal). Eine ähnliche Anordnung von Figuren an der Lettner-Westwand findet sich nur in Havelberg, wo die beiden Durchgänge und das Ziborium von jeweils zwei Figuren gerahmt sind. Im Gegensatz zum Magdeburger Lettner stehen diese Figuren jedoch auf Konsolen knapp unterhalb der Türstürze und erreichen nur etwa die halbe Höhe der Mauer. Zudem wird ihre Präsenz durch die kleinteiligen Reliefs, von denen sie umgeben sind, eingeschränkt.

Auch bei den Schrankenlettner findet man nicht die für Magdeburg charakteristische Reihung großer Figuren. Die Westwand des Lettners im Dom zu Meißen ist nur mit zwei kleinen Skulpturen in der Brüstung geschmückt und an der Westwand des schlichten Lettners von St. Petri in Stendal besteht die Brüstung aus einem Band von Nischen, in das kleine, ältere Figuren eingestellt sind. Schließlich hat der Westlettner des Naumburger Domes zwar die vom Naumburger Meister gestalteten, in der Qualität herausragenden, Skulpturen der etwa lebensgroßen Kreuzigungsgruppe und der kleinen Reliefs an der Brüstung, die Anordnung der Figuren ist jedoch eine völlig andere.

Eine weitere Besonderheit des Magdeburger gotischen Lettners sind die hohen, mehrstufig aus offenen und geschlossenen Segmenten aufgebauten Baldachine der großen und

⁵⁹ Um 1497.

⁶⁰ Schmelzer 2004, Bild 78.

⁶¹ Um 1510.

⁶² Um 1503.

⁶³ Hölzener Überbau aus der Notke Werkstatt um 1477.

⁶⁴ Schmelzer 2004, Bild 77.

⁶⁵ Schmelzer 2004, Bild 4.

⁶⁶ Schmelzer 2004, Bild 9.

mittelgroßen Figuren, deren Fialen und Kreuzblumen über die Brüstung hinausreichen. Vergleichbare Aufbauten finden sich im deutschsprachigen Raum erst an den späteren Hallenlettner im Dom zu Lübeck (Bild II.34), im Breisacher Münster St. Stephan, um 1497 (Bild II.35) und im Halberstädter Dom St. Stephan und St. Sixtus von 1510 (Bild II.37). Die Beschreibung und Einordnung der Figuren-Baldachine wird in Abschnitt III erfolgen.

Einmalig für Lettner ist auch das Kreuzigungs-Steinrelief (Bild II.2), das als Teil des Kreuzaltars in die Lettnerwand integriert ist. Auf die Interpretation dieser Besonderheiten wird in Abschnitt II.6 eingegangen werden.

II.5.2 Die Lettner-Ostwand

Ein schönes Architekturdetail des Magdeburger Lettners ist der, an die Mitte der Lettner-Ostwand gelehnte, polygonale Treppenturm der Kanzel (Bild II.5). Für seine polygonale Form und die Platzierung gibt es ein Vorbild im Halberstädter Dom (Bild II.37a), dessen heutiger, spätgotischer Lettner um 1400 als Schrankenlettner errichtet und 1510 durch den Anbau einer westlichen Lettnerhalle verändert wurde.⁶⁷ Auf seiner dem Chor zugewandten Ostseite ist jedoch die Lettnermauer mit ihren zwei Durchgängen und dem dazwischen angeordneten polygonen Treppenhaus der Kanzel erhalten geblieben. Die Ähnlichkeit in der Konzeption der Ostansicht zwischen Halberstädter und Magdeburger Lettner ist offensichtlich, obwohl der Halberstädter Entwurf wegen der sparsamer verwendeten Schmuckelemente strenger wirkt. Seine frühere Entstehungszeit zeigt sich am hochgotischen Schulterbogen des Türsturzes und an den Vierpaß-Mustern des zweischaligen Maßwerkfrieses der Brüstung. Die Umfassungsmauer des Treppenpolygons ist in Halberstadt bis auf den Eingang und drei kleine Rundbogenfenster in Höhe der Kanzelbühne, geschlossenen und nur durch zwei Dreiecksprofile schlicht geschmückt.

Zwischen dem Treppenturm des Lettners im Dom zu Meißen (Bild II.30a) und dem des Magdeburger Lettners bestehen, außer der mittigen Anordnung an der östlichen Lettnerfront zwischen den Durchgängen, keine Bezüge. Der um 1270-1300 entstandene Hallenlettner des Meißener Domes, war 1358 durch Abriss der westlichen Vorderhalle in einen Schrankenlettner umgebaut worden. Die dem Chor zugewandte Ostseite des Lettners mit dem quaderförmigen Vorsprung des Treppenhauses zwischen den beiden Durchgängen blieb dabei erhalten. Seine schlichte Mauer ist nur durch ein Blattgesims verziert.

Beispiele für die Erschließung der Kanzelbühne durch zwei Treppen findet man am Lettner der St. Nikolaikirche in Stendal (Bild II.32a) und am Westlettner im Dom zu Naumburg

⁶⁷ Schmelzer 2004, S. 172.

(Bild II.39). In St. Nikolai schmiegen sich die offenen Treppenspindeln auf der Ostseite der Lettnermauer in die Ecke zwischen der jeweiligen Chorwand und einem der beiden Lettnerdurchgänge, während beim Westlettner in Naumburg zwei polygonale Treppentürme auf der Chorseite der Lettnermauer den mittig angeordneten Durchgang rahmen. Die frühgotischen Treppentürme des Naumburger Westlettners ermöglichen bereits, wie das Magdeburger Treppenpolygon, den Durchblick auf die Treppenspindele. In Naumburg geht die Öffnung der Wand, der Treppensteigung folgend, über zwei Register, während sie in Magdeburg erst über dem Traufgesims des unteren Geschosses durch rechtwinklige Fensterrahmen erfolgt. Der Unterschied in den Entstehungszeiten, um 1250 bzw. in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wird in den jeweiligen Stilmerkmalen deutlich. In Naumburg ist die Treppenwand noch durch Spitzbogenarkaden bzw. einem gestuften Architravmotiv geöffnet, beide von Säulchen mit Basis und Laubkapitellen gestützt, während in Magdeburg rechteckige Fenster und Stabüberschneidungen am Türprofil und im Blendmaßwerk gezeigt werden.

Einen zur Magdeburger Wendeltreppe zeitnahen polygonalen Treppenturm findet man an der Ostkante des südlichsten Seitenschiffs in der Severikirche zu Erfurt. Nach dem Brand von 1472 war, unter Verwendung der Deckplatte des Severus-Sarkophags als Retabel, der Severusaltars errichtet und mit Ziborium und Empore versehen worden (Bilder II.40a). Der zugehörige Treppenturm ist von der Gebäudeecke und von drei Seiten eines Polygons begrenzt und scheint ausschließlich der Ästhetik geschuldet, da sein Treppenlauf nur auf die Empore über dem Ziborium des Severusaltars führt (Bild 40b). Wie der Magdeburger Treppenturm ist seine rechteckige Eingangstür mit Stabwerküberschneidungen geschmückt. Unterschiede in den Eingangsfronten der beiden Treppentürme ergeben sich daraus, dass in Magdeburg der Treppenverlauf direkt über dem Türrahmen durch ein schräg verlaufendes Gesims angedeutet wird, während in Erfurt zwei Fenster mit schräger Oberkante diesen Zweck erfüllen. Auch die anschließenden Seitenflächen der Polygonflächen ähneln sich durch die übereinander angeordneten Fenster, zwischen denen ein schräg verlaufendes Solbankgesims die Steigung der Treppe anzeigt. Während die oberen Fenster in Magdeburg einen waagerechten Sturz haben, sind sie in Erfurt schräg, so dass ein geschlossenes Wandstück den Übergang zur Maßwerkbrüstung herstellen muss.

II.6 Die Westfront des Lettners als Retabel aus Stein

In den beiden vorhergehenden Abschnitten konnte gezeigt werden, dass die Grundkonzeption des Magdeburger Lettners von zwei älteren Bauwerken der näheren Umgebung beeinflusst

wurde. Die westliche Schauseite orientiert sich in der Betonung der Mauer, den zwei Durchgängen und der Dekoration mit Figuren am Lettner im Dom zu Havelberg, während die östliche Schauseite, mit der bis auf zwei Durchgänge geschlossenen Mauer und dem polygonalen Treppenturm, der Lettnermauer im Dom zu Halberstadt nahe steht. In der Gestaltung der Lettner-Westwand geht der Baumeister jedoch bei der Gliederung durch Kielbögen und dem Figureschmuck neue Wege.

Die Konzeption der Lettner-Westfront ist wie ein steinernes Retabel angelegt. Mit einer zum Kultbild reduzierten Kreuzigung im „Mittelschrein“ und den in flachen Nischen der „Seitenschreine“ platzierten Heiligen, entspricht sie einem steinernen Passions-Retabel, das die gesamte Breite des Mittelschiffs einnimmt. Ein derartiger Entwurf ist in der Lettnerarchitektur einmalig. Er war nur möglich, weil sich der Architekt entgegen der Zeitströmung für den Kanzel-Schrankentyp mit dominierender Wand entschied und so, unter Verzicht auf kleinteilige Reliefs, einen adäquaten Hintergrund für die großen Figuren zur Verfügung hatte. Das „steinernes Retabel“ ist in der Anlage etwa vergleichbar mit dem Passionsaltar aus Bokel aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts (Bild VII.4a).⁶⁸

Wenn man der Vorstellung des „steinernen Retabels“ folgen will, stellt sich die Frage nach der Erfassung und gedanklichen Verarbeitung der dargestellten Bilder durch den Betrachter. Bei den Ausmaßen des Lettners waren die Figuren der Heiligen groß genug, um auch vom Kirchenraum aus gut erkannt zu werden. Auch das Kreuzigungsrelief war sicher bereits so weit verinnerlicht, dass es erfasst werden konnte, zumal der Altar durch sein Ziborium markiert ist und das ehemals über dem Lettner hängende Triumphkreuz das Thema ständig übergroß präsentierte. Für das einfache Volk war die Betrachtung und innere Zwiesprache mit den Heiligen besonders wichtig. Von den Skulpturen und Altären im Dom und aus den Heiligenlegenden waren sie ihnen vertraut und auf ihre Fürsprache kam es bei den Bitten um Hilfe und Beistand in hohem Maße an. Die Skulpturen der Heiligen am Lettner erinnerten nicht nur an die längst Verstorbenen, sie repräsentierten sie auch, zumal sie nahezu lebensgroß dargestellt sind. Der Gläubige konnte daher, während des Wartens auf den Beginn der heiligen Messe, sowohl die Muttergottes wie die anderen Heiligen des Lettners um Vermittlung seiner Anliegen in stiller Kommunikation bitten.

⁶⁸ Niedersächsische Landesgalerie Hannover, Kat. Nr. 58.

III. Die Zierformen des Lettners – Maßwerk und Krabben

Zu den Zierformen des Lettners gehören das freistehende Maßwerk der Baldachine und Brüstungsfelder, das Blendmaßwerk auf den Wandflächen, das hängende Maßwerk an der Unterkante der zweischaligen Westwand und am Ziborium des Altars sowie die Krabben und Kreuzblumen. Durch detaillierte Untersuchung der einzelnen Dekorationen soll versucht werden den Lettner mit Hilfe seiner Zierformen zu datieren. Jede Zierformen wird gesondert betrachtet, um aus Vergleichen mit datierten Sakral- und Profanarchitekturen möglichst voneinander unabhängige Anhaltspunkte für die Bauzeit des Magdeburger Lettners zu gewinnen.

III.1 Sockel und Baldachinsteine als Ausdruck des hierarchischen Prinzips

Alle Figuren des Lettners haben Baldachintürme mit mehrteiligem Aufbau. Das bereits bei der Größe der einzelnen Figurengruppen und der Höhe der Fialen über der Brüstung beobachtete hierarchische Prinzip ist auch bei der Gestaltung von Sockeln und Baldachinen für jede Gruppe beibehalten worden (Bilder III.1a-c und III.2a-d). Nur die Sockel der kleinen Figuren an den Lettnerflanken weichen von dieser Ordnung ab (Vergl. Bilder V.10 – V.13). Für die großen Figuren wurden einheitlich profilierte, sechsseitige Sockel und - als unterstes Bauteil des Baldachinturmes - sechsseitige Baldachinsteine gewählt. Beide sind mit ihren hinteren Flächen in die Figurenmulden eingepasst. Der sparsame Schmuck der Podeste besteht aus vertikalen Blendlanzetten.

Die mittelgroßen Figuren stehen auf Konsolsteinen, die den sechsseitigen oberen Querschnitt auf die Dreiecksform des profilierten Konsolstabes reduzieren und sich dabei kelchartig verjüngen. Die Oberfläche der Konsolsteine ist mit Krabben geschmückt, die – wie vom Wind zerzaust – in wilder Bewegung sind.

Obwohl es sich bei den Baldachintürmen um Unikate handelt, die selbst bei Einhaltung des vorgegebenen Gesamtmaßes im Aufbau wie im Detail sehr unterschiedlich gestaltet sind, wurde an gleichartigen Baldachin- bzw. Konsolsteinen der Gruppen festgehalten.

III.2 Sockel und Baldachine der großen Lettnerfiguren

An den Baldachintürmen der großen Figuren kann man vier übereinander angeordnete Abschnitte erkennen (Bilder III.3a-III.3d):

1. den eigentlichen Baldachin Stein (Bilder III.2a; III.4b und III.4c),
2. ein geöffnetes Turmsegment mit Sockel, quasi ein „Glockengeschoss“,
3. ein Übergangsteil, das ein weiteres Turmgeschoss sein kann (vergl. Bild III.3d) und

4. eine Fiale über sechseckigem Grundriss mit Kreuzblume.

1. Die Baldachinsteine der großen Figuren haben nahezu identische Maße und bestehen aus unten offenen, gewölbten Räumen mit rechteckigen Begrenzungsflächen über sechseckigem Grundriss. An die Kanten der Architekturen sind Fialen mit quadratischer Grundfläche gesetzt. Sie rahmen mit Krabben besetzte Kielbögen, die zusammen mit ihren Kreuzblumen im Hochrelief vor den Begrenzungsflächen stehen. Die Bogenfelder der mehrstufigen Gewände sind mit unterschiedlich gestaltetem, hängendem Maßwerk gefüllt. Bis auf die Baldachine über Maria Magdalena und Maria sind die Bogenfelder der Kielbögen abwechselnd mit Doppelschneuß bzw. senkrecht stehenden Fischblasen verziert. Im Baldachin über Maria ist das Bogenfeld mit einem Vierpass, einem Rundbogensegment und zwei Fischblasen geschmückt (Bild III.4b). Ein kleines Kunstwerk in Form einer 3-dimensionalen Laterne ist im Bogenfeld des Baldachinsteins über Maria Magdalena zu finden. Es ist aus zwei schräg auf dem Kopf stehenden Fischblasen gebildet, deren Köpfe nach unten gespiegelt sind (Bild III.4a). Das Blendmaßwerk auf den Zwickeln zwischen Kielbögen und Flächenkanten der Baldachinsteine zeigt die Experimentierfreude der einzelnen Steinmetze. An den Baldachinen von Petrus, Paulus, und Mauritius besteht das Blendmaßwerk aus je einer Spitzbogenbahn mit Nonnenköpfchen, während am Baldachin von Maria Magdalena je zwei Bahnen mit Nonnenköpfchen verwendet wurden. Völlig von diesem Schema weichen die Baldachine von Katharina und Maria ab. Bei Katharina wechselt die Dekoration der Zwickel über den Kielbögen zwischen je einer aufgelegten Spitzbogen-Lanzette mit eingestelltem Nonnenköpfchen und einem neuen Muster, das aus einem stark gedrücktem Rundbogen besteht, der über die Spitze der Kreuzblume hinweg von Kante zu Kante gezogen ist, sowie aus zwei Bogensegmenten, mit denen die Kreuzblume des Kielbogens mit der Kreuzblume der Kantenfialen verbunden ist (Bild III.3b). Unter diesen sich schneidenden Bögen entsteht je eine Lanzette, der ein Nonnenköpfchen eingesetzt ist. Noch auffälliger ist das Blendmaßwerk am Baldachin von Maria, an dem der Steinmetz mit Formen experimentiert hat, die außerhalb der gotischen Dekorationsnormen liegen (Bild III.3d). Er hat auf jedem Zwickel eine Lanzette angeordnet, deren Schenkel über die Bogenspitze hinaus asymmetrisch bis an den oberen Rahmen neben der Kreuzblume des Kielbogens bzw. zu der äußeren Ecke des Zwickels verlängert sind. Schließlich hat er über die Kreuzblume ein gespaltetes Dach gesetzt, in dem er vom Schnittpunkt der verlängerten Bogensegmente mit der oberen Rahmung unter einem Winkel von 70° zwei gerade Segmente ansetzt.

2. Die über den Baldachin-Steinen folgenden Sockel des offenen Turmsegments haben — mit Ausnahme desjenigen von Maria — etwa die halbe Höhe des Baldachin-Segmentes. Ihren Begrenzungsflächen ist bei Petrus Blendmaßwerk aufgelegt, während bei den übrigen großen Figuren offenes Maßwerk mit Vierpaß- und Schneußmotiven eingesetzt wurde. Die Pfeiler der „Glockengeschosse“ sind realistisch mit Wasserschlägen dargestellt. Sie rahmen offene Lanzetten, deren oberer Abschluß im Baldachin-Aufbau über Maria von einem krabbenbesetzten Kielbogen mit Fiale und Kreuzblume und eingestelltem Nonnenköpfchen gebildet wird, während an den „Glockengeschossen“ der Baldachintürme von Maria-Magdalena, Mauritius und Katharina die Lanzettenspitzen konvexe, von Krabben besetzte Bogenlinien haben, die in ebenfalls Nonnenköpfchen eingepasst sind.

Der obere Abschluss der Lanzetten in den Baldachintürmen von Paulus und Petrus zeigt als weiteres Muster über den eingestellten Nonnenköpfchen krabbenbesetzte Spitzbögen, deren konkave Bogenlinien im Scheitelpunkt nach oben gespiegelt werden. Die entstehenden konvexen Segmente bilden mit den konkaven Begrenzungen der Lanzetten die Schenkel von übergreifenden Kielbögen, die sich über den Pfeilern berühren und in Kreuzblumen übergehen. Dadurch entsteht um den Stein herum eine Girlande von sich überschneidenden Kielbögen unter deren Fialen über den Kantenpfeilern aufsteigen.

3. Besonders die Architektursegmente, die den Übergang zur eigentlichen Fiale einleiten, sind nicht einheitlich gestaltet. Besprochen werden soll hier wegen der Relevanz bei der Datierung nur das Segment, das zum Baldachinturm des Mauritius gehört. Es hat die Form einer Halbkalotte, deren Außenwand nach unten durch sechs krabbenbesetzte sphärische Spitzbögen mit eingestellten Nonnenköpfchen geöffnet ist. Die Bogenkurven werden über dem Scheitelpunkt konkav fortgesetzt, sodass eine dreidimensionale Girlande aus sphärischen Kielbögen entsteht (Bild III.5a).

4. Alle Fialen sind sechskantig, mit unterschiedlichen Maßen in Länge und Querschnitt. Innerhalb einer Gruppe kann sowohl das Kreuzblumenmuster wie die Zahl der Krabben-schichten variieren.

III.3 Sockel und Baldachine der mittelgroßen und kleinen Lettnerfiguren, sowie der Diakone neben der Kanzel

Bei den Sockeln der mittelgroßen Figuren ist zwar die gleichartige Anlage zu erkennen, aber nur der des Dionysius so gut erhalten, dass man Details beschreiben kann.

Die Baldachintürme der beiden mittelgroßen Figuren der Westfront sind wesentlich niedriger als die der großen Figuren. Sie enden bereits im oberen Drittel der Maßwerkbrüstung und

bestehen aus drei Teilen: dem unten offenen Baldachin Stein, einem dekorativem Zwischenstück — bei Dionysius wieder ein geöffnetes Turmsegment — und einer sechseckigen Fiale mit Kreuzblume (Bild III.5b). Den unteren Abschluß des Baldachin Steins bildet eine Girlande von gespreizten Kielbögen, ein Motiv, das bereits am Baldachin Stein einer Figur im Rahmen des Grabdenkmals Johann II. von Nassau, † 1419, verwendet wurde (vergl. Bild VII.8).

Die Baldachin Steine über den kleinen Figuren der Süd- und Nordfront (Bilder III.5c) sind praktisch identisch. Große Unterschiede gibt es dagegen bei den Konsolsteinen dieser Figuren. Hier sind die beiden Steine an der Südflanke einander zwar ähnlich, es drängt sich aber der Verdacht auf, dass es sich teilweise um erneuerte Steine handelt.

Für die beiden, die Kanzel flankierenden Skulpturen Stephanus und Laurentius waren keine Podeste erforderlich, da sie mit ihren Plinthen direkt auf im Hauptgesims verankerten Platten stehen. Obwohl ihre Baldachine im Detail nicht identisch sind, erscheinen die Baldachin Steine einem unter ihnen stehenden Betrachter dennoch von gleicher Machart zu sein.

III.4 Stilistische Einordnung der beobachteten Motive

Charakteristisch für die großen und mittelgroßen Figuren des Magdeburger Lettners sind ihre hohen, mehrteiligen Figurenbaldachine. Bis auf den Baldachin von Georg enthalten die Baldachintürme zudem ein geöffnetes Maßwerk-Turmsegment.

Frühe Beispiele mehrteiliger, turmartiger Figurenbaldachine findet man in Burgund an der Westfassade von Sainte-Madeleine in Vézelay, wo die um 1250 gefertigten Apostel unter zweiteiligen Baldachin-Aufbauten stehen (Bild III.6).⁶⁹ Der untere Teil dieser Schutz- und Zierdächer besteht aus einem unten offenem, sechseckigem Stein, dessen Gewölbe zwischen Rundbogen-Arkaden gespannt ist. Darüber ist die mit Krabben besetzte, pyramidenförmige Fiale mit Kreuzblume angeordnet. In Vézelay ist um ihren Ursprung ein schmaler Wandstreifen mit kleinen Architekturen, Wimpergen bzw. negativem Maßwerk gelegt.

In den folgenden 200 Jahren sind einfache, zweiteilige Zierdächer aus Baldachin Stein und Fiale mit Kreuzblume über unzählige Pfeilerfiguren gesetzt worden. Im 14. und 15. Jahrhundert können die Arkaden der Baldachin Steine entweder aus Spitzbögen unter dominierenden Wimpergen (Bild III.7. und III.9), oder aus Kielbögen gebildet sein (Bild III.8). Girlanden aus einander überschneidenden Kielbögen gibt es im Dom zu Mainz

⁶⁹ Für die Datierung: Sauerländer 1970. S. 181-182, Abbildung 106.

am Denkmal des 1419 verstorbenen Erzbischofs Johann II. von Nassau über den beiden mittleren Figuren des Rahmens (Bild III.9). Etwa ab der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts findet man Zierdächer, die durch Einfügen von ein bzw. zwei architektonisch gestalteten Segmenten in der Höhe gesteigert sind und das Aussehen von Türmen haben. Derartige Baldachintürme mit geschlossenen Turmsegmenten sind beispielsweise im Kölner Dom um 1322 über der Chorpfeilerfigur von Christus (Bild III.10) und am Hauptportal des Baseler Münsters am Ende des 13. Jahrhunderts über den Figuren des Stifterpaares, Kaiser Heinrich II. und Kaiserin Kunigunde gestaltet worden. Am selben Portal des Basler Münsters befinden sich über dem Figurenpaar des Verführers und der törichten Jungfrau auch bereits Baldachintürme mit offenem Turmsegment. Neben den Baldachintürmen wurden jedoch weiterhin auch einteilige, durch Maßwerk geschmückte Baldachinsteine wie über den Lettnerfiguren des Havelberger Domes verwendet (Bild III.11).

An den Baldachinaufbauten des ausgehenden 15. Jahrhunderts tritt schließlich die Aufteilung der Türme in definierte Geschosse mit einer Abfolge von offenen und geschlossenen Segmenten zu Gunsten einer gesteigerten Transparenz der Türme in den Hintergrund. Als Beispiele dienen die Baldachintürme über der 1496 gestalteten Madonna von Dries Holthuys im Dom zu Xanten (Bild III.12) und über den Lettnerfiguren in Breisach, um 1497 (vergl. Bild II.35).

Konvex geschweifte und mit Krabben besetzte Wimperge, wie über den Lanzetten am „Glockengeschoss“ von Katharina und Maria Magdalena sowie an den Baldachinsteinen der Nord- und Südfront, sind bereits auf Plan B des Frankfurter Pfarrturms gezeichnet worden. Für diesen Plan macht Fischer eine Entstehungszeit nach 1430 plausibel.⁷⁰ Geschweifte Wimperge als Überdachung von Spitzbogenarkaden verwendete man im Mainzer Dom auch am Grabdenkmal für Johann II. von Nassau, der 1419 verstarb (Bild III.9). Zur Zeit des Entwurfs der Magdeburger Baldachintürme, d. h. um 1445, mussten daher alle diese Stilmerkmale als bekannt vorausgesetzt werden.

Jünger ist dagegen das Motiv der sphärischen, sich überschneidenden Kielbögen am Übergangstein Glockengeschoss/Fiale des Baldachinturmes von Mauritius. Ein schönes Beispiel für die Verwendung des Motivs sind die Baldachine von Maria und dem Verkündigungengel am Doppelportal der Frauenkirche in Görlitz (Bild III.13). Die von 1449 bis 1486 währende Bauzeit der Kirche⁷¹ kann dennoch nur als ein Hinweis, nicht als Beweis,

⁷⁰ Fischer 1962, S. 49.

⁷¹ Dehio Sachsen 1990, S. 136.

für eine späte Fertigung der beiden Magdeburger Steine gegen Ende des 3. Viertels im 15. Jahrhundert dienen.

Die stilistische Einordnung der Baldachintürme und damit ihre Datierung gestaltet sich besonders schwierig, weil die Analyse der einzelnen Bauteile gezeigt hat, dass mit Ausnahme des Baldachinturmes über Maria - die einzelnen Segmente der Türme nicht von einer Hand stammen, sondern, wie schon die Brüstungsfialen, separat und zu unterschiedlichen Zeiten gefertigt wurden, sodass sie beim Zusammenbau mit entsprechenden Zwischenstücken auf das geforderte Gesamtmaß gebracht werden mussten. Nur so sind die an den Türmen beobachteten Stilgemenge der Bauteile und die Höhendifferenzen zu erklären. Nur der Baldachinturm über Maria, dessen Bauteile ein harmonisches, in sich schlüssiges, Ganzes bilden, scheint kontinuierlich von einer Hand gestaltet zu sein. Diese Beurteilung wird gestützt durch das große Steinmetzzeichen unter der Kreuzblume der Fiale, mit dem der Bildhauer sein Werk kennzeichnete. Da dieses Zeichen einem der fünf Steinmetze des Meisters Johannes zugeordnet werden konnte, ist der Baldachinturm Maria auch der früheste seiner Gruppe und noch unter Brochstete Aufsicht gefertigt geworden.

Einen weiteren Hinweis auf die zeitliche Abfolge der Bauteilfertigung enthalten die offenen Geschosse der Türme. Hier lässt sich aus den filigranen Seitenmaßen der Stützpfiler im Glockengeschoss des Turmes über Katharina und der damit einhergehenden gesteigerten Transparenz schließen, dass dieses Bauteil erst gegen Mitte des 15. Jahrhunderts gefertigt wurde.

III.5 Das Maßwerk der Brüstung

Die Brüstung des Lettners besteht aus offenem Maßwerk in rechtwinklig begrenzten Feldern. An der westlichen Schauseite stehen über den durch Kielbögen strukturierten Bereichen der Lettnermauer je zwei Maßwerkfelder, die mit Wa-Wh bezeichnet wurden (Bilder III.14-III.18). Drei weitere Felder stehen über dem Ziborium und bilden die Brüstung der vorspringenden Kanzel (Bilder III.19a-c).

Im Feld Wa an der nördlichen Lettnerkante, sind Paare von schräg liegenden Fischblasen in rechteckigem Rahmen übereinander gesetzt worden (Bild III.18a). Das benachbarte Feld Wb enthält einen Doppelschneuß im Kreis, an den sich seitlich zwei mit den Köpfen übereinander stehende Fischblasen anschmiegen.

Die Felder Wc und Wd über dem nördlichen Durchgang zeigen dreizählige Schneußwirbel einzelner Fischblasen bzw. von Fischblasenpaaren (Bild III.18b). Über dem südlichen Lettnerdurchgang befinden sich die Brüstungsfelder We und Wf (Bild III.18c). Das Feld We

gleich dem Feld W_c mit gegenläufiger Rotationsrichtung und W_f variiert, nun in einem Kreis, das Muster von W_a . Schließlich sind die Maßwerkmuster W_h und W_g an der südlichen Kante des Lettners eine Spiegelung der Felder W_a und W_b an der nördlichen Kante (Bild III.18d).

Das rechteckige Brüstungsfeld der Kanzel-Westseite hat die größte Breite unter den Maßwerkfeldern der Brüstung. Als zentrales Motiv ist ein dreizähliger Schneußwirbel wie in Feld W_c verwendet worden, an den sich seitlich je zwei mit den Köpfen übereinander stehende Fischblasen anschmiegen (Bild III.19a). In den Rahmen der Kanzel-Nordseite erscheint wieder das Muster W_a (Bild III.19b), während an der Südseite in die Durchdringungsfläche zweier Kreise ein liegender Doppelschneuß eingesetzt ist, an den sich oben und unten je zwei waagrecht liegende Fischblasen anschmiegen (Bild III.19c).

Das Maßwerk der Brüstung über der Nordseite der Lettnerwand besteht aus drei Feldern (Bild III.20a). Es beginnt mit dem Feld N1, das durch die nördliche Begrenzungswand beschnitten ist. Man erkennt jedoch einen links drehenden, vierzähligen Schneußwirbel um einen zentralen Vierpaß. Im zweiten Feld N2 liegen gedrungene Fischblasen, mit den Köpfen nach rechts, waagrecht über- und hintereinander. Das Maßwerk N3 im dritten Feld besteht aus dem gleichen Muster wie N2 jedoch mit nach links orientierten Köpfen.

Auch das Maßwerk der Brüstungs-Südfront ist in drei rechteckigen Feldern angeordnet (Bild III.20b). Im Gegensatz zur Nordseite sind sie jedoch durch Stäbe in sechs Bereiche unterschiedlicher Breite und mit jeweils verschiedenen Mustern unterteilt. Im Bereich S1 sind zwei große Fischblasen diagonal nebeneinander ausgerichtet. Zwischen ihre Köpfe ist ein Kreis mit eingeschlossenem Dreipaß eingepasst. Im folgenden, nahezu quadratischen, Abschnitt S2 wird das Muster W_a wiederholt. Das Maßwerk S3 besteht aus einem rechtsdrehenden, asymmetrischen Schneußwirbel, der von drei unterschiedlich breiten Fischblasen gebildet wird. Im benachbarten Abschnitt S4 wird ein linksdrehendes, vierzähliges Rotationsmuster aus Fischblasen um ein viereckiges Drehzentrum gezeigt. Im dritten Maßwerkfeld sind drei getrennte Bereiche mit den Motiven S5 und S6 gestaltet worden. In dem kleinen stehenden Rechteck S5 sind zwei Fischblasen so angeordnet, dass ihre Köpfe in den Ecken liegen und ihre Schwänze sich in halber Höhe des Feldes treffen. Der zwischen den inneren Schenkeln der Fischblasen liegende Bereich wurde mit einem oval verzerrten Kreis mit Zweipaß gefüllt. Das dritte Maßwerkfeldes mit dem Muster S6 wird von der SO-Verbindungswand beschnitten. Im Zentrum der Komposition befindet sich ein Achtpaß, der aus zwei Vierpässen unterschiedlicher Größe besteht, die gegeneinander um 45°

gedreht sind. Der Achtpaß ist von Segmenten eines Viertelkreises umschlossen, der in der Art eines Wirbels jeweils nur nach einer Seite bis in die Ecken des quadratischen Feldes verlängert worden ist. Vier links drehende Fischblasen füllen den Rest der Fläche. Das Motiv wird anschließend an dem vertikalen Schenkel einer Fischblase gespiegelt.

Die Brüstung über der Ostseite des Lettners ist aus fünf unterschiedlich großen Feldern der Kanzelrückseite sowie den beiden Feldern O1 und O2 über der rückwärtigen Lettnermauer gebildet (Bild III.21). Viertelkreissegmente, deren Radius gleich der Rahmenhöhe ist und deren jeweiliger Mittelpunkt auf der Ober- und Unterkante des Rahmens um eine halbe Radiuslänge versetzt ist, dominieren das Feld O1. In die beiden vierseitigen Felder, die sich bei der Überschneidung der Kreissegmente bilden, ist je ein Vierpaß eingesetzt. Die verbleibenden Zwickel wurden mit diagonal ausgerichteten Nonnenköpfchen gefüllt. Im Maßwerkfeld O2 wird die Über- und Aneinanderreihung der Fischblasen wie im Feld N3 wiederholt, mit dem Unterschied, dass die Reihen hier nicht waagrecht, sondern diagonal verlaufen. Das rückseitige, dem Chor zugewandte Mittelfeld der Kanzel Km zeigt ein „gesprengtes“ Maßwerk. In den profilierten quadratischen Rahmen ist ein Kreis eingepasst; die verbleibenden Eckzwickel sind mit Fischblasen gefüllt. Im Innern des Kreises sind in halber Rahmenhöhe zwei nach unten bzw. nach oben offene Kreise eingesetzt, deren Durchmesser gleich dem Radius des großen Kreises ist. Die ihnen eingeschriebenen Fischblasen verlaufen gegensinnig, wobei deren Außenschenkel sich dem äußeren Kreis anschmiegen, während die Innenschenkel an der Öffnungsstelle der kleinen Kreise abrupt enden.

Aus der Beschreibung des Brüstungsmaßwerks am Magdeburger Lettner lassen sich einige typische Merkmale seines Aufbaus und Stils ableiten.

1. Die Maßwerkfelder der Brüstung zeigen keine geordnete Reihung von ein oder zwei Motiven, vielmehr sind die rechteckigen Rahmen der Brüstung mit unterschiedlichen Maßwerkmustern gefüllt, die keine einheitliche Breite haben. In mehreren Feldern überschneiden sich die Maßwerksegmente.
2. Die einzelnen Maßwerkfelder variieren das Fischblasenmotiv.
3. Es gibt Rotationsfiguren mit unterschiedlich gebildeten Zentren. Auch der Parallel-Schneuß wird in ein Wirbelmuster eingebaut.
3. An der Ost- und an der Südseite der Kanzelbrüstung findet man Motive, die wie das „gesprengte“ Ornament Km und die Muster O1 und S6 zum Formenreservoir der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts gehören.

III.5.1 Bezüge des Brüstungsmaßwerks zu anderen Bauwerken und zu Architekturrisen

Vielfalt und regellose Reihung der Maßwerkmotive unterscheidet die Magdeburger Lettnerbrüstung von den Brüstungen der meisten Lettner, die überwiegend eine geordnete Abfolge weniger Motiven zeigen (vergl. II.31, sowie II.34 und II.35).⁷²

Maßwerk mit Fischblasenformen wurde bereits von Peter Parler an den Fenstern des Chorobergadens im Prager Veitsdom verwendet, nachdem er 1356 die Leitung der Dombauhütte übernommen hatte. In den folgenden Jahren wurden Fischblasen Bestandteil einer Vielzahl von Ornamenten im Couronnement gotischer Fenster und in Brüstungen. Im Erzbistum Magdeburg findet man es bereits um 1395 im Maßwerk der Lettnerbrüstung des Havelberger Doms (Vergl. Bild II.31) und das aus Fischblasen aufgebaute Motiv N3 ist schon um 1410 in der Moritzkirche zu Halle/Saale im Couronnement von Fenstern des Chorpolygons verwendet worden (Bild III.22). Der Baumeister des Polygons der Hauptapsis, der nördlichen Nebenapsis und der vier östlichen Joche des nördlichen Seitenschiffes zwischen 1388 bis etwa 1420 war Conrad von Einbeck.⁷³

Für das Maßwerk von Brüstungen besonders beliebt war offenbar das Motiv Wa, das sowohl im rechteckigen wie im kreisförmigen Rahmen erscheint. Beispielhaft genannt sei die durch einen Schlussstein auf 1488 datierte Lettnerbrüstung von Mariä Krönung in Lautenbach,⁷⁴ die Brüstung über dem Severusaltar der Severikirche in Erfurt, um 1472 (Bild II.39) und die Lettnerbrüstung der evangelischen Pfarrkirche in Niefern, entstanden um 1500.⁷⁵

Doppelschneuß im Kreis (Wb und Wg) sind Teil des Brüstungsmaßwerks am Lettner der evangelischen Stadtkirche in Bönningheim.⁷⁶ Eine dem Maßwerkfeld Wb ganz ähnliche Anordnung, wobei der Doppelschneuß um 90° gedreht ist, ziert ein Fenster im nördlichen Seitenschiff von St. Peter und Paul in Görlitz, das vor 1497 datiert wird⁷⁷ (Bild III.23).

Letztlich kann man das Motiv Wb auf Maßwerkzeichnungen zurückführen, die mutmaßlich um 1415-1420 entstanden sind⁷⁸ und Madern Gerthener zugeschrieben werden.⁷⁹ Das Motiv Wb ist auf der ersten von elf, auf einem Blatt zusammengefassten, Maßwerkzeichnungen

⁷² Eine Ausnahme ist der Lettner der ev. Stadtkirche in Bönningheim, 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts.

⁷³ Findeisen und Krause 1999, S. 261

⁷⁴ Schmelzer 2004, S. 180 und Bild 61.

⁷⁵ Schmelzer 2004, S. 186 und Tafel 7.7.

⁷⁶ Schmelzer 2004, Abb. 79.

⁷⁷ Binding 1989, S. 345.

⁷⁸ Sebald 200, S. 513.

⁷⁹ Fischer 1962, S. 25.

dargestellt (Bild III.24).⁸⁰ Allerdings ist die Form insofern komplizierter, als sich sowohl Kreise wie Fischblasen überschneiden und das Maßwerk von einem Rutenwerk überlagert ist. Auch für die Rotationsmuster der Fischblasen mit drei- bzw. vierzähliger Symmetrie gibt es Bezüge zu anderen Bauwerken. Vierzählige Rotationsfiguren aus Fischblasen sind bereits Teil des hängenden Maßwerks im Bogenfeld der südlichen Schauseite der Memorienpforte im Mainzer Dom (Bild III.25a). Das Portal ist vermutlich um 1425 entstanden und wird Madern Gerthener zugeschrieben.⁸¹ Das Muster erscheint auch als elfte Zeichnung auf Blatt 10.931 (Bild III.25b). Aus der Zeit um 1460 stammen die vier- und fünfzählige Fischblasenräder im Couronnement der Fenster im südlichen Seitenschiff der Bautzener Peterkirche (Bild III.26).

Rotationsfiguren aus Zwillings-Fischblasen aus der Zeit um 1410 findet man in Angers an der Tür zu Schlosskapelle (Bild III.27). Im näheren Umfeld Magdeburgs ist das Motiv als Backsteingotik aus der Zeit um 1470/80 am Altstädter Rathaus (Bild III.28) und an der St. Gotthartkirche in Brandenburg verwendet worden.

Für die Datierung der Lettnerbrüstung interessant ist das Maßwerkfeld S6, dessen Zentrum aus Viertelkreissegmenten aufgebaut ist, an die sich vier umlaufende Fischblasen schmiegen. Die gleiche ungewöhnliche Anordnung, nur mit eingeschriebenem Vierpass, ist für die Maßwerkbrüstung des Lettners in der Schlosskirche von Pforzheim verwendet worden (Bild III.29), der 1470, zusammen mit dem neuen Stiftschor, von dem Baumeister Hans Spryß aus Zaberfeld errichtet wurde.⁸²

Das Maßwerkfeld Km der hinteren mittleren Kanzelbrüstung zeigt mit seinem „gesprengten“ Muster, in dem jeweils ein Fischblasenschenkel abrupt abbricht, bereits die im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts einsetzenden Auflösungserscheinungen, wie man sie am Lettner des Breisacher Münsters, um 1497, beobachten kann. Dort sind im Couronnement der spitzwinkligen Arkadenbögen (Bild III.30) gesprengte und überschchnittene Kreise verwendet worden.

Aus dem Vergleich von Maßwerkmustern der Magdeburger Lettnerbrüstung mit den Maßwerkmotiven an zeitnahen anderen Bauwerken lassen sich Anhaltspunkte für den Verlauf der Arbeiten und eine Datierung gewinnen. Danach enthält das Brüstungsmaßwerk an der West- und Nordseite ausschließlich Motive, die in der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts auch andernorts verwendet wurden. Die Motive mit gesprengtem Kurvenverlauf, wie sie an der

⁸⁰ Böker 2005, S. 57, Nr. 10.931.

⁸¹ Schoenberger 1927, S. 160f.

⁸² Schmelzer 2004, S. 110f.

Kanzelrückseite beobachtet werden, weisen dagegen bereits in die fortgeschrittene 2. Hälfte des Jahrhunderts. Dasselbe gilt für das Muster S6, das nur noch an der um 1470 entstandenen Lettnerbrüstung der Schlosskirche in Pforzheim gefunden wurde. Der am Brüstungsmaßwerk erhobene Befund deutet daraufhin, dass die Arbeiten am Lettner nicht kontinuierlich, sondern in zwei Bauabschnitten durchgeführt wurden.

III.6 Blendmaßwerk und Schleiermaßwerk

III.6.1 Blend-, Ruten- und Schleiermaßwerk an der Westfront des Lettners

Überblicke über das Maßwerk der Westfront geben die Bilder I.3; III.19b und III.19c sowie III.37 und III.38. Das Blendmaßwerk umfasst die Dekoration am Antependium des Altars (Bild III.31), die Maßwerkfriese an der Nord- und Südseite des Ziboriums, das Blendmaßwerk der Zwickel über den Kielbögen der Durchgänge und Seitenfelder sowie das durch Ruten hervorgehobene Blendmaßwerk unter den Kielbögen der Seitenfelder. Zum Schleiermaßwerk gehören die Felder des Ziboriums und die frei hängenden Unterkanten am Maßwerk der Seitenfelder. Die vier Kielbögen über den Durchgängen und den Seitenfeldern sollen hier gesondert behandelt werden.

Das Antependium des Kreuzaltars besteht aus drei mit Blendmaßwerk verzierten Steinplatten. Auf der mittleren Platte, die etwa doppelt so breit ist wie die beiden äußeren (Bild III.31), sind vier Lanzetten mit eingesetztem Nonnenköpfchen nebeneinander angeordnet. Je zweien von ihnen stützen einen Kreis und sind von einem Spitzbogen überfangen. Im nördlichen Kreis ist ein Wirbel aus drei Fischblasen mit gebrochenen Schenkeln dargestellt, während im südlichen Kreis ein Doppelschneuß gezeigt wird. Die Zwickel zum rechteckigen Rahmen sind ohne Schmuck. Auf den beiden seitlichen Steinplatten sind in den übergreifenden Spitzbögen zwei Bahnen mit abgeflachten Rundbogen und Dreiblatt gesetzt. Das Couronnement der Spitzbögen ist mit unterschiedlichen Fischblasenmustern verziert. Die Rahmenzwickel sind auf der nördlichen Platte mit einfachen Blasen, auf der südlichen Platte mit einer Konfiguration aus drei Blasen gefüllt. Die Kombination von Rundbogenbahnen, denen ein Dreiblatt eingeschrieben ist, mit Lanzettbahnen und eingesetztem Nonnenköpfchen findet man auch an Fenstern der Hauptapsis von St. Moritz in Halle/Saale.

Die drei Seiten des Ziboriums sind aus Maßwerkvorhängen zwischen Eckpfosten gebildet (Bild III.19a-c). An der Westseite sind ein Kielbogen und zwei Kreise mit Schneußmuster in das quadratische Feld eingepasst worden. Am Innenprofil des Kielbogens hängen drei genaste Kreissegmente mit eingestellten Nonnenköpfchen. Unter Bildung einer mit Blattwerk geschmückten Nase werden sie von je einem beschnittenen Kreisbogen mit Nonnenköpfchen

gerahmt. In leicht abgewandelter Form, was die Zahl der Kreisbögen und den Schmuck der Nasen betrifft, ist das Motiv von hängenden, genasten Kreissegmenten in der spätgotischen Architektur häufig verwendet worden. Unter Rundbögen findet man es, um 1415 im Turmvorbau von St. Bartholomäus in Frankfurt/Main an den Gewänden des Nordportals (Bild III.32) und um 1424/25 im Dom zu Mainz an der Südansicht der Memorienpforte (Bild III.25a).⁸³ Unter Spitzbögen erscheint es um 1420/40 am Maßwerkschleier des Südportals und an den Rahmungen der Chorfenster von St. Marien in Bernburg (Bilder III.33 und III.34),⁸⁴ und um 1420 unter einem Spitzbogen am östlichen Nordportal von St. Moritz in Halle/Saale (Bild III.35).⁸⁵ Im Dom zu Magdeburg wurde es unter dem Kielbogen am Nordportal der Marienkapelle verwendet (Bild III.36).

Unter dem Gesichtspunkt der Datierung ist der Blendmaßwerk-Fries an der Südseite des Ziboriums interessant (Bild III.19c). Er besteht aus zwei Kreisen zwischen denen kleine dreizählige Muster eingepasst sind. Im linken Kreis werden zwei senkrecht stehende Fischblasen von zwei auf dem Kopf stehenden Fischblasen umfassen. Dieses Motiv findet sich, in der Ausrichtung der eingeschlossenen Fischblasen leicht abgewandelt, auf der Maßwerkzeichnung 16.977,⁸⁶ auf der vier Fenstern mit Fischblasenkonfigurationen dargestellt sind (Bild III.19d). Die Zeichnung ist auf Papier mit Augsburger Wasserzeichen ausgeführt und wird in das späte 15. Jahrhundert datiert.⁸⁷ Auch das Muster aus gesprengten Doppelschneußen im rechten Kreis weist auf das späte 15. Jahrhundert.

Das Blendmaßwerk der Zwickel über den Kielbögen der Westwand ist in je zwei rechteckigen Bahnen mit eingestellten Lanzetten zusammengefasst (Bilder I.3; II.2; III.37 und III.38). Über den Durchgängen sind die Lanzetten schlicht mit Nonnenköpfchen verziert, während sie in den beiden Seitenfeldern durch weiteres Blendmaßwerk dekoriert sind. Auf dem nördlichen Seitenfeld sind Fischblasenornamente und ein Vierpass in die Spitzbögen der Lanzetten eingepasst worden, unter denen kleinere Kielbogen-Lanzetten mit Nonnenköpfchen stehen (Bild III. 38). Hier sieht man auch, dass der Steinmetz, als besondere Innovation, die hängenden Blumen des Schleiermaßwerks in der nördlichsten Lanzette zitiert hat. Das benachbarte Fischblasenmotiv neben dem Kielbogenrücken stimmt dagegen exakt mit dem Muster im Couronnement eines der Fenster auf der Maßwerkzeichnung 16.977 aus dem späten 15. Jahrhundert überein (vergl. Bild III.19d).

⁸³ Feulner 1940 S. 18 leitet eine Entstehungszeit der Memorienpforte um 1424/1425 aus stilistischen Überlegungen und aus der Beurlaubung Gertheners aus Frankfurt von 1424-1425 ab.

⁸⁴, vergl. Rüdiger 1999, S. 66.

⁸⁵ Um 1420. Vergl. Peter Findeisen und Hans-Joachim Krause 1999, S. 261-263.

⁸⁶ Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste Wien.

⁸⁷ Böker 2005, S. 289-290.

Von besonderem Interesse ist das Blendmaßwerk der Seitenfelder auf der zweischaligen Wand unter den Blendkielbögen, das an seiner Unterkante in ein Schleiermaßwerk übergeht. Die Muster auf den beiden Seitenflächen haben zwar den gleichen prinzipiellen Aufbau, sind aber nicht identisch (Bilder III.37-III.38). Auf den Wandflächen sind drei einander überschneidende Maßwerkkreise angeordnet: einer hinter den Figuren und je zwei neben ihnen. Dabei ist auf dem nördlichen Seitenfeld der Kreis hinter der Skulptur (Georg) nur zur Linken der Figur ausgebildet (Bild III.38), während zu ihrer Rechten ein anderes Muster gewählt wurde. Auch die beiden Kreise neben der Figur des nördlichen Seitenfeldes und das Schleierwerk der Unterkante weichen von der im südlichen Seitenfeld gewährten Symmetrie ab: Die Seitenkreise haben unterschiedliche Größen und Dekorationen. Während die Kreise des südlichen Seitenfeldes neben Dionysius mit einem Doppelschneuß verziert sind, dessen Köpfe in der Horizontalen liegen, ist der kleinere Seitenkreis neben Georg mit einem Doppelschneuß anderer Orientierung gefüllt und das Maßwerkmuster des größeren Kreises, zur Rechten Georgs, besteht aus drei, im Uhrzeigersinn rotierenden, Fischblasen.

Die unterschiedliche Größe und Dekoration der Seitenkreise führt auch zu Störungen im Schleiermaßwerk. Während es sich auf der Seite des Dionysius symmetrisch unter vier Halbkreisen des Rutenwerks entwickelt, war es dem Steinmetz wichtiger, das besonders schöne Rutenwerk des großen Kreises unversehrt zu erhalten, statt es einer Symmetrie wegen an der Unterkante einzuschneiden.

Dem Blendmaßwerk unter den Kielbögen der Seitenfelder ist ein Rutenwerk aufgelegt. Die Ruten schmiegen sich dem zugrundeliegenden Maßwerk an und bilden seitlich austretend kurze, gestutzte Ästchen, Blätter und Baumfrüchte. In dem Seitenkreis der drei rotierenden Fischblasen des nördlichen Seitenfeldes sprießen aus ihnen, als besonderer Schmuck, zusätzlich Blüten unterschiedlicher Art und in unterschiedlichen Orientierungen hervor (Bild III.38a). Im kleineren Seitenkreis mit Doppelschneuß kann man die Eicheln und Eichenlaub erkennen. Im südlichen Seitenfeld hat der Steinmetz Baumfrüchte dargestellt, die von vier Knospenblättern umgeben sind. Dabei könnte es sich um Bucheckern handeln, zumal die Buche, zusammen mit Eiche und Kastanie, zu den im Mittelalter wichtigen Mastbäumen gehörte. Im Gegensatz zu den Vorbildern am Mittelrhein, werden in Magdeburg die Kurvenzüge des Blendmaßwerks durch Blüten, Früchte und Blätter unterbrochen, die aus dem Rutenwerk sprießen, sodass gesprengte Muster entstehen.

Das an der Westwand des Magdeburger Lettners gezeigte Rutenmaßwerk ist bisher in der Literatur nicht beachtet worden. Diese Schmuckform wurde von Madern Gerthener am

Maßwerk des nördlichen Turmportals von St. Bartholomäus in Frankfurt nach 1415 eingeführt (Bild III.32), fand jedoch kaum Verbreitung. Es ist bisher nur an sakralen Bauten am Mittelrhein und in Krems bekannt, sowie auf Rissen, die sich im Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste in Wien befinden. Bisher bekannt waren:

1. Die Gewände des Turmportals in der nördlichen Turmvorhalle von St. Bartholomäus in Frankfurt/Main, nach 1415, Entwurf vermutlich Madern Gerthener (Bild III.32).
2. Das Schleiermaßwerk an der Memorienpforte des Mainzer Domes, Schauseite zur Memorie, um 1424/1425 (Bild III.25a). Der Baumeister ist unbekannt, mehrere Autoren schreiben es Madern Gerthener oder seiner Werkstatt zu.⁸⁸
3. Der bereits zitierte Riss Nr. 10.931 mit Maßwerkzeichnungen, verwahrt im Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, Wien (Bild III.24). Auf dem Blatt sind Maßwerkentwürfe für das Couronnement von zehn rechteckig gerahmten Lanzettbahnen zusammen mit einem Riss gezeichnet, der mit dem Maßwerkvorhang der Memorienpforte fast identisch ist. Das Blatt fand F. W. Fischer 1960 im Nachlass des ehemaligen Wiener Hofsteinmetzen Franz Jäger. Ungeklärt ist, wie es in dessen Besitz gelangte, wann es nach Wien kam,⁸⁹ wer es gezeichnet hat⁹⁰ und ob es eine Entwurfszeichnung oder eine Kopie ist.⁹¹ Wegen der Beziehung zur Memorienpforte hält Fischer Madern Gerthener für den Autor.⁹²
4. Das Südportal der Piaristenkirche in Krems, 1477.
5. Der Entwurf eines Sakramentshauses von Laurenz Spenning,⁹³ 1465, Akademie der Bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Wien, Riss Nr. 10.931, Inv. Nr. 16.867 (Bild III.40).

Das Rutenwerk am Lettner des Magdeburger Domes ist wegen der Begrenzung der bekannten Werke auf drei enge Gebiete, sehr erstaunlich. Dass es bisher nicht beschrieben wurde, zeigt, wie sehr die negative Beurteilung der Lettnerfiguren und des gesamten Lettners im 19. Jahrhundert das Sehen der mit dem Magdeburger Dom befassten Kunsthistoriker beeinflusst hat.

⁸⁸ Feulner 1940 S. 18; Fischer 1962, S. 24-25.

⁸⁹ Fischer 1962, S.25; Koepf 1967, S. 189.

⁹⁰ Ringshausen 1978, S. 232.

⁹¹ Sebald, 2000. S. 513.

⁹² Fischer 1962, S. 25.

⁹³ Laurenz Spenning, ab 1456 Dombaumeister in Wien, † 1477.

Sogleich stellen sich Fragen nach der Qualität des Magdeburger Rutenwerks im Vergleich mit den mittelhheinischen Vorbildern, nach der Datierung und nach dem Wissenstransfer.

Der Vergleich der Rutenwerke in Frankfurt/Main und Mainz einerseits und Magdeburg andererseits, hinsichtlich Passgenauigkeit der Entwürfe und Überwachung der Arbeiten fällt eindeutig zu Gunsten der Baumeister am Mittelrhein aus. Sowohl in Frankfurt wie in Mainz sind die Muster präzise auf den zur Verfügung stehenden Raum abgestimmt. Man erkennt deutlich, dass Planung und Bauüberwachung in der Hand erfahrener Baumeister bzw. Parliere lagen. In Magdeburg werden zwar auch sehr schöne und ideenreiche Muster gezeigt, das Maßwerk ist jedoch zum Teil in die begrenzenden Strukturen gequetscht,⁹⁴ zum Teil verzerrt.⁹⁵ Die in Magdeburg tätigen Steinmetze hatten sowohl innovative Ideen als auch das für die Fertigung des Rutenwerks notwendige handwerkliche Wissen und Können; der Mangel an stringenter Planung und Überwachung wird aber deutlich. In der handwerklichen Präzision ist der Maßwerkschleier der Memorienpforte unübertroffen; aber auch die Magdeburger Arbeiten sind von guter Qualität. Die Schönheit dieses neben Frankfurt/Main und Mainz einzigen bekannten Rutenwerkes in Deutschland würde nach einer Säuberung und Restaurierung deutlicher hervortreten.

Aus der zeitlichen Abfolge der bisher bekannten Rutenwerke folgt, dass der notwendige Wissenstransfer nach Magdeburg nur durch Steinmetze erfolgt sein kann, die in einer Bauhütte am Mittelrhein die notwendigen Erfahrungen gesammelt hatten. Das Rutenwerk des Lettners ist nur im nördlichen Seitenfeld, an der Unterkante des Schleiermaßwerks, zur Linken von Georg mit dem Steinmetzzeichen W 12 versehen.

Die bereits angeklungene Frage nach der Datierung des Magdeburger Maßwerks kann erst im Zusammenhang mit den Ergebnissen der Untersuchungen der Steinmetzzeichen am gesamten Lettner diskutiert werden.

III.6.2 Das Blendmaßwerk des Treppentpolygons

Der Eingang in das Treppentpolygon auf der Ostseite des Lettners ist als rechtwinklige Tür gebildet (Bild II.5). Laibung und Sturz sind von drei starken Rundstäben und drei Nebenstäben gerahmt, die sich an den Sturzecken überschneiden (auf der linken Seite ist der äußere Stab durch ein Maßwerkfeld überdeckt). Ein ähnliches Rahmungs- und Überschneidungsmuster findet man an der Tür des Treppentpolygons im Seitenschiff der Severikirche in Erfurt (Bild II.39b).

⁹⁴ Vergl. Bild III.37. Der Kreis hinter der Figur schneidet in das Kielbogenprofil.

⁹⁵ Vergl. Bild III. 38. Kreis hinter der Figur.

Stabüberschneidungen rechtwinkliger Begrenzungsprofile beziehen sich auf ein Motiv von Peter Parler, der es um 1373 an der Rahmung der Triforiumsfelder im Prager Veitsdom in das gotische Formenrepertoire einführte (Bild III.41). Vor 1442 ist es von Andreas Engel am Triforium des Regensburger Domes zitiert worden.

Die geschlossenen Wände des polygonen Treppenturms sind zu beiden Seiten der Kanzeltür mit relativ grobem Blendmaßwerk geschmückt, wobei der prinzipielle Aufbau ähnlich ist (Bilder III.42 und III.43). Auf jeder Fläche ist eine Spitzbogen-Blendbifore mit Nonnenköpfchen von einem Kielbogen überfangen, dessen Kurvenverlauf und Krabben-Dekoration über den Scheitel hinaus nach oben fortgesetzt werden. Im Couronnement des auf dem Kopf stehenden Spitzbogens sind weitere Spitzbogenbahnen angeordnet, die zum Teil von Rundbögen zusammengefasst werden. Über diesem Muster befindet sich ein queroblonges Feld, in dem entweder Kreise mit gängigen Maßwerkmotiven oder Fischblasen angeordnet sind.

III.7 Zeitliche Einordnung der Kielbögen und Krabben an der Westfront

III 7.1 Die Kielbögen

Kielbögen gehören seit der Mitte des 13. Jahrhunderts zum gotischen Formenrepertoire.⁹⁶ In der Spätgotik wurden sie zur bevorzugten Bogenform für den oberen Abschluss von Nischen, Rahmungen, Arkaden und Portalen. Am Magdeburger Lettner gliedern sie die westliche Schauwand in fünf Bereiche, indem sie die beiden Spitzbogendurchgänge überdachen, als Blendbögen die mittelgroßen Figuren überfangen und im Schleiermaßwerk des Ziboriums den Kreuzaltar hervorheben.

Eine Beschreibung von Architekturdetails der beiden Spitzbogenportale und der Kielbogenbedachungen an der westlichen Schauseite des Lettners ist in Abschnitt II.1 gegeben worden. Hier soll nun, anhand von gebauter Architektur und von Planrissen ihre zeitliche Einordnung in die Portal- und Kielbogenarchitekturen des 14. und 15. Jahrhunderts untersucht werden. Als zeitrelevant erweisen sich die Form des Kielbogens, Stabüberschneidungen im Kämpferbereich, Profilüberschneidungen im Scheitel der Bögen, sowie die Muster der Krabben auf den Kielbogenschenkeln und an den Kreuzblumen.

An der um 1370/80 entstandenen Nikolaipforte im nördlichen Langhaus des Domes St. Nikolaus in Stendal,⁹⁷ einem mehrstufigen Spitzbogenportal, das von einem

⁹⁶ z. B. Kathedrale Saint-Sauveur, Bazas, Bekrönung der Westportale, um 1250 (vergl. Sauerländer, Hirmer 1970, Bild 307).

⁹⁷ Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Sachsen-Anhalt I, S. 884.

krabbenbesetzten Kielbogen mit Kreuzblume überfangen ist, wird demonstriert, wie durch das "Ausziehen" von Spitzbogenprofilen am Scheitel konvexe Teilstücke eines stark gespreizten Kielbogens entstehen (Bild III.44). Die Lagerung des Kielbogenprofils erfolgt hier nach Art einer Konsole auf dem Wasserschlag eines vorspringenden, vom Boden aufsteigenden Steines. Alle Profile des Kielbogens verlaufen ungestört ohne Überschneidung.

Conrad von Einbeck war der Baumeister des um 1420 entstandenen östlichen Nordportals der Moritzkirche in Halle/Saale (Bild III.35), das sich zwischen den Strebepfeilern im dritten Joch des nördlichen Seitenschiffs befindet und ein Spitzbogenprofil hat. Ein Vordach mit Spitztonnenwölbung überträgt dieses Profil an die Außenkante der Mauer, wo es von einem auf zwei Konsolen ruhenden gedrückten Kielbogen mit Krabben und Kreuzblume überfangen wird.

Obwohl er nicht als schlank zu bezeichnen ist, hat der Kielbogen, der das gestufte Hauptportal von St. Moritz in Halle/Saale an der Südvorhalle überfängt, deutlicher ausgeprägte konvexe und konkave Segmente (Bild III.45). Es stammt aus dem zweiten Bauabschnitt, der mutmaßlich ab 1448 von dem Magdeburger Dombaumeister Johannes Brochstete geleitet wurde.⁹⁸ Das mit Krabben verzierte Außenprofil endet hier knapp oberhalb der Kämpferpunkte an den Baldachinsteinen von verlorenen Portalfiguren. Dieses Portal ist insofern besonders interessant, weil man hier mit Johannes Brochstete den Baumeister des Magdeburger Lettners und eine fast identische Entstehungszeit vermutet. Der Vergleich mit den Durchgängen des Lettners zeigt jedoch keine ins Auge fallende stilistische Übereinstimmung. Während die Kielbögen über den Lettnerdurchgängen schlanke Proportionen haben, verharrt der Kielbogen an der Pforte der südlichen Vorhalle von St. Moritz in Halle an der stärker gespreizten Form der Kielbogenschkel, wie man sie von älteren Portalen kennt. Auch ihre Lagerung ist völlig anders konzipiert.

Stilistisch eng verwandt mit der von Conrad von Einbeck im ersten Bauabschnitt geprägten Ostpartie von St. Moritz in Halle ist die Außenfront des um 1420/40 entstandenen Chors von St. Marien, der ehemaligen Pfarrkirche der Altstadt von Bernburg. Innerhalb dieses Zeitrahmens ist auch das Südportal des Langhauses im zweiten Joch von Osten entstanden. Es handelt sich um ein Spitzbogenportal mit Schleiermaßwerk, das von einem, nun deutlich schlankeren, Kielbogen und zusätzlich von einem Wimperg überfangen ist (Bild III.34). Die Schenkel des Kielbogens enden hier durch einfaches Abknicken unterhalb der Kämpferpunkte.

⁹⁸ Krause 1983, S. 233.

An Innovation und Schönheit herausragend sind die beiden Schauseiten des Memorienportals im Dom zu Mainz, die um 1425 datiert und Entwürfen von Madern Gerthener zugeschrieben werden. Die Schauseite zum südlichen Seitenschiff zeigt ein mehrfach gestuftes Spitzbogenportal mit gekehlten Profilen, das von einem steilen Kielbogen überfangen ist (Bild III.46a). Während die Spitzbogenprofile unterhalb des Kämpferpunktes von dünnen Säulen mit Kapitellen gestützt werden, läuft das Außenprofil des Kielbogens am Kämpferpunkt tangential in das Profil der seitlichen Filialentürme ein.

Die Stützung der äußeren Kielbogenprofile kann in unterschiedlicher Weise geschehen. Häufig laufen sie tangential in eine den Bogen seitlich begrenzende, senkrechte Kante ein (vergl. Bilder III.46a und III.48). Weitere Varianten stützen die Kielbogenschinkel auf Konsolen, die im Mauerwerk verankert sind (vergl. Bilder III.45, III.35, III.36, III.50), oder lassen das äußere Profil im Bereich der Kämpferpunkte rechtwinklig nach außen umknicken (Bild III.34). Schließlich kann die Konsole ihrerseits, wie am Magdeburger Lettner und am ehemaligen Südportal des Konstanzer Münsters (Bild III.47), durch eine dünne Säule unterstützt werden. Diese Form hatte Sluter bereits um 1404/05 an der Tumba von Philipp dem Kühnen angelegt. Auch für die asymmetrische Lagerung der beiden Kielbogenschinkel gab es ein Vorbild im Prager Veitsdom, wo Peter Parler den Obergaden durch den Einbau von je zwei schräg gestellten Kielbogenarchitekturen mit asymmetrisch gelagerten Schenkeln belebte.

Die Vergleiche mit den aufgeführten Referenzarchitekturen zeigen, dass die am Magdeburger Lettner für die Kielbögen über den beiden Spitzbogenportalen verwendete schlanke Form, einschließlich der Stützung der Kielbogenschinkel, bereits am Ende des ersten Viertels im 15. Jahrhundert zur Verfügung stand. Form und Stützung der Kielbögen können daher nicht zur Abschätzung der Lettner-Datierung beitragen.

III.7.2 Stab- und Profilüberschneidungen an Kielbögen

Die Überschneidung eines gespreizten Kielbogenprofil durch einen senkrecht verlaufenden Stab im Kämpferpunkt findet man bereits an dem von Erzbischof Gerlach von Nassau 1357 gestifteten Grabdenkmal des Hl. Bonifatius im Mainzer Dom (Bild III.49).

Stabüberschneidungen im Bereich der Kämpferpunkte von schlanken Kielbögen scheinen dagegen erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zum allgemeinen Formenrepertoire gotischer Kielbogenarchitekturen zu gehören. So zeigt eine Kielbogenarchitektur auf dem Riss eines Heiligen Grabes und eines Sakramentshauses um 1425 (Bild III.48),⁹⁹ dessen Autor

⁹⁹ Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 776.

in der Nachfolge Gertheners und seiner Werkstatt vermutet wird,¹⁰⁰ noch keine Überschneidungen. Dagegen findet man Stabüberschneidungen am S-Portal der Piaristenkirche in Krems von 1477 (Bild III.39), am äußeren Kielbogenprofil des ehemaligen Taufportals in Erfurt, um 1463 (Bild III.50) und an den Kielbogenprofilen des 1503 gestifteten Hallenlettners von St. Pantaleon in Köln.¹⁰¹ Auch auf einem Riss aus der Plansammlung der Wiener Akademie der Bildenden Künste,¹⁰² die den Entwurf für das Maßwerk des NW-Baldachins im Wiener Stephandom zeigt, ist eine Stabüberschneidung am Kämpferpunkt gezeichnet (Bild III.51).¹⁰³ Die Aufrisszeichnung ist durch das Wasserzeichen des verwendeten Papiers präzise auf 1464 datierbar und kann, nach der schlüssigen Argumentation von Böcker, dem Dombaumeister Laurenz Spinning zugeschrieben werden.¹⁰⁴ Zur Gruppe der Kielbogenarchitekturen mit Stabüberschneidung im Kämpferbereich gehört auch die zwischen 1474 und 1483 errichtete Chorschranke in der Kathedrale von Albi (Bild III.52). Die Stimmigkeit dieses, für die zeitliche Einordnung von Kielbögen gefundenen, Schemas ist auch mit einem Befund an der Memorienpforte kompatibel. Hier ist die Portalöffnung auf beiden Seiten von schlanken Kielbögen überfangen, deren Profile keine Stabüberschneidung zeigen. Auf der Seite zur Memorie überfängt der Kielbogen jedoch einen Rundbogen, dessen Couronnement durch ein hängendes Maßwerk geschmückt ist. Nur im Kämpferpunkt dieses Rundbogenprofils ist die Überschneidung mit einem vertikal verlaufenden dünnen Stab sichtbar.

Beispiele für Profilüberschneidungen im Scheitel von Spitzbögen, die von Kielbögen überfangen sind, findet man an Portalen, die in der Mitte des 15. Jahrhunderts und danach entstanden sind. Hierzu gehören das Nordportal an der Justinuskirche in Frankfurt-Hoechst von 1442 und das Doppelportal an der Frauenkirche in Görlitz, entstanden um 1480/86 (Bild III.53).

Zu den Portalen, bei denen die Kielbogenprofile selbst sich überschneiden, gehören die ehemalige Taufpforte im Dom zu Erfurt, um 1463 (Bild III.50.) sowie das kleine, von einem Kielbogen überfangene Portal an der Nordwand der Marienkapelle im Remter des Magdeburger Domes (Bild III.36). Einen Hinweis auf die Datierung dieses Portals erhält man aus dem Vergleich mit dem Mitteltrakt der Westfassade des Regensburger Domes

¹⁰⁰ Sebald 2000, S. 514.

¹⁰¹ Das mittlere Kielbogenprofil überschneidet sich im Bogenscheitel und wird über den Konsolen, im Kämpferbereich, von einem Stab geschnitten.

¹⁰² mit der Inventar Nr. 16.957

¹⁰³ Böcker 2005, S. 226f kann nachweisen, dass der NW-Baldachin, häufig als Puchheim-Baldachin bezeichnet, keine Stiftung der Familie Puchheim war und, dass die von Ogesser 1779, S. 138 überlieferte Datierung des Bauwerkes auf 1466 zutreffend ist.

¹⁰⁴ Böcker 2005, S. 229.

(Bild III.54), dessen mittleres Obergeschoss von Konrad Roriczer während seiner Zeit als Dombaumeister (1456-1477) gestaltet wurde. Als Schmuckform der portalartig angelegten, dreifach gestuften Spitzbogenfenster verwendete er einen genasten Rundbogenfries, der auf einem der erhabenen Spitzbogenprofile aufliegt. Die Fenster sind von je einem mit Krabben besetzten, auf Konsolen ruhenden Kielbogen überdacht. Die gesamte Anordnung ist, bis auf die fehlende Profilüberschneidung im Scheitel der Bögen, dem Portal in der Marienkapelle des Magdeburger Remters sehr ähnlich. Für das Portal der Marienkapelle kommt daher eine Datierung ins 3. Viertel des 15. Jahrhunderts infrage.

In der weiteren zeitlichen Entwicklung wird um 1500 unter Beibehaltung von Stab- und Scheitelüberschneidungen auf die Verzierung des Außenprofils mit Krabben verzichtet. Beispielhaft genannt sei das Sitznischenportal am Stadtsitz der Grafen von Mansfeld-Hinterort in Eisleben, inschriftlich datiert 1500 (Bild III.55).

Aus dem Vergleich mit datierten Objekten und unter der Voraussetzung, dass man Überstabungen im Kämpferbereich und das Fehlen von Profilüberschneidungen als hinreichend sichere zeitabhängige Stilkriterien akzeptiert, ergibt sich für die schlanken Kielbögen an der Westwand aus dieser Betrachtung eine Datierung um die Mitte des 15. Jahrhunderts vor etwa 1460.

III.7.3 Krabben und Kreuzblumen an den Kielbögen der Westfront

Um eine auf mehreren Stilmerkmalen aufbauende zeitliche Einordnung der Kielbögen zu erreichen, wurden auch die Formen der Kielbogen-Krabben mit Architekturen aus dem deutschsprachigen Raum von der Mitte des 14. bis zum Ende des 15. Jahrhundert verglichen (Bilder III.56a – III.56s). Dabei ist vorausgesetzt, dass es sich nicht um lineare, verbindliche „Stilentwicklungen“ handelt, sondern um einen diskontinuierlich, von Ort zu Ort und Steinmetz zu Steinmetz unterschiedlich ablaufenden Prozess, der dennoch, mit einer gewissen Unschärfe von Beginn und Ende, zu zeittypischen Änderungen der Formen führt.

Die gewählten Vergleichsobjekte stammen überwiegend aus dem Magdeburger Dom selbst, seinem näheren Umfeld in Halle und Bernburg sowie aus dem Mainz-Frankfurter Raum, da enge Beziehungen dorthin bestanden.

Der überwiegende Teil der Kriechblumen auf den Kielbogenschenkeln des Lettners und an den Kreuzblumen hat Formen die zum Teil bereits am Ende des 14. Jahrhunderts eingeführt waren (Vergl. Bilder II.9 bis II.12a). Hierzu gehört das querliegenden Ästchen, auf dem das Blattende der empor kriechenden Blume abgelegt wurde. Die spiralförmigen „Knöpfe“ an den Blättern gehören dagegen einem späteren Zeitintervall an, waren aber um 1425 an der

Memorienpforte zu finden (Bild III.56g). Für die enge Beziehung der Magdeburger Krabbenform zur Memorienpforte, wenn nicht sogar als direktes Vorbild, spricht die Übereinstimmung der oberen Kreuzblume des südlichen Durchgangs (vergl. Bild II.10) mit der Kreuzblumenform der Memorienpforte an der Seite zur Memorie. Das kurze Stielblatt, die steile Aufrichtung der Blätter an der runden, vollständig überzogenen Knospe, die Darstellung der Blattrippen, die gerundeten Blattränder und die kreisrunden Einsprünge der Blattränder zwischen Knospe und stützendem Blatt sind sehr ähnlich. Trotz der starken Beschädigung der Magdeburger Kreuzblume erkennt man auch noch die vier, für die Memorienpforte charakteristischen, knopfförmigen „Anheftpunkte“ der Blätter benachbarter Krabben. Mit geringen Variationen sind die Krabbenformen der Memorienpforte auch an den Kielbögen der Chorfassade von St. Marien in Bernburg/Saale verwendet worden (Bild III.56l).

Für die Krabben mit gezackten Blatträndern (vergl. Bilder II.9, II.10 und II.11c) findet man das Vorbild ebenfalls am Mittelrhein. Am ansonsten symmetrisch aufgebauten Maßwerk des Gewölbes der nördlichen Turmvorhalle des Frankfurter Domes hat Madern Gerthener die Blattränder der Krabben einmal gerundet und einmal gezackt gestaltet (Bild III.56m). Mit Ausnahme der Krabben am Kielbogen Georg (vergl. Bilder II.11a und II.11b) waren daher die am Magdeburger Lettner beobachteten Krabbenformen durch Bauten am Mittelrhein spätestens seit etwa 1425 bekannt.

Dagegen ist die auf dem südlichen Schenkel des Kielbogens über Georg verwendete Form (vergl. Bild II.11b) mit unvollständiger Umhüllung der Knospe durch ein parallel gestreiftes Blatt, gekräuselten, stark bewegten Blättern und langem Stiel, der sich krallenförmig über das Querhölzchen legt, Beispielen um und nach 1460 verwandt, wie man sie etwa in Erfurt an der ehemaligen Taufpforte des Domes (Bild III.56a) und am Schrein des Severusaltars in St. Severin (Bild III.56q) findet. Aber auch am Portal der Südvorhalle von St. Moritz in Halle/Saale (Bild III.61), die nach 1448 unter der Bauleitung von Johannes Brochstete entstand, sieht man schon die lang ausgezogenen Stiele mit beginnender Krallenbildung. Da das Dach über der Südvorhalle erst 1468 errichtet war, dürfte die Fertigstellung des Portals auch in den 1460er Jahren liegen. Auf dem Riss für ein Sakramentshaus, den Laurenz Spenning 1465 zeichnete, ist die krallenartige Form des Blattendes ebenfalls deutlich gekennzeichnet (Bild III.56p). Am Ende des Jahrhunderts ist die neue Krabbenform an den Lettner in Breisach (Bild III.56s) und Halberstadt sowie an der Grabtumba von Erzbischof Ernst von Sachsen (Bild III.56r) voll ausgebildet.

Als Fazit der Kriechblumenanalyse ergibt sich, dass die Krabbenformen der Kielbögen, unter Ausschluss des Kielbogens über Georg, mit einer Entstehungszeit nach etwa 1425 kompatibel sind, während für die Krabben am Kielbogen des Georg eine Zeit ab etwa 1460 anzunehmen ist.

IV. Die Steinmetzzeichen

Am Magdeburger Lettner finden sich zahlreiche Marken, mit denen die Steinmetze die von ihnen bearbeiteten Wände und Fialen, das Maßwerk sowie die Figuren und ihre Sockel, Plinthen und Baldachine gekennzeichnet haben. Dazu kommt das Zeichen an der Inschrift des Kreuzaltars und weitere Zeichen an der Verbindungswand zum NO-Vierungspfeiler. Die Steinmetzzeichen sind keilförmig in die Steine eingeschlagen und haben Höhen zwischen etwa 10 und 30 mm. Nur das Meisterzeichen im Wappen der Inschrift am Kreuzaltar ist etwa 70 mm hoch und steht erhaben über dem Wappenschild.

Die überwiegende Zahl der Steinmetzzeichen ist aus Geraden aufgebaut, die sich unter definierten Winkeln von 30°, 45°, 60°, 90° und 120° berühren oder schneiden.

Steinmetzzeichen mit Kurvensegmente treten nur an wenigen Stellen der Südfront auf.

Die beobachteten Zeichen wurden photographisch dokumentiert und sind zusammen mit den Orten ihrer Anbringung und den von anderen Autoren gemachten Angaben in den Tabellen IV.1 bis IV.8 im Anhang II aufgeführt. Die aus den Photographien abgeleiteten Idealformen der Zeichen sind im Anhang III zusammengestellt.

Insgesamt wurden am Lettner, einschließlich der Inschrift des Kreuzaltars, der Figuren und der Verbindungswand zum NO Vierungspfeiler 59 Zeichen dokumentiert¹⁰⁵. Da einige von ihnen mehrfach auftreten, ergeben sich daraus 42 unterschiedliche Steinmetzzeichen (Inschrift des Kreuzaltars:1; Markierungen an Figuren: 4; Westfront: 15, Nordfront: 7, Südfront: 7; Ostfront: 3; Kanzeltreppe: 2; Verbindungswand: 3). Aus den Tabellen IV.1 bis IV. 8 entnimmt man nicht nur, dass bestimmte Zeichen an der Westwand mehrfach auftreten, sondern auch, dass es mehrere Überschneidungen zwischen West- und Nordwand, sowie eine zwischen Nord- und Südwand gibt. An der Südseite und an der NO Verbindungswand ändert sich der Typus der Marken. Es treten nun Zeichen mit Kurvensegmenten und kleinen Häkchen auf. Das Meisterzeichen KA 1 wird, außer am Ende der Inschrift unter dem Kreuzaltar, nur noch auf dem Wappenschild des Engels am nördlichen Lettnerdurchgang beobachtet. Am übrigen Lettner und seinen Figuren tritt es nicht auf. Alle Skulpturen des Lettners, mit Ausnahme von Mauritius, den beiden Kanzelfiguren und dem Konsolengel, sind an den Plinthen mit dem Zeichen F 1 markiert. Zwei dieser Figuren (Petrus und Paulus) sind zusätzlich mit je einem weiteren Zeichen versehen.

¹⁰⁵ Verteilung der dokumentierten Zeichen: Inschrift:1; Figuren: 4; W-Wand: 25; S-Wand: 8; N-Wand: 12; O-Wand: 3; Treppe: 2; NO-Verbindungswand: 4.

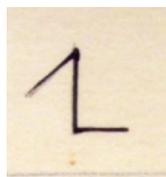
Bereits Kobis hatte die Übereinstimmung einiger Steinmetzzeichen des Lettners mit Zeichen in der Marienkapelle des Remters und dem SW-Turm beobachtet und in einem nicht veröffentlichten Bericht aufgeführt.¹⁰⁶ Die eigenen Ergebnisse bestätigen diese für die Datierung des Lettners bedeutsame Übereinstimmung für die in den Tabellen IV.9 und IV.10 zusammengestellten Zeichen. Sein Zeichen mit der Nummer 475 (hier F 3, NO 3) dokumentierte Kobis sowohl an der Außenwand des III. NW-Turmgeschosses wie im II. und III. Geschoß des SW-Turmes und am Lettner. Diese Beobachtung ist insofern erstaunlich, als das III. Stockwerk des NW-Turmes mutmaßlich bereits zur Zeit der Domweihe 1363 erreicht war.¹⁰⁷



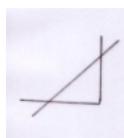
W 2



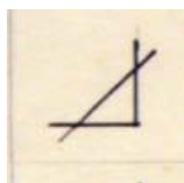
W 24



Kobis, 1932, Nr. 693.



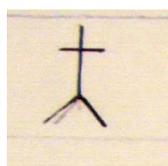
S 6



Kobis, 1932, Nr. 704



N 2



Kobis 1932, Nr. 656

Tabelle IV.9: Vergleich von Steinmetzzeichen des Lettners mit denen in der Marienkapelle.

Ein Neuausbau der Marienkapelle im 15. Jahrhundert wird allgemein mit einem Brand in Zusammenhang gebracht, der das Dormitorium und die Bibliothek zerstörte.¹⁰⁸ In der von Rosenfeld zitierten Quelle,¹⁰⁹ einem Vermerk auf dem inneren Deckel einer Handschrift der

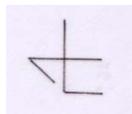
¹⁰⁶ Kobis 1932.

¹⁰⁷ Rogaki-Thiemann 2007, S. 113 f.

¹⁰⁸ a) Schubert 1974, S. 42. b) Sußmann 2002, S. 84.

¹⁰⁹ Rosenfeld 1910, S 169.

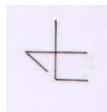
Universitätsbibliothek zu Leipzig,¹¹⁰ ist vom Brand dreier Dormitorien und der Bibliothek am 25. Dezember 1449 die Rede.¹¹¹



W 4, W 6, W 7, W 17



Brandt 1850



Rogacki-Thiemann 2007, Nr. 806



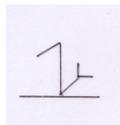
N 2



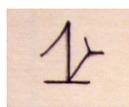
N 3



Kobis 1932, Nr.656



NO 1



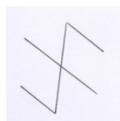
Kobis 1932, Nr. 645



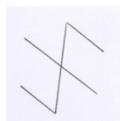
NO 2



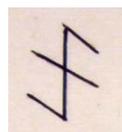
Kobis 1932, Nr.626



NO 3



F 3



Kobis 1932, Nr. 475 Rogacki-Thiemann 2007, Nr. 828



Tabelle IV.10: Steinmetzzeichen des Lettners, die auch am SW-Turm vorkommen.

Die Errichtung des SW-Turms erfolgte dagegen erst unter Erzbischof Ernst von Sachen (1476-1513). Für die Vollendung der Westtürme setzt Rogacki-Thiemann das Zeitintervall

¹¹⁰ Katalog der Hss der Universitätsbibliothek Leipzig, VI, 3, S. 113f.

¹¹¹ „Anni domini 1450 anno incipiente feria quinta in nocte nativitatis Christi perierunt per ignem dormitoria dominorum canonicorum vicariorum et scolarium ecclesie Magdeburgensis cum sollempni libraria et omnibus libris dominorum canonicorum quod fuit maius dampnum ex negligencia cuiusdam dicti Ludeke portenarii ante scolam ubi incepit ignis etc Jo. Heyde.“

von 1477 bis 1520 an.¹¹² Sie bezieht sich dabei auf Baurechnungen von 1477, die Koch in seinem Domführer von 1815 erwähnt,¹¹³ und auf einen Stein auf der letzten Galerie des NW-Turmes mit der Jahreszahl 1520. Diese Datierung wird gestützt durch die von Rogacki-Thiemann festgestellte Übereinstimmung von Steinmetzzeichen der oberen Bereiche des Westwerks mit Zeichen in der Ernstkapelle, die Erzbischof Ernst nach 1494 begonnen hatte. Die eigenen Untersuchungen wurden auf die Dokumentation von Steinmetzzeichen in der Moritzkirche zu Halle/Saale ausgedehnt. Nachdem Hans-Joachim Krause während Restaurierungsarbeiten das Meisterzeichen der Magdeburger Kreuzaltarinschrift an einem Dienstkapitell im Gewölbereich des südlichen Chorabschnitts identifiziert hatte, vermutete er, dass Johannes Brochstete ab 1448 den 2. Bauabschnitt der Moritzkirche, mit der Fertigstellung des südlichen Chorseitenschiffs und der Südvorhalle, leitete.¹¹⁴ Um zu überprüfen, inwieweit Steinmetze aus der Magdeburger Dombauhütte, bzw. Gesellen von Brochstete an diesen Arbeiten beteiligt waren, wurden in der Moritzkirche Steinmetzzeichen aus der südlichen Chorapsis, den drei östlichen Jochen des südlichen Chorseitenschiffes und der Süd-Vorhalle bis zu einer Höhe von ca. 2,50 m photographisch dokumentiert und im Anhang IV zusammengestellt. Keines dieser 36 Zeichen stimmt mit den Steinmetzzeichen des Lettners überein. Dasselbe gilt, mit Ausnahme des Meisterzeichens, für die seinerzeit vom Gerüst aus erhobenen, höher angebrachten Marken.¹¹⁵

Die Auswertung der am Lettner beobachteten Steinmetzzeichen nach ihrer Anzahl, ihrer Verteilung auf Wänden und Bauteilen, ihrem mehrfachen Auftreten sowie ihrem Bezug zu anderen Bauvorhaben im Magdeburger Dom und in der Moritzkirche in Halle/Saale führt zu einer Reihe von Folgerungen, wirft aber auch neue Fragen auf, die anhand der Bilder IV.1 bis IV.4 diskutiert werden sollen. Sie zeigen auf der besonders interessanten Westwand, die Verteilungen aller Zeichen, die Orte der mehrfach vorkommenden Zeichen und die Orte der nur einmal vorkommenden Zeichen, sowie die Lage der Mehrfachzeichen auf der Nordwand.

1.) Das Zeichen KA 1 am Ende der Inschrift unter dem Kreuzaltar ist ein Meisterzeichen, da es in ein Wappen eingestellt und auch durch seine Größe besonders hervorgehoben ist.¹¹⁶

Aufgrund der von Wiggert beschriebenen Identität des Steinmetzzeichens auf einem signierten Stein, der sich am Sudenburger Tor fand, mit dem an der Inschrift des Kreuzaltars

¹¹² Rogacki-Thiemann 2007, S. 120f und Anhang.

¹¹³ Koch 1815, S. 4. Die von Koch zitierten Rechnungen sind inzwischen verloren.

¹¹⁴ Krause 1983, S. 233.

¹¹⁵ Herr Dr. Krause war so freundlich, meine am Magdeburger Lettner erhobenen Steinmetzzeichen mit seinen Aufzeichnungen zu vergleichen.

¹¹⁶ Schwarz 1926, S. 23.

am Lettner,¹¹⁷ wird es dem Magdeburger Dombaumeisters Johannes Brochstete zugeordnet.¹¹⁸ Sein Zeichen am Schild des Konsolengels bezeugt, dass er diese Lettnerfigur gearbeitet hat und belegt erstmals, dass Johannes Brochstete nicht nur ab 1445 den Kreuzaltar geschaffen hat, sondern auch identisch mit dem in den Rechnungsbüchern des Lettners von 1446/47 erwähnten Meister Johannes ist. Er dürfte daher an der Planung des Lettners einschließlich des in ihn integrierten Kreuzaltars maßgeblich beteiligt gewesen sein und war auch der erste Auftragnehmer für den Lettnerbau.

2.) Obwohl Brochstete Dombaumeister und, wie das von ihm geschaffene Retabel des Kreuzaltars belegt, auch Bildhauer war, ist keine der am Lettner stehenden Figuren von seiner Hand. Dieser mit dem meisten Prestige verbundene Teil des Auftrags wurde von einem Figurenmeister mit dem Zeichen F 1 zu einem späteren Zeitpunkt ausgeführt. Die Zeitverschiebung lässt sich an Stilkriterien erkennen. Aber auch dieser Meister führte die Arbeiten an den Figuren Petrus und Paulus nicht zu Ende, wie die zusätzlichen Steinmetzzeichen belegen.

3.) Die Anzahl von 42 unterschiedlichen Steinmetzzeichen stimmt nicht mit dem Meister Johannes und seinen fünf Gesellen überein, die in den von Rosenfeld zitierten Baurechnungen von 1446/1447 erwähnt sind. Sie ist auch nicht mit den üblichen Fluktuationen von Handwerkern am Bau zu erklären.

4.) Zur Fertigstellung des Lettners, oder Teilen davon, gibt es keine gesicherten Quellen. Da jedoch das Meisterzeichen von Brochstete am Corpus des Lettners nur einmal in relativ niedriger Höhe der Westwand eingeschlagen ist, hat er die Arbeiten am Lettner offenbar bereits zu einem frühen Zeitpunkt abgebrochen. Als Ursachen für den Rückzug Brochstetes aus dem Lettnerauftrag kommen weder Tod noch Krankheit des Meisters infrage. Vielmehr weist sein Steinmetzzeichen an einem Chorkapitell der Moritzkirche in Halle/Saale darauf hin, dass er ab 1448 die wiederaufgenommenen Arbeiten zur Fertigstellung der Moritzkirche leitete.

4.) Von den 36, in dieser Arbeit registrierten, voneinander unabhängigen Zeichen in der südlichen Chorapsis, den drei östlichen Jochen des südlichen Chorseitenschiffes und der Süd-Vorhalle der Moritzkirche in Halle/Saale stimmt keines mit Steinmetzzeichen des Magdeburger Lettners überein. Auch ein Vergleich mit den seinerzeit von Krause bis zu einer Höhe von ca. 4 m erfassten Marken an den östlichen Pfeilern des südlichen Chorseitenschiffs

¹¹⁷ Wiggert 1871.

¹¹⁸ Leider hat Wiggert seinerzeit keine Zeichnung des Steinmetzzeichens auf dem Stein am Sudenburger Tor veröffentlicht, sodass eine Überprüfung seiner Beschreibung nicht mehr möglich ist.

zeigt, mit Ausnahme von Brochstetes Meisterzeichen, keine Übereinstimmung mit den Magdeburger Lettnerzeichen.¹¹⁹ Meister Brochstete hat demnach bei den Arbeiten in der Moritzkirche zu Halle keine Steinmetze seiner Magdeburger Werkstatt eingesetzt, sondern fremde Gesellen beschäftigt.

5.) Die Verteilung aller an der Westwand dokumentierten Steinmetzzeichen zeigt noch keine Besonderheiten (Bild IV.1). Wenn man jedoch die an 26 Orten vorkommenden 7 Mehrfachzeichen und das Meisterzeichen, getrennt von den Einfachzeichen betrachtet (Bild IV.2) sieht man, dass der Meister das Retabel des Kreuzaltars und den Konsolengel gefertigt hat. Ferner liegen Zeichen, die keine Überschneidungen mit der Nordwand haben, auf niedriger Mauerhöhe. Unter diesen Zeichen sollten daher die fünf Gesellen des Meisters Johannes zu finden sein. Ein **Geselle 1** (W 4, W 6, W 7, W 17) arbeitete an den Schmuckelementen der Retabel-Rahmung und des Ziboriums, am unteren Profil des nördlichen Durchgangs sowie am Baldachin Maria, während der **Geselle 2** (W 14, W 20, W 21) sich auf die Podeste spezialisiert hatte. Der **Geselle 3** (W 3, W 18) war am Podest von Maria Magdalena und an der Nische der südlichen Seitenfläche tätig. Rahmen und Antependium des Kreuzaltars sowie der Podest Paulus an der Nordseite waren Aufgaben des **Gesellen 4** (W 5, W 15, N 5). Schließlich war der **Geselle 5** (W 13, N 1) am Podest von Maria und am unteren Teil einer Blendbifore auf der Nordwand eingesetzt (Bild IV.3). Mit Ausnahme des Zeichens W 17 liegen alle Zeichen des Meister und seiner Gesellen im unteren Bereich der West- bzw. Nordmauer und markieren die Höhe, die das Bauwerk erreicht hatte, als die Arbeiten unterbrochen wurden.

6.) Das häufige Vorkommen von identischen Steinmetzzeichen an verschiedenen Orten der Westwand, die Überschneidungen einiger Zeichen an der West- und Nordwand und das Zeichen von Brochstete am Konsolengel zeigen, dass die Arbeiten am Lettner unter Brochstetes Leitung an der Westwand begonnen und an der Nordwand fortgesetzt wurden.

7.) Völlig aus dem Rahmen dieser Überlegungen scheint das Mehrfachzeichen (W 17) zu fallen, das nicht nur im unteren, sondern einmal im oberen Bereich der Westwand, an der Kreuzblume des Baldachins über Maria, auftritt und zudem von zwei Autoren am SW-Turm beobachtet wurde. Es ist nur zu verstehen, wenn man annimmt, dass die individuelle Lebensarbeitszeit für den fraglichen Gesellen mindestens 31 Jahren betrug.

9.) Die Gesellen mit den Mehrfachzeichen (W 10, W 11, N 9) und (W 2, W 24, N 4) gehören nicht zu den Steinmetzen der ersten Bauphase, in der ein Meister und seine fünf Gesellen am

¹¹⁹ Ich danke Herrn Dr. Hans –Joachim Krause für diese persönliche Mitteilung.

Lettner arbeiteten. Ihre Zeichen liegen sowohl auf der West- wie auf der Nordwand im oberen Bereich und gehören — nach einer Bauunterbrechung — zu den Werkleuten des zweiten Bauabschnitts.

10.) Auch die 8 Steinmetze, deren Marken auf der Westwand nur einmal erscheinen gehören bereits zu den Werkleuten des 2. Bauabschnitts. Ihre Zeichen sind in auffälliger Weise auf die Nordhälfte der Westwand konzentriert.

11.) Die Steinmetzzeichen der fünf, nach dem Weggang von Brochstete in Magdeburg zurückgebliebenen, Gesellen findet man weder auf den Mauern der Süd- bzw. Ostseite noch — abgesehen von dem Gesellen 1 — auf den oberen Bereichen der West- bzw. Nordwand. Dies legt die Vermutung nahe, dass der Lettnerbau mit dem Fortgang Brochstetes nach Halle zunächst zum Erliegen kam und, dass die fraglichen Steinmetze zum Zeitpunkt der Wiederaufnahme der Arbeiten am Lettner entweder Magdeburg verlassen hatten oder inzwischen zu alt waren.

12.) Aus der Beobachtung, dass Überschneidungen von Steinmetzzeichen nur zwischen West- und Nordwand (4 Zeichen) sowie Nord- und Südwand (1 Zeichen) auftreten, aber keine zwischen den übrigen Wänden oder der Treppenspindel, kann man schließen, dass es mehrere Bauunterbrechungen gab und immer neue Steinmetze am Lettner tätig wurden.

13.) Von den insgesamt vier Marken an der NO-Verbindungswand wurden die drei Zeichen NO 1, NO 2 und NO 3, von Kobis am SW-Turm dokumentiert. Das Zeichen NO 3 befindet sich auch in der Liste der von Rogacki-Thiemann am SW-Turm beobachteten Marken. Daraus lässt sich schließen, dass diese Wand als letzter zum Lettner gehörender Bauteil erst in den 1470er Jahren errichtet wurde. Da das Zeichen NO 3 mit dem Zusatzzeichen F 4 an der Plinthe Paulus übereinstimmt, ist zu vermuten, dass die Fertigstellung dieser Figur auch erst zu diesem späten Zeitpunkt erfolgte.

Die Analyse der der Steinmetzzeichen deutet daraufhin, dass die Arbeiten am Lettner mehrfach unterbrochen und sukzessive fertiggestellt wurden. Setzt man für den Beginn der Lettnerarbeiten das Jahr 1446 an,¹²⁰ so ergibt sich, unter Berücksichtigung der erst 1477 wieder aufgenommenen Arbeiten an den Westtürmen,¹²¹ zwischen Beginn und Abschluß der Arbeiten am Lettner ein Zeitraum von mindestens 31 Jahren. Auf Grund der damaligen geringen mittleren Lebenserwartung entspricht dies etwa zwei Generationen und einem *terminus ante quem* um 1462. Die Frage nach der Kompatibilität zwischen der hier

¹²⁰ Vergl. Anmerkung 14.

¹²¹ Vergl. Anmerkung 113.

abgeleiteten mutmaßlich sukzessiven Fertigstellung des Lettners zwischen etwa 1462 bis gegen Ende der 1470er Jahre und den Stilelementen des Maßwerks und anderer Zierformen soll erst in Abschnitt VIII, unter Einbeziehung einer Stilanalyse der Figuren, zusammenfassend diskutiert werden. Schon hier sei jedoch darauf hingewiesen, dass durch eine spätere Verbauung vorgefertigter Bauteile beträchtliche Differenzen auftreten können.

V. Figuren und Wappen des Lettners. Beschreibung und Identifikation

Die vierzehn Figuren am Lettner unterliegen nach Höhe und Bedeutung einer hierarchischen Ordnung und lassen sich in vier Gruppen einordnen. Insgesamt sechs große Figuren mit einer mittleren Höhe von 170 cm stehen an der Westwand und an den NW- und SW-Kanten des Lettners. Ihre profilierten Podeste sind etwa 1,60 m hoch und mit Bahnen von Blendmaßwerk verziert, die an der Oberkante durch krabbenbesetzte Spitzbögen zusammengeführt sind, die in Kreuzblumen übergehen. An der Westwand sind zwei mittelgroße Figuren vor der Mitte der Seitenfelder angeordnet. Ihre mittlere Höhe beträgt 115 cm. Diese mittelgroßen Figuren stehen auf erhöhten Dreikant-Podesten, die unter den Sockeln der Figuren mit stilisierten Blättern verziert sind. Zwischen den großen und mittelgroßen Figuren der Westfront besteht keine Isokephalie (vergl. Bild.I.3).

An den Nord- und Südwänden des Lettners stehen je zwei kleine Figuren von 80 cm Höhe auf Konsolen. Die vierte Gruppe schließlich bilden zwei Diakone, die vor den westlichen Ecken der Kanzel stehen. Alle Figuren mit Ausnahme des Mauritius und der beiden Diakone neben der Kanzelbrüstung sind an den Sockeln mit dem gleichen Steinmetzzeichen markiert. Bei den folgenden Beschreibungen von Figuren werden Richtungsangaben immer vom Standpunkt der Figuren aus gemacht werden.

V.1 Die großen Figuren des Lettners

Die großen Figuren stehen über profilierten Podesten auf leicht gewölbten, polygonen Plinthen, die zur Lettnerwand hin beschnitten sind. Eine Ausnahme bildet Mauritius, der auf einem rechteckigen, flachen Wappenstein steht. Die Figuren sind nicht freistehend, sondern agieren vor flachen Nischen, deren Seitenprofile auf die Wand aufgesetzt sind. Sie sind von Baldachinen überfangen, die in Fialen mit Kreuzblume übergehen.

Die Reihe der großen Figuren beginnt an der NW Kante des Lettners mit dem Apostel Paulus, der nach Norden blickt (Bild V.1). Seine Attribute sind in seiner linken Hand ein Buch und ein Schwert, über dessen Parierstange sein rechtes Handgelenk gelegt ist. Ein weiteres persönliches Erkennungszeichen ist die von einem Kranz kurzer Haare umgebene Stirnglatze. Der Apostel steht aufrecht im Kontrapost, das rechte Bein ist im Vorwärtsschreiten angehoben, sodass der rechte Vorderfuß über die Plinthe hinausragt. Paulus ist mit überlangem, gegürtetem Gewand und offenem Mantel dargestellt. Das Gewand bildet unterhalb des Gürtels und unter dem rechten Knie Röhrenfalten, die beim Aufstoßen auf den Boden umknicken. Mit der rechten Hand hat er den schweren, über seinen linken Arm

fallenden Mantel in Hüfthöhe quer zum Körper gerafft und den Saum über die Parierstange des Schwertes gelegt. Dadurch hat sich eine tiefe, waagrecht vor dem Leib stehende Stoffmulde gebildet, unter der Schüsselfalten mit spitzen Winkeln liegen. Der Mantelsaum an der rechten Körperseite liegt etwa in Kniehöhe. Das faltenlose, ovale Gesicht des Apostels zeigt einen Mann mittleren Alters mit weit geöffneten, nach vorne blickenden Augen, betonten Backenknochen und starker Nase. Er trägt einen gewellten, über der Brust gestutzten Vollbart.

An der NW Kante mit Blick nach Westen ist Maria Magdalena mit leichter Linksdrehung aufgestellt (Bild V.2). Man erkennt sie am Salbgefäß, das sie in der linken Hand hält. Sie ist im Vorwärtsschreiten mit angehobenem linkem Oberschenkel dargestellt, dabei ragt ihre linke, aufgesetzte Fußspitze über die Plinthe hinaus. In aufrechter Haltung blickt sie selbstbewusst mit erhobenem Haupt in die Ferne. Ihr faltenloses Gesicht ist rundlich, mit großen Augen, starker Nase und kleinem Mund. Auf ihrem Kopf liegt ein Tuch, das über der Stirn mit einer Borte anliegt, aber beide Ohren und die seitlichen Haare frei lässt. Die Heilige hat es locker um den Hals gelegt und hält den Saum, der Röhrenfalten bildet mit der linken Hand vor der Brust. Maria Magdalena trägt ein langes, gegürtetes Kleid und einen vorne geöffneten Mantel aus schwerem Stoff. Ähnlich wie Paulus, hebt und rafft die Figur den Mantel mit der Rechten so vor den Leib, dass er mit halbkreisförmigen Falten eine tiefe Mulde bildet und mit spitzwinkligen Schüsselfalten rechts und links des angehobenen linken Oberschenkels auf den Boden fällt. Über dem angehobenen linken Knie haben sich im Mantelstoff Röhrenfalten gebildet, die beim Aufstoßen auf den Boden in zwei unterschiedliche Richtungen umknicken. Auch das unter dem Knie sichtbar werdende Kleid ist in parallele Röhrenfalten gelegt, die durch den vorgestellten linken Fuß der Figur in dieselben Richtungen wie der Mantelstoff abgelenkt werden. Das Umknicken von Röhrenfalten am Boden in zwei Hauptrichtungen, die gerade, aufrechte Haltung der Figuren, ihre nahezu faltenlosen Gesichter und die Ausbildung einer durch Raffung des Mantels gebildeten durchhängenden und räumlich weit vorstehenden Mantelmulde vor dem Körper, sind für den Stil des Meisters charakteristisch.

Die nächste große Figur des Lettners ist Mauritius, der Patron des Domes. Als Ausdruck seiner Wertschätzung hat er den Platz neben dem nördlichen Lettnerdurchgang erhalten (Bild V.3). Er ist durch seine Rüstung und das Adlerwappen charakterisiert, das ihn als *patronus regni* (Reichspatron) ausweist (Bild V.3a). Seine besondere Verehrung in Magdeburg geht auf Otto den Großen zurück, der 937 Mauritiusreliquien durch Bischof Uldarich von Augsburg nach Magdeburg bringen ließ und Mauritius zum Schirmherren seiner

Ostkolonisation machte.¹²² Der Heilige steht im Kontrapost und hält in der Rechten eine Lanzenfahne, die Linke umfasst einen Dolch am Gehänge. Seine Plattenrüstung entspricht nicht der eines römischen Legionärs, sondern dem Panzer eines Ritters im 15. Jahrhundert.¹²³ Im Gegensatz zur Mauritius-Skulptur des 13. Jahrhunderts im Chor des Magdeburger Domes, ist Mauritius hier nicht negroid dargestellt. Er steht auch nicht, wie die übrigen großen Figuren, auf einer gewölbten Plinthe mit Steinmetzzeichen, sondern auf einem Stein, der außer durch Blendmaßwerk mit einem Wappen verziert ist, das drei Rosen zeigt, zwei über einem Querbalken, eine darunter (Bild V.3b).

Neben dem südlichen Lettnerdurchgang, am zweiten bevorzugtem Platz, steht die Gottesmutter Maria, die das nackte Jesuskind auf dem linken Arm trägt (Bild V.4). Ihre Haltung ist, bei leichter Drehung nach links, gerade und ohne Hüftschwung. Wie Maria-Magdalena hat sie das linke Spielbein vorgestellt. Maria wird als Himmelkönigin mit leicht nach vorne geneigtem Kopf gezeigt. Ihre Königskrone hat vier Blattornamente, die über einem schmalen goldenen Reif stehen. Unter der Krone ist ein Tuch über ihren Hinterkopf gelegt, das die vorderen Haare freilässt und ihr locker über die Schultern und den rechten Arm fällt. Die Figur hat einen zierlichen Körperbau und ein junges, schmales Gesicht mit ernstem Ausdruck. Maria trägt ein unter der Brust gegürtetes Kleid mit langem Arm und hat einen vorne geöffneten Mantel aus schwerem Stoff über die Schulter gelegt. Mit der rechten Hand, die ein Rosenzepter hält, hat sie den Mantel in Hüfthöhe vor den Körper gezogen, sodass sich wieder eine räumlich stark vorstehende Stoffmulde gebildet hat, auf der das Jesuskind seine Füße abstützen kann. Auch die Ausbildung der darunter liegenden, spitzwinkligen Faltenzüge, die schräg vor dem Körper auf den Boden zulaufen, sowie das Umknicken der Röhrenfalten beiderseits des vorgestellten Fußes in zwei Richtungen ist bereits bei Paulus und Maria Magdalena beobachtet worden.

Das nackte Jesuskind sitzt seitlich mit gekreuzten Beinen aufrecht auf dem linken Arm der Mutter, die es mit ihrem linken Handballen am linken Knie stützt (Bild V.4). Es hat seinen Oberkörper gedreht, sodass sein Kopf nahezu frontal erscheint. Das Kind ist mit rundem Gesicht und lockigem Haar dargestellt und blickt mit weit geöffneten Augen ernst in die Ferne. Als Attribut hat es einen (beschädigten) Vogel an den Flügeln gefasst, dessen Körper von Maria gehalten wird (Bild V.4a). In der Darstellung wird keine emotionale Beziehung zwischen Mutter und Kind gezeigt, die Fürsorge der Mutter ist vielmehr auf die Stützung der Sitzposition des Kindes beschränkt. Es gibt keinen darüber hinausgehenden Körper- oder

¹²² Reusch, 1974.

¹²³ Quaas 1992.

Blickkontakt zwischen ihnen. Während Maria mit leicht geneigtem Kopf unbewegt weder mit dem Kind noch mit dem Betrachter in Blickkontakt tritt, ist der Jesusknabe weder als verspieltes noch als schutzsuchendes Kleinkind, sondern als unabhängiges Individuum in aufrechter Haltung dargestellt.

Die Reihe der großen Figuren wird an der SW-Kante des Lettners mit der hl. Katharina und dem Apostel Petrus abgeschlossen. Der Beginn der Verehrung dieser Heiligen in Deutschland ist durch Patrozinien in Werden (1059), Zwickau (1125) und Xanten (1128) belegt. Sie wurde ab dem 13. Jahrhundert nach Maria die am meisten verehrte Heilige.¹²⁴ Die Figur trägt ein langärmeliges, gegürtetes Kleid, das unterhalb der Brust gerade, nahezu parallele Röhrenfalten bildet, die auf dem Boden in zwei Hauptrichtungen umschlagen (Bild V.5). Die Art des Kleides mit dem vorne leicht geöffneten Halsabschluss gleicht dem der Marienfigur, bei der nur der größte Teil durch Kopftuch und gerafften Mantel verdeckt ist. Katharina hat ihren geöffneten Mantel nur über die Schulter gehängt. Sein linker Saum ist über das linke Knie gezogen und auf der Parierstange ihres Schwertes abgelegt. Dabei haben sich ohne Realitätsbezug über dem Knie einige zackige, V-förmige Falten gebildet. Der Bildhauer zeigt Katharina als junge Königstochter, die ihre Krone auf dem offenen Haar trägt. Außer der Krone ist ihr, als Zeichen ihres Martyriums durch Enthaupten, das seit Ende des 13. Jahrhunderts üblich gewordene Schwert als Attribut beigegeben.¹²⁵ Katharina ist mit rundlichem Gesicht dargestellt und blickt den Betrachter an. Auch sie steht mit vorgestelltem Spielbein im Kontrapost, dabei hat sich ihre rechte Hüfte leicht nach rechts verschoben.

An der SW-Kante des Lettners steht, mit Blick nach Süden, der Apostel Petrus. Er weist als Attribut die Himmelschlüssel in seiner rechten Hand vor und drückt zudem mit dem linken Unterarm ein Buch an den Körper (Bild V.6). Sein Gesicht mit den ausgeprägten Backenknochen und der starken Nase ist ernst, nur wenige Falten sind neben dem Mund sichtbar. Sein lockiges Haupthaar fällt kurz in die Stirn und geht seitlich in einen kurz gehaltenen, gelockten Vollbart über. An seinem Mantel wird eine aufwendige Faltenbildung vorgeführt. Während der Mantel am Oberkörper senkrechte, parallele Falten bildet, wird der linke Mantelsaum im Hüftbereich durch beide Hände überkreuz gerafft. Dadurch entstehen zwei Züge von Schüsselfalten, die nach bewährtem Muster unterhalb der Hände mit halbkreisförmigen, tiefen Mulden beginnen und in spitzwinkligen Faltenzügen auslaufen. Wie bei den anderen Figuren werden die Röhrenfalten des Mantels am Boden umgeleitet. Die Figur steht im Kontrapost mit vorgestelltem linkem Bein, dessen nackter Fuß unter dem

¹²⁴ Assion 1974, Sp.290.

¹²⁵ Assion, 1974, Sp.290.

Mantelsaum sichtbar ist. Eine Variation in der Haltung tritt dadurch auf, dass die Figur mit ihrer linken Schulter leicht aus ihrer Nische herausgedreht ist.

V.2 Die mittelgroßen Figuren der Westfront

Die beiden mittelgroßen Figuren sind freistehend auf erhöhten Sockeln mit polygoner, ebener Plinthe vor den beiden Seitenfeldern der Westfront angeordnet. Sie stehen unter einem Baldachin mit Fiale und Kreuzblume und sind von einem mit Krabben besetzten Kielbogen gerahmt.

Die jugendliche Figur im linken Seitenfeld ist durch ihre Ritterrüstung und den beigegebenen Drachen zwischen den Beinen unschwer als hl. Georg zu erkennen. Gezeigt wird der Moment, in dem er nach der Legende sein Schwert in den Rachen des Drachen stößt (Bild V.7).¹²⁶ Wie die Lettnerfiguren Dionysius und Katharina ist der hl. Georg einer der 14 Nothelfer.

Die mittelgroße Figur vor dem rechten Seitenfeld der Westfront ist schwerer zu interpretieren und wurde bisher nur von Hanftmann einem bestimmten Heiligen zugeordnet.¹²⁷ Unter Bezugnahme auf Koch, der das Attribut als Muschel und die Beifigur als betendes Kind sah,¹²⁸ bezeichnet er ihn als Jakobus, und die Beifigur zu seinen Füßen als Stifter. Dargestellt ist ein bärtiger Mann mit Tonsur, der in antikisierende Gewändern gekleidet ist (Bilder V.8 und V.9). Wieder zeigt der Meister bei der Raffung des Mantels spitzwinklige Faltenzüge und arbeitet den Stein tief aus, um den Gewandverlauf unter dem rechten Unterarm sichtbar zu machen. Wieder knicken die Faltenbahnen im Tuch der Gewänder auf dem Boden in etwa parallele Röhrenfalten mit zwei Richtungen um. In der Hand hält er ein Buch, auf dem ein schwer identifizierbares, weil beschädigtes, Attribut liegt. Es könnte das Fragment einer Schädeldecke gemeint sein. Zu seinen Füßen kniet als kleine Beifigur ein betender Mann, ebenfalls mit Tonsur versehen. Da er mit Albe und Pluviale bekleidet ist, handelt es sich um einen Priester (Bild V.9). Im Gegensatz zu Koch und Schmelzer sehe ich in ihm keinen Stifter,¹²⁹ sondern eine Figur, die auf die Hauptfigur verweist und sie erklärt. Ich interpretiere die Hauptfigur als Dionysius, den Apostel Galliens und ersten Bischof von Paris, der im 3. Jahrhundert das Martyrium durch Enthaupten erlitt, worauf das Schädelfragment hinweist, auch wenn Dionysius häufiger mit dem abgeschlagenen Kopf erscheint.¹³⁰ Seine Gefährten waren der Priester Rusticus und der Diakon Eleutherius. Die Nebenfigur halte ich daher für

¹²⁶ *Legenda aurea*, S. 232 f.

¹²⁷ Hanftmann 1909, S. 78.

¹²⁸ Koch 1815, S. 63.

¹²⁹ Schmelzer 2004, S. 56.

¹³⁰ LCI 1974, Sp. 61-67.

den hl. Rusticus, seinen Priestergefährten. Obwohl Dionysius in westlichen Darstellungen überwiegend als Bischof gezeigt wird, gibt es auch Darstellungen, die ihn mit Kalotte ohne Mitra¹³¹ oder unversehrt in antikisierender Gewandung zeigen.¹³² Seine besondere Verehrung in Magdeburg zeigt sich darin, dass eine der fünf zum Dom gehörenden Kapellen *extra maiorem ecclesiam* ihm gewidmet war,¹³³ zudem gehört er zu den 14 Nothelfern, von denen drei im Figurenprogramm des Lettners auf der Westseite vertreten sind.¹³⁴

V.3 Die kleinen Figuren der Südfront

Die beiden kleinen Figuren an der Südseite des Lettners stehen auf Konsolen, deren Höhe so abgestimmt ist, dass Isokephalie mit der großen Eckfigur erreicht wird. Die Konsolen bestehen aus einfachen polygonalen Platten, die von drei großen Blättern unterschiedlicher Gestaltung gestützt werden.

Anschließend an den Apostel Petrus ist der um 270 in Patras in Lykien geborene hl. Nikolaus, platziert, über dessen Leben es kaum Nachrichten gibt, um den sich jedoch zahlreiche Legenden ranken (Bild V.10).¹³⁵ Er wird als Bischof mittleren Alters mit Mitra und Krummstab gezeigt und man erkennt ihn an den drei Goldstücken auf dem Buch, das er in der linken Hand hält. Nach der *Legenda Aurea*¹³⁶ hatte der Heilige sie einem armen Nachbarn, zur Versorgung seiner drei Töchter, des Nachts heimlich durch das Fenster geworfen. Auch er steht im Kontrapost und hat das rechte Spielbein leicht vorgestellt. Die Röhrenfalten der langen Albe werden beim Aufstoßen auf die Schuhe in zwei Richtungen auf den Boden umgeleitet. Da beide Hände Attribute halten, sind weder die Albe, noch das Chorhemd oder die dreiviertellange Kasel gerafft, deshalb können sie ruhige Röhren- bzw. Schüsselfalten bilden.

Die dritte Figur der Südseite stellt die 1235 heiliggesprochene Elisabeth von Thüringen und Marburg dar (Bild V.11). Die Figur hat die rechte Hüfte ausgestellt; ihr linkes Bein, an dem das Kleid glatt anliegt, ragt über die Kante der Plinthe hinaus. Sie wird als junge Frau in schlichter Kleidung mit gegürtetem Kleid und geöffnetem, halblangem Mantel gezeigt. Die Faltenbildung ist natürlich und ohne Raffungen. Wieder knicken die Röhrenfalten des Kleides beim Auftreffen auf den Boden als gerade Röhre um. Das Haar trägt die Figur offen in den Nacken gekämmt. In der Rechten hält sie einen Laib Brot und in der Linken eine Rose sowie

¹³¹ Kimpel 1971, Abb. 196.

¹³² St. Omer Ms.342 bis fol. 63v.

¹³³ S. Sello 1891, S. 127. Abgeleitet aus: Liber de consuetudinibus divinatorum Magdeburgensis.

¹³⁴ Auf die Zugehörigkeit einzelner Figuren zu den 14 Nothelfern hatte bereits Schmelzer 2004, S. 56 allerdings bei anders identifizierten Heiligen hingewiesen.

¹³⁵ Petzold 1976 in: LCI Bd.8, Sp. 45.

¹³⁶ Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine, S. 20f.

einen weiteren Brotfladen, den ein kleiner, barfüßiger Junge zu ihren Füßen bereits ergriffen hat. Das Attribut der Rose in der Hand der Heiligen bezieht sich auf die Legende vom Rosenwunder, nach der sich Brote, die Elisabeth im Übermaß an Arme verteilen wollte, bei einer Kontrolle durch den Landgrafen in Rosen verwandelt hatten. Die von Brandt¹³⁷ und von Schmelzer¹³⁸ vorgenommene Identifizierung der Figur als hl. Dorothea ist irrig: Attribut der hl. Dorothea ist ein Knabe, der ihr einen Früchtekorb reicht, während hier ein Schutz und Speisung suchendes Kind gezeigt wird, dem die Heilige ein Stück Brot reicht. Mit einer Almosen heischenden Geste hat der Knabe sich eng an die Heilige gedrängt und ist dabei sogar auf ihren Rocksäum getreten. Während er mit der rechten Hand ihr Kleid gefasst hat, greift er mit der linken nach dem Brotfladen. Es handelt sich bei dem Gegenstand in seiner Hand eindeutig nicht um einen Blumenstil, sondern um einen flächig ausgedehnten Fladen.

V.4 Die kleinen Figuren der Nordfront

Auch die Nordseite des Lettners ist mit zwei kleinen Figuren geschmückt. Die Konsolen, auf denen sie stehen, weichen jedoch von dem einfachen, einheitlichen Muster der Südseite ab.

Die Figur neben dem Apostel Paulus ist als jugendlicher Bischof mit Mitra, Albe, Chorhemd und Kasel gegeben (Bild V.12). Wie alle Figuren steht er im Kontrapost, hier mit vorgestelltem rechtem Bein. Auch das Abknicken der Röhrenfalten am Boden folgt dem bewährten Muster der anderen Figuren. An seinen Füßen lehnt ein Wappen, das einen Baumstamm zeigt, aus dem drei fünfblättrige Blüten sprießen. Außer dem Bischofstab und einem aufgeschlagenem Buch, das er in der Linken hält, hat er keine weiteren, kennzeichnenden Attribute. Ich interpretiere die Figur als Norbert von Magdeburg, den Gründer des Prämonstratenser-Ordens. Zunächst kann man wohl davon ausgehen, dass der Auftraggeber der Skulptur eine bestimmte mit der Erzdiözese Magdeburg besonders verbundene Persönlichkeit darstellen ließ und, dass nicht einfach aus Symmetrie zur Südfront ein Bischof an diese Stelle platziert wurde. Zum anderen weicht das aufgeschlagene Buch vom gängigen Attribut in der Hand von Propheten und Heiligen ab, deren Bücher üblicherweise geschlossen sind. Die Art, in der das demonstrativ aufgeschlagene Buch gehalten wird, entspricht auch nicht der Handhaltung während einer liturgischen Handlung. Hier könnte das Ordensbuch des von Norbert gegründeten Prämonstratenserordens gemeint sein. Wegen der engen Verbindung, die Norbert mit dem Erzbischof von Magdeburg hatte, als dessen Bischof er von 1126 bis zu seinem Tode 1134 wirkte, liegt die Vermutung nahe, dass

¹³⁷ Brandt 1863, S. 72f.

¹³⁸ Schmelzer 2004, S. 56.

er dargestellt ist. Seine förmliche Kanonisierung erfolgte zwar erst 1582,¹³⁹ doch könnten die geistlichen Planer des Figurenprogramms den Wunsch gehabt haben, den bedeutenden Erzbischof Magdeburgs unabhängig von seiner Heiligsprechung zu ehren. Hanftmanns Interpretation der Figur als Ludolf von Grieben, Bischof von Ratzeburg,¹⁴⁰ erscheint nicht plausibel und lässt sich auch nicht verifizieren. Hanftmann hält einen Domherren Ludolf von Grieben, der 1446 *magister fabricae* gewesen sei und dessen Wappen an der Figur lehne, für den Stifter der Figur. In den Personallisten des Erzstiftes gibt es jedoch nur einen Ludolf von Grieben. Er wurde 1441 Domherr, 1442 Domkämmerer und 1461 zum Bischof von Ratzeburg ernannt¹⁴¹ und wird wohl kaum sein eigenes Standbild gestiftet haben. Zudem konnte das dargestellte Wappen ihm nicht zugeordnet werden.

Die Konsole, auf der die Figur steht, ist von einem U-förmigen Profil gerahmt und zeigt ein Gesicht mit starken Backenknochen und Schnurrbart. Das Haupthaar ist mit einer eng anliegenden Schellenkappe, die über die Ohren reicht, bedeckt. Durch den Mund zieht sich der Ast eines Blattwerks.

Die Reihe der Figuren vor der nördlichen Lettnerwand wird an der Ostkante durch den hl. Bartholomäus abgeschlossen (Bild V.13). Er ist an seiner antikisierenden Kleidung, dem Buch in seiner Linken und, spezifisch, an dem Messer in seiner Rechten erkennbar, das auf sein erlittenes Martyrium durch Häutung hinweist. Die Figur ist mit vorgestelltem rechtem Bein, leichter Drehung des Oberkörpers nach Westen sowie mit ausgestellter linker Hüfte dargestellt. Wieder hat sich, wie bei den großen Figuren, durch das Raffén des Mantels eine tiefe Stoffmulde gebildet, bei der nun auch der Mantelsaum umgeschlagen ist. Zu Füßen des Heiligen lehnt ein Wappen, das zwei gegeneinander gewendete Sturmfedern zeigt. Die Figur steht auf einer Konsole, mit stilisiertem Blattwerk.

V.5 Die Figuren neben der Kanzelbrüstung

Bei den beiden als junge Diakonen gegebenen Figuren, die an den Kanten der Kanzel stehen, handelt es sich an der Nordkante um den hl. Laurentius (Bild V.14), an der Südkante um den hl. Stephanus (Bild V.15). Beide sind an ihren Leidenswerkzeugen erkennbar. So hält Laurentius den Rost, auf dem er gemartert wurde, in Händen,¹⁴² und Stephanus weist drei Steine auf einem Buch vor, da er das Martyrium durch Steinigung erlitten hat.

¹³⁹ LCI, Bd.8,1976, Sp. 68.

¹⁴⁰ Hanftmann 1909, S. 78.

¹⁴¹ GS, Magdeburg, S. 422.

¹⁴² Der vordere Teil des Rostes ist abgebrochen, Reste sind noch unter seinem linken Daumen sichtbar.

Beide waren Erzdiakone, Stephanus der Erzmärtyrer. Sie stehen im Kontrapost auf dem linken Standbein, das rechte ist jeweils vorgestellt. Bei der Gestaltung von Albe und Chorhemd kehrt das charakteristische parallele Umknicken der Röhrenfalten am Boden wieder.

V.6 Wappen und Stifter

Auffallend sind die vielen Wappen an markanten Stellen des Lettners. Sie haben offenbar unterschiedliche Funktionen. So können sie auf das Eintreten in das Sanktuarium Bezug nehmen, der geistlichen oder weltlichen Herrschaft Tribut zollen, das Attribut einer Figur sein, den Zusammenhang mit anderen Bistümern herstellen oder einen Stifter repräsentieren.

An der Westfront des Lettners sind Wappen unter den Konsolen angebracht, die neben dem Kreuzaltar an den Türpfosten der Durchgänge auf einem Rundstab stehen. Am nördlichen Durchgang hält ein Engel ein Wappenschild, auf dem zwei botanisch nicht bestimmbar Bäume mit ovalen, eng am Stamm liegenden Baumkronen dargestellt sind (Bild V.16). In gleicher Höhe sind am Türpfosten des südlichen Durchgangs zwei Wappenschilde mit einfachen geometrischen Mustern angeordnet (Bild V.17). Ein Schild ist horizontal geteilt mit einem roten Feld über einem weißen, im zweiten Wappen ist das Schild in je zwei rote und weiße Felder horizontal geteilt.

Das von einem Engel gehaltene Wappen über der Konsole des nördlichen Durchgangs bereitet den Gläubigen auf den Eintritt in das Sanktuarium vor und bezieht sich offenbar auf die beiden besonderen Bäume des Paradieses: den des Lebens und den der Erkenntnis.¹⁴³ Der Baum des Lebens ist Symbol der Todesüberwindung. Seine häufige Darstellung an Chorschranken ist entsprechend Offb 22, 14 mit der Idee des Eintritts in das Heilige Jerusalem verbunden.¹⁴⁴ (*Wer seine Kleider rein wäscht, den erwartet Freude ohne Ende. Er hat das Recht vom Baum des Lebens zu essen und durch die Tore in die Stadt hineinzugehen.*) Der Genuss der Früchte des Baumes der Erkenntnis ist dem Menschen dagegen verboten und bringt ihm den Tod.¹⁴⁵ Die gemeinsame Darstellung beider Bäume am Eingang in den Chorbereich symbolisiert danach die Antithesen von Tod und Leben; Sünde und Erlösung.

Die beiden am südlichen Durchgang des Lettners angebrachten Wappen beziehen sich dagegen auf die weltliche Einbindung des Bauwerks. Das linke Wappen (Bild V18) zeigt die Farben des Erzbistums Magdeburg mit der horizontalen Scheidung von Rot über Weiß. Das

¹⁴³ Gen 2,8-9

¹⁴⁴ J. Fleming, LCI, Bd.1, 1968, Sp. 258-265.

¹⁴⁵ Gen 2,16-17. „Du darfst von allen Bäumen des Gartens essen, nur nicht von dem Baum, dessen Früchte umfassendes Wissen verleihen. Sonst musst du sterben.“

rechte Wappenschild mit horizontalen Streifen rot über weiß ähnelt dem von Friedrich III. von Beichlingen, Erzbischof von Magdeburg zwischen 1445 und 1464, das einen Streifen mehr hat (Bild V.19).

Das größte Wappenschild am Lettner hält der hl. Mauritius über dem linken Arm (Bild V.20). Auf ihm ist ein stehender Adler mit aufgestellten Flügeln und geöffnetem Schnabel im Relief dargestellt. Das Reichswappen dient der Figur als Attribut und kennzeichnet gleichzeitig, zusammen mit der Lanze, den Heiligen als ottonischen und salischen Reichspatron.

Auch im Sockelstein des Mauritius ist ein Wappenschild als Relief eingearbeitet. Es besteht aus zwei durch einen Querbalken getrennten Feldern. Das obere ist mit zwei Rosen, das untere mit einer Rose verziert (Bild V.21). Hierbei handelt es sich offenbar um ein Stifterwappen. Es ist identisch mit einem Wappen auf dem im Kreuzgang aufgestellten Epitaph von Levin II. von der Schulenburg (1528 – 1588) und dessen Gemahlin Frederike von Alvensleben (1552 – 1622). Levin II. war Domdekan in Magdeburg und Dompropst in Havelberg. Auf dem Epitaph des Ehepaares sind auf jeder Seite acht Wappen der Ahnenreihe des Ehepaares übereinander angeordnet. Darunter ist auch das Wappen der von Alvensleben, das auf goldenem Schild zwei rote Balken zeigt, von denen der obere mit zwei, der untere mit einer silbernen Rose belegt ist. Auf dem Helm steht ein Knorrenast, der rechts zweimal, links einmal geastet ist und mit einer silbernen Rose abgeschlossen wird (Bild V. 21). Die Anbringung des Wappenschildes derer von Alvensleben unter der Mauritiusfigur weist auf die Stiftung dieser Figur durch die Familie hin. Über den Zeitpunkt der Stiftung geben die Quellen keine Auskunft. Belegt sind dagegen die über Jahrhunderte währenden engen Beziehungen der Familie zum Erzstift Magdeburg.

1. Friedrich von Alvensleben, 1358 zum Domherren erwählt.¹⁴⁶
2. Busso V. von Alvensleben, 1424/1426 Herrenmeister des Johanniterordens, Ballei Brandenburg.
3. Busso VIII. von Alvensleben, Bischof von Havelberg † 1493.
4. Busso X. von Alvensleben, 1508 als Domherr genannt, 1522-1548 Bischof von Havelberg, auch Domherr von Halberstadt und Domprobst von Brandenburg.¹⁴⁷
5. Joachim von Alvensleben, geb. 7. April 1514, Domherr seit 1525. Gelangt nicht zur Majorpräbende, sondern heiratet 1549 Anna von Bartensleben.¹⁴⁸

¹⁴⁶ GS, Magdeburg, S. 502.

¹⁴⁷ GS, Magdeburg, S. 406.

¹⁴⁸ GS, Magdeburg, S. 568.

6. Vicko von Alvensleben, am 7. September 1514 zum Domherrn gewählt, stirbt 1538/40.¹⁴⁹

Weitere Wappen lehnen zu Füßen der beiden die Kanzel rahmenden Erzdiakone Stephanus und Laurentius. Stephanus sind zwei, Laurentius ein Wappen zugeordnet. Das in die NW Richtung weisende Wappen unter Stephanus zeigt auf rotem Grund eine Feldspaltung durch einen senkrechten Pfahl (Bild V.22), während das Wappen am Fuß des Laurentius ein einfaches, anstoßendes weißes Kreuz auf rotem Grund hat (Bild V.23). Für dieses beiden Wappen gab Brandt in seinem Domführer an, dass es sich um das jeweilige Wappen des Stiftes handele, in denen die Diakone Schutzheilige sind: Halberstadt für Stephanus und Merseburg für Laurentius.¹⁵⁰ Eine Gegenüberstellung der beiden Wappen in ihrem derzeitigen Zustand mit den Wappenschilden der Bistümer Halberstadt und Merseburg ergibt keine Übereinstimmung (Bilder V.24 und V.25). Da die Grundmuster, Feldspaltung für Halberstadt und Kreuz für Merseburg, jedoch stimmig sind, könnte der Vorschlag von Brandt dennoch zutreffen.

Auf dem zweiten Wappen unter Stephanus, das nach SW orientiert ist, prangt ein von drei Lilien umgebener, gesichteter Halbmond (Bild V.26). An ihm sind Farbreste des roten Untergrundes, der goldenen Mondsichel und der dunklen Lilien erkennbar. Wahrscheinlich handelt es sich um ein Stifterwappen; es konnte jedoch nicht identifiziert werden.

Auch an den Füßen der zwei Konsolfiguren der Nordseite des Lettners lehnen Wappenschilde. Bartholomäus ist ein Schild zugeordnet, das auf ehemals rotem Feld zwei aufgerichtete, mit den Schäften gegen einander gewendete mittelalterliche Streitäxte — sogenannte Sturmfedern — zeigt (Bild V.27). Ein derartiges Wappen ist in der *Sammlung von verschiedenen, besonders deutschen Wappen*, Ulm um 1600 enthalten, das als Cod. Icon. 307 in der Bayerischen Staatsbibliothek verwahrt wird.¹⁵¹ Dort findet sich unter der Überschrift: *Die Herrlichkeit des löblichen Ertzstiftes Magdeburg* das Wappen eines Johann Bertoldt von Sturmfeder, auf dem das gesuchte Motiv erscheint (Bild V.28). Genau dieses Motiv ist auch auf dem an der Nordseite des Kreuzgangs aufgestellten Epitaph eines Edelmannes zu sehen (Bild V.29). Leider ist die Inschrift zum Teil stark verwittert. Das Todesjahr kann man jedoch zu 1603 ergänzen, da die Figur in einer Nische mit Beschlagwerk steht. Damit kommt er selbst als Stifter des Bartholomäus nicht mehr infrage.

Zu Füßen von Bischof Norbert lehnt ein Wappenschild mit einem verwurzelten, nach rechts zweimal, nach links einmal geasteter Knorrenstamm, aus dem drei fünfblättrige Rosen treiben

¹⁴⁹ GS, Magdeburg, S. 563.

¹⁵⁰ Brandt 1863, S. 72.

¹⁵¹ Digitalisierte Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, <http://mdzx.bib-bvb.de/codicon/blatt.html>

- nach rechts zwei, nach links eine (Bild V.30). Dieses Motiv konnte keinem Adelsgeschlecht zugeordnet werden.

Weitere vier Wappen waren an der Ostseite des Lettners an den Eckpunkten der Kanzelbrüstung in Höhe der Mauerkrone angebracht. Von diesen Schilden ist nur noch eines erhalten, das links vom mittleren Maßwerkfeld sitzt (Bild V.31). Auf ihm sind zwei gekreuzte Schlüssel mit dem Kreuz Christi im Bart dargestellt, wie es dem Wappen des Bistums Brandenburg entspricht (Bild V.18). Hanftmann hat 1909 noch zwei der ehemals vier Wappen gesehen. Er bezeichnet sie ohne Beschreibung als Wappen der Stifte Brandenburg (Bild V.32) und Naumburg (Bild V.33). Indem er Brandts Benennung der Wappen unter den Kanzelfiguren als Stiftswappen von Halberstadt und Merseburg übernimmt, kommt er zu dem Schluss, dass die verlorenen Schilde zu den Stiften Havelberg und Magdeburg gehörten. Damit wären neben dem Erzstift sämtliche Suffraganstifte heraldisch vertreten gewesen.¹⁵²

Aus der Konsole unter Bischof Norbert tritt im Relief ein männlicher Kopf in Frontalansicht hervor, dessen Haare unter einer eng anliegenden Narrenkappe verschwinden (Bild V.34). Er wird von belaubtem Astwerk gerahmt, das sich durch den geöffneten Mund zieht und von der herausgestreckten Zunge gehalten wird. Der Mann ist mit Kinn- und Schnauzbart dargestellt und hat ausgeprägt vorstehende Backenknochen. Ob dieser Kopf eine konkrete Bedeutung haben sollte, bleibt im Dunkeln.

¹⁵² Hanftmann 1909, S. 77.

VI. Das Figurenprogramm des Lettners

Das Figurenprogramm des Magdeburger Lettners zeigt eine klare, durch die Größe der Figuren und den Ort ihrer Anbringung, sichtbar gemachte Gliederung (Bild VI.1). Um einen Anhalt für die Auswahl bestimmter Heiliger und ihre Zuordnung zu den einzelnen Gruppen zu erhalten, soll im Folgenden die Präsenz der Heiligen im Dom als Patrone, in Form von Reliquien, Bildwerken oder ihnen geweihten Kapellen und Altären untersucht werden.

VI.1 Die großen Figuren

Zur Gruppe der großen Figuren gehören die für das Magdeburger Domstift besonders wichtigen Heiligen: Maria mit dem Jesuskind, der Dompatron Mauritius, ferner Maria Magdalena und Katharina, sowie die beiden Apostelfürsten Paulus und Petrus. Diesen Heiligen waren, zum Teil zu unterschiedlichen Zeiten, Altäre des Domes gewidmet.¹⁵³

Der hl. Mauritius war Patron sowohl des 937 von Otto I. gegründeten Benediktinerklosters St. Moritz wie auch des 968 in der Nachfolge errichteten Domstifts. Aus einer Urkunde von 937 geht hervor, dass die Magdeburger Abteikirche *in honore sancti petri apostolorum principis et sancti Mauricii atque Innocenti* geweiht worden war.¹⁵⁴ Zu dieser Zeit waren also Petrus und der Märtyrer der Thebäischen Legion Innozenz¹⁵⁵ ebenfalls Patrone des Domstiftes. Von einer 1077 erfolgten Neuweihe des Hauptaltars heißt es im *Annalista Saxo*: *consecratum est in civitate Magdaburh a Werinhero archiepiscopo summum altare maioris ecclesie in honore Salvatoris nostri sancteque Marie et sancti Petri apostoli sanctorumque martirum Mauricii, Innocencii et sociorum eorundum, necnon Timothei et Appolinaris martirun.*¹⁵⁶

Nachdem Otto I. im Jahr 960 erstmalig Reliquien des Heiligen Mauritius erhalten hatte und in den Magdeburger Dom bringen ließ, verschob sich die Nennung der Patrone in den Urkunden. Es wird Mauritius allein oder zusammen mit Innozenz und Paulus genannt, aber auch noch Petrus an erster Stelle. Seit Mitte des 13. Jahrhunderts ist Mauritius jedoch alleiniger Patron der Domkirche.¹⁵⁷

In der Liste der Reliquien des Magdeburger Domes von 1451 sind seine Reliquien, die aus der Schenkung Otto I. stammen, aufgeführt: 1. *Vexillum sancti Mauricii*, 2. *Sarcophagus sancti*

¹⁵³ von Müilverstedt 1870, S. S. 105-116.

¹⁵⁴ MGH DD 0 1 Nr. 15

¹⁵⁵ Innozenz wurde 286 unter Maximian in Agaunum im Wallis enthauptet.

¹⁵⁶ MGH SS 6 S. 712.

¹⁵⁷ GS, Magdeburg, S. 83f.

*Mauritii, in quo habentur scapula s. mauricii, ..., 3. caput sancti Mauricii.*¹⁵⁸ Die bereits erwähnte besonders qualitätsvolle Mauritiuskulptur aus dem 13. Jahrhundert ist im Chor aufgestellt (Bild VI.2). Ferner befinden sich Standbilder des Heiligen im Hochchor, im Giebel des Westportals, am Nordportal und in der Ernstkapelle.

Zur Zeit der Errichtung des gotischen Lettners war dem hl. Petrus im Magdeburger Dom kein eigener Altar gewidmet. Er war jedoch von der Gründung des Erzstiftes an bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts neben anderen Heiligen Patron der Kirche und wird in den Urkunden häufig an erster Stelle genannt.¹⁵⁹ Wie aus dem Verzeichnis von 1451 hervorgeht, war das Domstift auch im Besitz einiger seiner Reliquien (*catena S. Petri*).¹⁶⁰ Ferner ist der Apostel durch die, aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammende, monumentale Skulptur an der Wand des Hochchores im Dom präsent (Bild VI.3). Unabhängig von dem Wunsch, die beiden Apostelfürsten als Stützen der Kirche hier sinnbildlich an den Kanten des Lettners darzustellen, erscheint es plausibel, dass die Bedeutung Petri erneut ins Gedächtnis gerufen werden sollte.

Auch Paulus war, gemeinsam mit anderen Heiligen, zeitweise Patron des Domstifts, wie aus einer Urkunde Otto I. von 973 hervorgeht.¹⁶¹ Ein Nebenaltar ist allerdings erst nach 1454 nachweisbar.¹⁶² Aber seine monumentale Figur steht zusammen mit Petrus und anderen Heiligen an der inneren Chorwand. Das Motiv für seine Aufstellung unter den „großen“ Heiligen, dürfte, wie bei Petrus, die generellen Wertschätzung als Apostelfürst und das Bestreben nach einer neuerlichen Rückbesinnung an sein ehemaliges Patronat des Erzstifts gewesen sein. Von ihm besaß das Magdeburger Erzstift keine Reliquie.

Von der Stiftung eines Katharinenaltars wird in einer von Rosenfeld zitierten Urkunde des Erzbischofs Burchard vom 21. März 1311 berichtet.¹⁶³ Bereits aus dem 13. Jahrhundert stammt das Standbild der Heiligen im Chor (Bild VI.4). Unter den Reliquien, die Erzbischof Albrecht II. (1205-1232) 1209 für den Magdeburger Dom gewinnen konnte, befand sich auch ein Fingerknochen der hl. Katharina.¹⁶⁴ Da Katharina seit dem 13. Jahrhundert nach der Gottesmutter Maria die am meisten verehrte Heilige war,¹⁶⁵ ist ihre Aufnahme unter die großen Figuren der Westfront des Lettners plausibel.

¹⁵⁸ Codex Monacensis lat. Nr. 14818, Bl. 121v -122, Bayerische Staatsbibliothek München.

¹⁵⁹ GS, Magdeburg, S. 81f.

¹⁶⁰ GS, Magdeburg, S. 240.

¹⁶¹ GS, Magdeburg, S. 83

¹⁶² GS, Magdeburg, S. 36.

¹⁶³ Rosenfeld 1910, S. 143 und Anmerkung 71.

¹⁶⁴ Gesta. Arch. Magdeb., MHG SS 14, S 419.

¹⁶⁵ Assion, LCI 1974, Sp. 290.

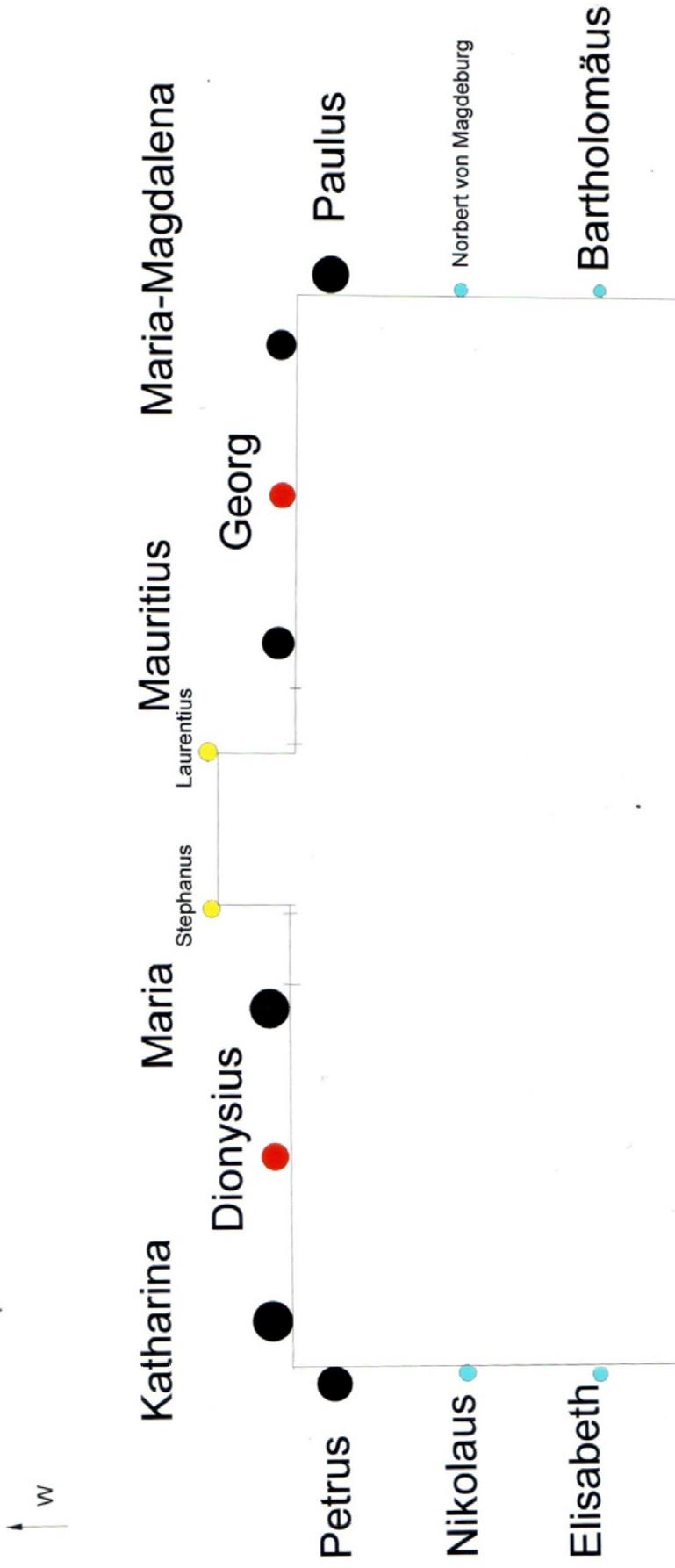


Bild VI.1 Figurenprogramm des Magdeburger Lettners.

Das Figurenprogramm des Magdeburger Lettners

Ein weiterer Grund mag auch die im Jahr 1401 von Papst Bonifaz IX. verfügte Inkorporation der St. Katharinenkirche in das Domkapitell gewesen sein.¹⁶⁶ Die hl. Katharina ist jedoch nicht Patronin des Magdeburger Domes. Die selbst in der neueren Literatur immer wieder auftretende Bezeichnung *St. Mauritius et St. Katharina* bzw. *St. Mauritius und St. Katarina*,¹⁶⁷ kann nicht durch Urkunden belegt werden. Brandt hatte in seinem Domführer von 1863 berichtet, dass anlässlich der Domweihe von 1363 die hl. Katharina zur *Compatronin* des Domes geworden sei, wie dies schon von Erzbischof Albert II. geplant gewesen sei. Für beide Behauptungen gibt es keine Belege.¹⁶⁸

Die Verehrung der Gottesmutter im Magdeburger Dom hat eine lange Tradition. Bereits 1049 war die Krypta zu Ehren der heiligen Maria und weitere Heilige geweiht worden:

*A. d. 1049 Hunfridus Magdaburgensis archiepiscopus criptam maioris ecclesie Idus Iulii dedicavit, in honore sancte Marie, sancti Johannis evangeliste, sancti Kiliani et sociorum eius...*¹⁶⁹

Auch die Marienkapelle *capella claustrum in ambitu* (östl. an den sogenannten Remter im Ostflügel des Kreuzgangs angebaut), geht auf eine frühe Stiftung, wahrscheinlich bereits 1060, zurück.¹⁷⁰ Ferner gab es im Dom drei Marienaltäre: *Altaria Beate Marie Rotunde*, gestiftet vor der Mitte des 13. Jahrhunderts,¹⁷¹ *Altaria annunciacionis Marie*, gestiftet vor 1326,¹⁷² *Altaria Mari v., Barbare v. m. et Omnium sanctorum virginum*, gestiftet vor 1364.¹⁷³ Das Domstift währte sich zudem im Besitz von Reliquien der Gottesmutter. So ist in dem von Sello zitierten *Liber de consuetudinibus divinarum ecclesie Magdaburgensis* vom Anfang des 15. Jahrhunderts von einer Reliquienkapsel, *scrineum b. Virginis*, die Rede und in dem ebenfalls von Sello zitierten *Libellus de sanctis reliquiis* des Sebastian Weymann von 1451 heißt es *scrineum b. Marie virginis*.¹⁷⁴ Maria ist auf zahlreichen Bildwerken im Dom dargestellt. Besonders hervorzuheben sind die Maria der Verkündigung aus der Mitte des 13. Jahrhunderts und die sogenannte wundertätige Madonna vom Ende des 13. Jahrhunderts. Von den Figuren des Lettners nimmt sie, als Gottesmutter und Himmelskönigin dargestellt,

¹⁶⁶ GS, Magdeburg, S. 203.

¹⁶⁷ Rogacki-Thiemann 2007, Stiftung Dome und Schlösser in Sachsen-Anhalt: www.dome-schloesser.de/berenburg.html

¹⁶⁸ Vergl. GS, Magdeburg, S. 84.

¹⁶⁹ Annalista Saxo, MGH, Scriptorum 6, S. 688.

¹⁷⁰ GS, Magdeburg, S. 24 (Urkundenbuch Erzstift Magdeburg 1 Nr. 153 S.212).

¹⁷¹ GS, Magdeburg, S. 26f.

¹⁷² GS, Magdeburg, S. 29f.

¹⁷³ GS, Magdeburg, S. 33.

¹⁷⁴ Sello 1891, S. 137, 139.

den höchsten Rang ein. Zusammen mit Mauritius, dem Patron des Domes, ist sie daher in der Mitte der Westseite platziert und flankiert mit ihm die beiden Durchgänge zum Chor.

Besondere Verehrung in Magdeburg wurde auch Maria Magdalena zuteil, zumal Albrecht II. 1209 einen Finger der Heiligen als Reliquie nach Magdeburg gebracht hatte.¹⁷⁵ Ihr war der vor 1427 gestiftete *Altaria Sancte Marie Magdalene et Mathie* gewidmet,¹⁷⁶ und auch Erzbischof Ernst bestimmte in seinem Testament 1505 Maria Magdalena zur Patronin des von ihm gestifteten Altares in der *capella sub turribus*.¹⁷⁷ Bereits um die Mitte des 13. Jahrhunderts war Maria Magdalena zusammen mit dem Auferstandenen und bei der Überbringung der Nachricht von der Auferstehung Christi an Petrus auf dem Bogenfeld eines kleinen Portals im südlichen Chorumgang in einem schönen Relief dargestellt worden.

Die Aufstellung großer weiblicher Figuren an den zur Westfront des Lettners orientierten Kanten mag zusätzlich durch den Wunsch begründet gewesen sein, der Himmelskönigin eine Ehrengarde *inter virgines* beizugeben.

VI.2 Die mittelgroßen Figuren

Der hl. Georg war in die Liturgie des Erzstifts durch einen Altar eingebunden, der vor 1376 gestiftet worden war.¹⁷⁸ Eine Reliquie von ihm ist in den entsprechenden Listen nicht verzeichnet. Die Aufstellung der Figur des drachentötenden Märtyrers an prominenter Stelle der Hauptansicht des Lettners neben Mauritius dürfte in seiner Verehrung als Ideal ritterlicher Tugenden und in dem ihm zugeschriebenen Beistand in der Schlacht zu sehen sein. Eigenschaften, die ihn in die Nähe zu Mauritius, dem Helfer der Kreuzfahrer und Reichspatron, rücken. Von der Vita Georgs ist nur wenig fassbar. Er war im Kriegsdienst unter Diokletian und wurde 303 als Christ nach mehreren Martern enthauptet. Nach seiner Verehrung im Vorderen Orient als christlicher Märtyrer erscheint im 12. Jahrhundert im Westen die erste Drachenkampflegende, die später mit der *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine schnelle Verbreitung fand.¹⁷⁹

Die mittelgroße Figur, die zwischen Maria mit dem Jesuskind und Katharina aufgestellt ist, hat keine eindeutigen Attribute. Für die von Hanftmann vorgeschlagene Identifizierung als Jakobus finden sich weder unter den Denkmälern des Domes, noch unter den Reliquien Belege, noch kann sein Attribut als Muschel interpretiert werden. Für die Identifizierung als

¹⁷⁵ Gesta arch. Magdeb., MGH SS 14, S. 137. Ferner Sello 1891, S. 137.

¹⁷⁶ GS, Magdeburg, S. 35f.

¹⁷⁷ GS, Magdeburg, S. 37f.

¹⁷⁸ GS, Magdeburg, S. 34.

¹⁷⁹ Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea*, 1293. Übersetzung von Richard Benz, 1955, S. 232-236.

Dionysius sprechen dagegen außer dem als Schädelfragment angesehenen Attribut und der betenden Beifigur des Priesters Rusticus, die ihm geweihte Kapelle in einer Domherrenkurie,¹⁸⁰ und die im Reliquienverzeichnis von 1166 aufgeführte Reliquie.¹⁸¹ Es ist ungeklärt, ob diese wichtigen und frühen Dionysius-Reliquien, die außer nach Magdeburg auch nach Enger und Quedlinburg gegeben wurden,¹⁸² aus den Frankreichfeldzügen Otto I. von 940 und 946 stammen, oder aus einer versprochenen Schenkung von Karl dem Einfältigen an Otto I.¹⁸³

VI. 3 Die kleinen Figuren

Ein Altar der hl. Elisabeth (Bild VI.5) gehörte zu den fünf Sühnealtären (St. Barbara, St. Elisabeth, St. Christoph, St. Stephan, St. Johannes der Täufer), die die Stadt Magdeburg 1349 wegen der Ermordung von Erzbischof Burchard im Dom stiften und mit Vikarien ausstatten musste.¹⁸⁴ Er wurde unter Erzbischof Otto von Hessen (1327-1361), einem Urenkel Elisabeths, errichtet. Dessen Epitaph ist in unmittelbarer Nähe der Elisabeth am SO Vierungspfeiler aufgestellt. Außer dem Elisabethaltar ist die Heilige auch auf einer Wange des Chorgestühls zusammen mit der hl. Barbara dargestellt. Reliquien der Heiligen wurden im Magdeburger Dom nicht verwahrt.

Reliquien des hl. Nikolaus sind dagegen im Reliquienverzeichnis des Magdeburger Domes von 1166 aufgeführt.¹⁸⁵ Ein Altar war ihm jedoch nicht gewidmet. Es scheint auch kein Standbild von ihm gegeben zu haben. Nur auf dem Relief des Elisabethaltars, um 1360, ist er neben der hl. Hedwig dargestellt (Bild VI.5). Die Auswahl der beiden Heiligen, Elisabeth und Nikolaus, an der Südwand des Lettners scheint daher, neben der besonderen Beziehung zur hl. Elisabeth, auf ihrer Mildtätigkeit gegenüber Bedürftigen zu beruhen.

Unter den kleinen Figuren der Nordseite des Lettners ist die des Bartholomäus eindeutig durch sein Attribut bestimmt. Er scheint im Magdeburger Domkapitel besonders verehrt worden zu sein. Der ihm gewidmete Altar im nördlichen Querhaus unmittelbar neben der NO Ecke des Lettners ist zwar urkundlich erst ab 1454 nachweisbar,¹⁸⁶ muss jedoch älter sein, da am Altarkorpus eine Stiftungs- und Weiheinschrift aus der Zeit um 1300 mit den Namen von Papst Bonifaz VIII., von Bischof Johann von Havelberg (1291- 1304) und von Bischof Volrad von Brandenburg (1296-1302) angebracht ist. Wie auf der Südseite besteht also eine

¹⁸⁰ Hertel 1902, S. 166.

¹⁸¹ GS, Magdeburg, S. 224 und Anmerkung 27.

¹⁸² Ann. Magdeb., MGH SS 16, S. 148.

¹⁸³ Thietmar I, 23, MGH NS 9, S. 30.

¹⁸⁴ Rosenfeld 1910, S. 143 und Anmerkung 73 und 74.

¹⁸⁵ GS, Magdeburg, S. 227 und Anmerkung 61.

¹⁸⁶ GS, Magdeburg, S. 36.

direkte Beziehung zwischen dem Standbild am Lettner und einem Denkmal in unmittelbarer Nachbarschaft. Bartholomäus steht ferner in der Reihe der Apostel an der Tumba von Erzbischof Ernst (1476-1513) und als große Standfigur (um 1520) an der Westfassade des Domes.

Auch für die Bischofsfigur in der Mitte der Nordseite des Lettners, von mir als Norbert von Magdeburg bezeichnet, gab es im Magdeburger Dom ein Erinnerungsstück. Zehne erwähnt in seinem Domführer von 1784, dass in einem im Hochchor aufgestellten Schrank unter anderem ein Schuh des Heiligen aufbewahrt wurde.¹⁸⁷

VI.4 Die Kanzelfiguren

Die beiden Erzdiakone Stephanus und Laurentius waren im Magdeburger Dom durch Altäre und Reliquien präsent. Der Stephanusaltar gehört zu den der Stadt Magdeburg auferlegten fünf Sühnealtären von 1349 und der Laurentiusaltar wird im *liber de consuetudinibus divinorum ecclesiae Magdeburgensis* erwähnt, das nach einer Vorlage aus der Mitte des 13. Jahrhunderts zu Beginn des 15. Jahrhunderts geschrieben wurde, erwähnt.¹⁸⁸ Im Verzeichnis von 1166 sind von beiden Heiligen Reliquien aufgeführt.¹⁸⁹

VI.5 Zusammenfassung des Figurenprogramms

Die Zusammenstellung der im Magdeburger Dom durch Reliquien, Erinnerungsstücke, Altäre und Kapellen sowie Bildwerken besonders verehrten Heiligen zeigt, dass alle für die Darstellung am Lettner ausgewählten Figuren mit dem geistlichen Leben des Erzstiftes eng verbunden waren (Tabelle VI.2). Die hierarchische Anordnung der Heiligen nach Figurengröße und Ort ihrer Aufstellung ist ebenfalls wohl begründet.

Die größte Bedeutung haben die großen Figuren der Westfront. Unter ihnen nimmt die Himmelkönigin und Gottesmutter mit dem Jesusknaben den ersten Rang ein. Ihr folgt Mauritius als Patron des Domes. Beide Statuen sind daher an den beiden Durchgängen zum Sanktuarium im zentralen Bereich der Westfront aufgestellt.

An den Kanten des Lettners sind mit Blickrichtung nach Westen Maria Magdalena bzw. Katharina platziert. Der Rang von Maria Magdalena ergibt sich aus ihrer Anwesenheit bei der Kreuzigung Christi und ihrer Begegnung mit dem Auferstandenen; Katharina war seit dem 13. Jahrhundert nach Maria die meist verehrte Heilige.¹⁹⁰ Ein weiterer Grund für die

¹⁸⁷ Zehne 1789, S. 6.

¹⁸⁸ *Liber de consuetudinibus divinorum ecclesiae Magdeburgensis*, zitiert bei Sello 1891, S. 172.

¹⁸⁹ GS, Magdeburg, S. 226-227.

¹⁹⁰ Assion, LCI 1974, Sp. 290.

Aufstellung von Katharina und Maria Magdalena an der Westseite könnte auch darin zu sehen sein, dass die beiden Heiligen eine Art weiblichen Hofstaat der Himmelskönigin bilden.

Zur Gruppe der durch ihre Größe als bedeutend gekennzeichneten Figuren gehören auch Petrus und Paulus. Diese Apostelfürsten haben an der Verbreitung der christlichen Lehre große Verdienste: Petrus, auf dem Christus seine Gemeinde wie auf einem Fels aufbauen will und dem er die Himmelschlüssel anvertraut¹⁹¹ und Paulus als unermüdlicher Bekehrer der Heiden. Beide symbolisieren durch ihre Stellung an den Kanten des Lettners, dass sie Stützen der Kirche Christi sind.

Heilige / Heiliger	Patronat	Altar oder Kapelle	Reliquie	Bildwerke
Mauritius	937. Ab Mitte des 13. Jahrhunderts alleiniger Patron	937	x	x
Petrus	937-Mitte 13. Jh.	-	x	x
Paulus	973	1452	-	x
Maria		1049 Krypta 1060 Marienkapelle	x	x
Maria-Magdalena		1427	x	x
Katharina		1311	x	x
Georg		1376	-	x
Dionysius		aufgeführt 15. Jahrh.	x	-
Elisabeth		1349	-	x
Nikolaus		-	x	(x)
Bartholomäus		1454	Keine Angabe	x
Norbert v. Magdeburg		-	x	-
Stephanus		1349	x	-
Laurentius		13. Jahrh.	x	-

Tabelle VI.2: Präsenz der am Lettner dargestellten Heiligen im Magdeburger Dom.

¹⁹¹ Mt. 16,18-19.

Für Georg als mittelgroße Figuren der Westseite lässt sich allenfalls vermuten, dass Mauritius ein wehrhafter Heiliger an die Seite gegeben werden sollte. Eine besondere Bedeutung von Dionysius bleibt unklar.

Die beiden kleinen Konsolfiguren der Südseite stellen Heilige dar, die wegen ihrer Mildtätigkeit besonders verehrt wurden. Auf die verwandtschaftliche Beziehung zwischen Elisabeth und Otto von Hessen, dessen Epitaph in unmittelbarer Nachbarschaft der Figur steht, ist bereits hingewiesen worden.

Auch an der Nordseite gibt es für einen der dargestellten Heiligen, den Bartholomäus, in unmittelbarer Nähe einen Bezugsort, den ihm geweihten Altar. Eine mögliche Ursache für die Wahl des Aufstellungsortes von Bischof Norbert von Magdeburg an der Nordwand könnte die Symmetrie zur Bischofsfigur an der Südwand gewesen sein. Sein nach Norden gerichteter Blick geht über den Domplatz zur Liebfrauenkirche, von der seine Ordensstiftung ausging und in der er begraben ist.

Die Standorte der heiligen Laurentius und Stephanus neben der Kanzel nehmen Bezug auf die Funktion der Diakone, die dem Priester bei der Lesung oder Predigt assistieren. Darüber hinaus kann die Anordnung Teil einer Würdigung des Suffraganstiftes Merseburg, dessen Patron Laurentius war, sowie des Bistums Halberstadt, dessen Patron Stephanus ist, darstellen.¹⁹² Das Wappen von Merseburg war ein schwarzes Kreuz auf goldenem Grund und das Halberstädter Stift hat die Farben weiß / rot in vertikaler Feldspaltung. Die zu Füßen der Figuren lehnenen Wappen zeigen ein weißes Kreuz auf rotem Grund (Laurentius) und eine Feldspaltung auf einheitlich rotem Grund durch einen senkrechten Pfahl (Stephanus). Da die Muster der Wappen die richtige Form bzw. Spaltung zeigen und nur die Farben „falsch“ sind, ist die zuerst von Hanftmann vermutete Zuordnung durchaus sinnvoll.

Insgesamt zeigt sich, dass die Auswahl der Heiligen und ihre jeweiligen Aufstellungsorte wohl durchdacht waren.

¹⁹² Hanftmann 1909, S. 77.

VII. Einordnung der Lettnerfiguren in die nordalpine Skulptur des 15. Jahrhunderts

Eine zeitliche Einordnung der Lettnerfiguren mit Hilfe der Stilanalyse ist geboten, da es als Beleg für die Bauzeit des Lettners nur das Ausgabenregister der *fabrica* von 1446/1447 gibt, aus dem sich als *terminus post quem* das Jahr 1446 ergibt.¹⁹³

Die Skulpturen sind offensichtlich nicht mehr durch den zwischen etwa 1380 und 1430 in Europa vorherrschenden *Weichen Stil* mit seinen anmutig schönen, feingliedrigen Figuren in gezierten Haltungen geprägt (Bild VII.1). Vielmehr zeigt der Steinmetz ein ausgeprägtes Interesse für einfache geometrische Formen, die kräftigen Figuren sind in natürlichen Haltungen dargestellt und tragen einfache Kleidung. Ihr Stil lässt sich anhand einiger Merkmale charakterisieren:

- 1.) Die Figuren sind von robuster Körperlichkeit und stehen gerade aufgerichtet und ohne betonten Hüftschwung. Alle Figuren betonen mit vorgestelltem Spielbein eine Balance im Kontrapost; einige nehmen eine deutliche Schrittstellung ein.
- 2.) Die Säume der langen Gewänder schlagen am Boden in zwei Vorzugsrichtungen um.
- 3.) Die Falten der Gewänder sind nicht mehr gerundet, sondern stoßen mit geradlinigen Segmenten aufeinander. Häufig bilden sich dabei spitze Winkel.
- 4.) Beim Raffan der langen Mäntel quer über den Leib bilden sich in Hüfthöhe trichterförmig vortretende Stoffmulden.
- 5.) Der Bildhauer interpretiert den Jesusknaben ganz unkindlich; zwischen der Gottesmutter und dem von ihr präsentierten Kind ist keine emotionale Beziehung angedeutet.

Zu 1. Figuren mit gerade aufgerichteter Haltung und mäßigem bis keinem Hüftschwung findet man im 15. Jahrhundert vorzugsweise im norddeutschen Raum, während in Mittel- und Süddeutschland bis zum Ende des Jahrhunderts geschwungene Körperkonturen vorherrschend bleiben. Ursache dieses regionalen Unterschiedes dürften die engen Beziehungen gewesen sein, die zwischen niederländischem Kunstschaffen und Westfalen, Niederachsen und den Hansestädten herrschten und sich in einem regen Import niederländischer Altäre manifestierte. Die Rückbesinnung auf eine statuarische Körperhaltung der Figuren begann mit dem aus Haarlem stammenden Bildhauer Claus Sluter. So haben die Skulpturen des von ihm zwischen 1395 und etwa 1404 geschaffenen *Mosesbrunnen* für den Kreuzgang der Kartause von Champmol in Dijon bereits eine realistisch robuste Körperlichkeit (Bild VII.2). Auch die beiden einzigen erhaltenen Retabel des Bildschnitzers Jacques de Baerze aus Dermonde bei

¹⁹³ Vergl. Kap. I.1

Brügge, die er 1392 im Auftrag von Philipp dem Kühnen für die Grablege der burgundischen Herzöge in der Kartause von Champmol fertigte, zeigen unter Einfluss Sluters Ansätze einer realistischen Körperauffassung. Bereits 1936 hatte W. Paatz auf die Übereinstimmung wesentlicher Stilmerkmale zwischen diesen Retabeln und einer Gruppe von Schnitzaltären im nordwestdeutschen Raum (Bokel, Coesfeld, Dortmund, Iserlohn, Lübeck, Stadthagen) hingewiesen,¹⁹⁴ die er entweder dem Import aus den südlichen Niederlanden oder einer einheimische Produktion unter deren Einfluss zuordnete. Die Verbreitung der flandrischen Exporte folgte dabei den Fernhandelswegen der deutschen Hanse.¹⁹⁵

Zu den niederländischen Importen wird in der neueren Literatur auch die *Goldene Tafel* aus Lüneburg gezählt (Bild VII.3a). Bereits Victor Curt Habicht hielt den Meister der Skulpturen für einen zumindest in Frankreich-Burgund geschulten Künstler¹⁹⁶ und Paatz betonte die Beziehung zu den Retabeln von Jaques de Baerze,¹⁹⁷ während Krohm für die Tafeln einen direkten niederländischen Ursprung annimmt und sie um 1410-1420 datiert.¹⁹⁸ An diesem Retabel hat die in Bild VII.3b gezeigte Maria Magdalena bereits eine aufrechte, statuarische Haltung im Kontrapost eingenommen. Auch der, in die 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts datierte,¹⁹⁹ Passionsaltar aus Bokel (Kr. Isenhagen), gehört zu den aus Flandern oder Brabant eingeführten Retabeln.²⁰⁰ Erhalten ist nur der Mittelschrein (Bild VII.4a). Unter seinen Figuren zeigen ein Bischof und zwei weibliche Heilige einen geraden, aufrechten und sicheren Stand, z. T. mit angedeutetem Kontrapost (Bild VII.4b). Aus den weich fließenden Falten der Gewänder, den runden Schüsselfalten und den überwiegend in einer Richtung verlaufenden Röhrenfalten am Boden kann man jedoch schließen, dass dieses Retabel älter als die Magdeburger Skulpturen des Lettners sind.

Entlang der hanseatischen Handelswege findet man in St. Georgen zu Wismar am Mittelschrein des Hochaltarretabels, in dessen Zentrum eine Marienkrönung dargestellt ist, Apostel- und Heiligenskulpturen mit statuarischem Körperbau. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, stehen sie in sicherem Kontrapost und haben einen nur mäßigen oder, wie Maria Magdalena, keinen Körperschwung (Bild VII.5a und VII.5b). Das Retabel ist, wie Albrecht vermutet, um 1430 von einem niedersächsischen Meister gefertigt worden.²⁰¹

¹⁹⁴ Paatz 1936, S. 49 ff.

¹⁹⁵ Paatz 1956, S. 47.

¹⁹⁶ Habicht 1922, S. 17.

¹⁹⁷ Paatz 1956, S. 48-49.

¹⁹⁸ Krohm 2004, S. 26

¹⁹⁹ jetzt in der Niedersächsischen Landesgalerie, Kat. Nr. 58.

²⁰⁰ Von der Osten, 1957, S. 70.

²⁰¹ Albrecht und Albrecht 1998, S. 18-44.

Ein weiteres Beispiel für die unter dem Einfluss niederländischer Vorbilder in Norddeutschland frühzeitig beginnende realitätsnahe Darstellung von Körperlichkeit ohne Hüftschwung sind die geschnitzten Figuren des um 1440 mutmaßlich in Braunschweig entstandenen Maria-Wochenbett-Altars (Bild VII.6a und VII.6b).²⁰²

Um 1480 sind dann bei der Maria Magdalena, die von einem verlorenen spätgotischem Altar in der St. Gotthardtkirche in Brandenburg stammt, alle Unsicherheiten in der Darstellung realer Körperlichkeit überwunden (Bild VII.7). Auf die Entstehungszeit der Figur kann man aus dem 1475 beendetem Umbau der ehemals romanischen St. Gotthardtkirche in eine spätgotische Hallenkirche schließen.²⁰³ Die Figur steht mit nachdenklichem, ernstem Gesichtsausdruck gerade aufgerichtet im Kontrapost. Den linken Saum ihres bis zum Boden reichenden Mantels hat sie in Hüfthöhe mit der rechten Hand vor die Leibesmitte gezogen, während sie den linken Saum mit dem linken Unterarm an den Körper presst. Dabei bilden die Säume Faltenkaskaden, an die sich auf jeder Körperseite Schüsselfalten mit spitzen Winkeln anschließen. Stilistische Merkmale dieser Figur wie der ernste Gesichtsausdruck, die vorwärts gerichtete Schrittstellung, die spitzen Winkel der Schüsselfalten, die Stoffmulde unter dem linken Arm, und die tiefe Ausarbeitung des Materials unter der rechten Hand lassen sich, trotz des unterschiedlichen Materials und Unterschieden im Detail, auch an der Magdeburger Lettnerfiguren beobachten.

Zu 2. An Skulpturen aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts sind Röhrenfalten, die am Boden umschlagen, noch überwiegend nach einer Seite orientiert. So schwingen die Gewänder der Figuren auf den rechten und linken Flügeln der *Goldenen Tafel* vom ehemaligen Hochaltar der Benediktinerabtei St. Michael in Lüneburg,²⁰⁴ um 1418-1420, am Boden mehrheitlich in jeweils einer Richtung aus, obwohl man bereits an einigen Figuren – wie der Maria Magdalena – ein Umlenken der Röhrenfalten in jeweils zwei Richtungen beobachtet (Bild VII.3a). Am Mittelrhein gibt der Meister des Grabdenkmals von Johann von Nassau im Mainzer Dom um 1420 den Randfiguren eine aufrechte Haltung z. T. im Kontrapost und lässt die Röhrenfalten an den Gewändern nach dem Aufstoßen am Boden deutlich in zwei Richtungen verlaufen (Bild VII. 8). Gegen Ende des 15. Jahrhunderts werden die Gewänder der Figuren kürzer, sodass sie nicht mehr am Boden aufstoßen (vergl. Bild VII.7).

Aus dem Kriterium der in zwei Vorzugsrichtungen umschlagenden Röhrenfalten, lässt sich daher nur ein Zeitfenster der Datierung zwischen etwa 1420 und 1480 gewinnen.

²⁰² Niedersächsische Landesgalerie Hannover, Katalog. Nr. 78.

²⁰³ Strohmaier-Wiederanders 2003, S. 6f.

²⁰⁴ Jetzt: Niedersächsisches Landesgalerie, Hannover, Kat. Nr. 62.

Zu 3. Anders liegen die Dinge bei den gerade aufeinander zulaufenden Faltensegmenten, die häufig spitze Winkel einschließen, da dieses Merkmal erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erscheint. Beispiele sind eine Madonna aus Mühlhausen (Bild VII.9), eine vermutlich aus Eltville stammende Muttergottes aus dem 3. Viertel des 15. Jahrhunderts (Bild VII.11)²⁰⁵ und die Maria-Magdalena aus der St. Gotthardtkirche in Brandenburg (Bild VII.7).

Zu 4. Die trichterförmigen Stoffmulden, die der Steinmetz in den gerafften Mänteln seiner Lettnerfiguren entstehen lässt, sind stilistisch einigermaßen rätselhaft. Vorbild für das Motiv könnte die um 1300 entstandene *Wundertätige Madonna* im Magdeburger Dom gewesen sein, bei der ebenfalls eine trichterförmige Mulde aus den eng beieinanderliegenden, obersten Schüsselfalten ihres schweren Mantels gebildet wird (Bild VII.11). Auch im 15. Jahrhundert werden geraffte Mänteln zunehmend mit einer Mulde in Hüfthöhe dargestellt. Sie sind jedoch nun durch das Umschlagen des Mantelsaumes begründet und wirken dadurch natürlicher (vergl. Bilder VII.7 und VII.90). Mutmaßlich aus handwerklichem Unvermögen verbleibt der Magdeburger Steinmetz dagegen bei der überholten Konstruktion von ineinander gesteckten kreisrunden Schüsselfalten, erst bei der kleinen Konsolfigur des Bartholomäus zeigt er ein Umschlagen des Mantelsaumes.

Zu 5. Für die Darstellung der Gottesmutter mit dem Jesuskind kam, wegen der Reihung mit den anderen Figuren der Westfront, nur das Standmotiv infrage. Der Steinmetz wählte dafür eine Interpretation, die keine Mutter-Kind Beziehung thematisiert, sondern Ähnlichkeit mit dem Kultbild der *Hodegetria* hat (Bild VII.12). Maria wird in Frontalansicht gezeigt, wobei ihr Blick durch leichte Drehung der rechten Schulter am Betrachter vorbei in die Ferne gerichtet ist. Der von ihr auf dem rechten Arm präsentierte Jesusknabe blickt den Betrachter segnend an. Er ist ganz unkindlich dargestellt; Haltung, Kleidung und die Schriftrolle in seiner Hand weisen ihn vielmehr als künftigen Lehrer und Herrscher aus. Mutter und Kind haben weder Blickkontakt, noch ist eine emotionale Beziehung zwischen ihnen erkennbar. Von der im 12. Jahrhundert einsetzenden Änderung des Marienbildes hin zu mehr Barmherzigkeit und Mütterlichkeit im Sinne von Bernhard von Clairveaux: „*In Maria ist nichts Strenges, nichts Erschreckendes, sie ist ganz milde.*“²⁰⁶ ist bei der Magdeburger Lettner-Maria wenig zu spüren. Auch die Lieblichkeit der *Schönen Madonnen* des 14. und 15. Jahrhunderts sowie die häufig dargestellte Verspieltheit des Kleinkindes, sind dem Magdeburger Steinmetz fremd. Vielmehr versucht er eine, in Kenntnis der bevorstehenden

²⁰⁵ Liebighaus Frankfurt/Main, Inv. Nr. 1009.

²⁰⁶ Bernhard von Clairveaux: *Sermo Dominica infra octavam assumptionis*, BMV 2. MPL 183. 430C.

Leiden, realistische Darstellung der beiden Figuren zu geben. Am nächsten kommt seine Interpretation Hans Multschers *Landsberger Madonna*, um 1440, und Michael Wolgemuts *Zwickauer Madonna* von 1479 (Bilder VII.13 und VII.14). Beide Künstler zeigen eine Maria, die anstelle von puppenhafter, lieblicher Anmut Ernsthaftigkeit, ruhige Trauer und Würde ausstrahlt. Es wird nicht mehr ein Idealtyp dargestellt, sondern reale Körperlichkeit und Emotionalität. Auch der Jesusknabe wird von beiden Künstlern nicht mehr als verspieltes oder Schutz suchendes Kleinkind interpretiert, sondern, wie in Magdeburg, als selbständig handelndes Individuum und künftiger Herrscher.

VII.1 Folgerungen aus der Stilanalyse — Datierung der Lettnerfiguren

Die vergleichende Stilanalyse zeigt, dass der Steinmetz bei der Gestaltung der Lettnerfiguren Stilelemente aus unterschiedlichen Zeitintervallen des 15. Jahrhunderts verwendet hat.

Während die Ausrichtung der am Boden umgeschlagenen Röhrenfalten unspezifisch auf eine Datierung ab etwa 1420 hindeutet, weisen die geradlinigen Faltensegmenten der Gewänder bereits in das 3. und 4. Viertel des 15. Jahrhunderts. Für die Datierung am aussagekräftigsten sind die gerade Körperhaltung der Figuren zusammen mit der Ponderation in Kontrapost- bzw. Schrittstellung sowie die Darstellung einer ernsten, betroffenen Maria und des unkindlichen und unabhängigen Jesusknaben auf ihrem Arm. Beide Stilmerkmale werden in der deutschen Spätgotik erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts üblich – die *Landsberger Madonna* von Hans Multscher bleibt zunächst singulär.

In Abwägung der aufgeführten Stilmerkmale und der Bildaussage der Muttergottes, scheint mir eine Datierung der Magdeburger Lettnerfiguren in die 1460er Jahre sinnvoll. Der Steinmetz scheint sowohl von lokalen und norddeutschen Kunsteindrücken, als auch von der Plastik am Mittelrhein beeinflusst gewesen zu sein.

VIII. Datierung und Erhaltungszustand des Lettners

VIII.1 Zusammenfassung der aus den Zierformen, den Steinmetzzeichen und den Figuren abgeleiteten Datierungen

Bei einer näheren Betrachtung des Lettners wurden Dekorationsmuster beobachtet, die nicht zu dem, in der Literatur erwähnten, Weihedatum des Kreuzaltars von 1451 passen, sondern erst im späteren Verlauf des 15. Jahrhunderts gebräuchlich wurden. Zudem wiesen die große Anzahl der Steinmetzzeichen am Lettner, ihre Verteilung, Ungenauigkeiten in den Maßen und die Übernahme der Bauleitung in der Moritzkirche zu Halle durch Johannes Brochstete, eine Unterbrechung des Bauvorhabens vermuten. Dies war Anlass für den Versuch, die Datierung des Lettners aus dem jeweiligen, zeitlich veränderlichen Stil seiner Bauelemente und der Figuren, zu bestimmen.

Die damit verbundenen Schwierigkeiten wurden alsbald offensichtlich, da nicht nur regionale Unterschiede, sondern auch die persönliche Entwicklung der Steinmetzen sowie deren handwerklichen Fähigkeiten, das verwendete Stilniveau beeinflussen. In Anbetracht dieser Schwierigkeiten wurden zeitabhängige Stilkriterien für die Figuren und für die Bau- und Dekorationselemente festgelegt, unabhängig voneinander untersucht und zu datierten Vergleichsobjekten in Beziehung gesetzt. Diese Methode kann jedoch, wegen des z. T. unscharfen Zeitintervalls, in dem ein Stilelement verwendet wurde, der Unsicherheit in der Datierung von Referenzobjekten, subjektiver Fehlbeurteilungen und der zusätzlichen Erschwerung durch den Einbau vorgefertigter Bauteile zu einem späteren Zeitpunkt, strengen wissenschaftlichen Maßstäben nicht genügen. Letzten Endes war sie, da kein belastbares Quellenmaterial vorlag, das Mittel der Wahl.

Bei den Untersuchungen zeigte sich, dass viele Motive des Maßwerks, wie die mit Drei- und Vierpässen gefüllten Kreise, die Fischblasenmuster, das hängendes Maßwerk sowie die Formen der meisten Krabben und Kreuzblumen zum Formenrepertoire aus der Mitte des 15. Jahrhunderts gehören, wie man sie an der Memorienpforte des Mainzer Domes antrifft. Andererseits gibt es Muster, die einer späteren Stilepoche zuzuordnen sind. Dazu gehören die sphärische Kielbögen (Bilder III.3a und III.4), Stabüberschneidungen der Kielbögen im Bereich der Kämpferpunkte (Bild II. 2), einige „gesprengte“ Muster der Brüstung (Feld km, Bild III.21) und ein asymmetrisches, nicht mehr achsgerechtes Muster (Bild III.4a). Auch die im Brüstungsmaßwerk in den Segmente Kl und Km sowie auf der nördlichen zweischaligen Wand der Westfront (Bild III.38) auftretenden „Sprengungen“ der Muster sowie der Dreischneußwirbel am Antependium des Kreuzaltars, dessen Kurven keine Kreissegmente

sind (Bild III. 31), weisen auf eine späte Epoche der Gotik hin. Der Vergleich dieser Stilmerkmale mit Mustern an datierten Referenzbauten legte eine Datierung in die 1460er Jahre nahe. Auch die Krabben auf dem südlichen Kielbogenschkel über Georg konnten durch Vergleiche mit Referenzobjekten auf dieses Entstehungsintervall datiert werden. Zu dem gleichen oberen Limit des Zeitrahmens führt auch die Stilanalyse der Lettnerfiguren. Sowohl die Stilanalyse wie die Steinmetzzeichen deuten jedoch daraufhin, dass als letzte Figuren Paulus und Petrus, mutmaßlich erst in den 1470er Jahren fertiggestellt wurden.

Die im Zusammenhang mit den beobachteten Steinmetzzeichen angestellten Überlegungen, hier insbesondere auch die Übereinstimmung von Marken des Lettners mit Zeichen an den Türmen, lassen die sukzessive Fertigstellung des Lettners zwischen den 1460er bis zum Ende der 1470er Jahren vermuten. Mit dieser Einschätzung sind die aus den einzelnen Stilmerkmalen abgeleiteten Entstehungszeiten kompatibel.

VIII.2 Der Erhaltungszustand des Lettners

Schon der erste Blick auf den Lettner zeigt, dass er im Laufe der Jahrhunderte schwere Beschädigungen hinnehmen musste. Umso mehr deckten die ins Detail gehenden photographischen Dokumentationen Fehlstellen und teilweise durchgeführte Restaurationen auf.

Bei der Betrachtung der Lettnerwände erkennt man an allen Seiten Spuren grober Reparaturen des Mauerwerks. Es wurden sowohl beschädigte Steine durch das Einsetzen von Steinsegmenten repariert, als auch gebrochene Steine in einer dicken Mörtelschicht zusammengefügt. Besonders an den West- und Ostwänden sind zudem unterschiedlich große und unsauber zugerichtete Steine, unter Missachtung der horizontalen Ausrichtung von Steinlagen, mit breiter, unregelmäßiger Verfugung versetzt worden. Diese mangelnde Qualität steht im Widerspruch zu den seit dem 13. Jahrhundert allgemein üblichen Standards und zu der im Magdeburger Dom am Mauerwerk von Wänden, Pfeilern und Säulen sonst sichtbaren Sorgfalt der Verarbeitung. Allerdings ist die Qualität der in Seehausen für die Mauern erworbenen Steine denkbar schlecht. Da sie sehr porös sind, bieten sie selbst bei sauberer Verlegung ein unbefriedigendes Erscheinungsbild.

Die schweren Beschädigungen an der Substanz zeigten sich auch bei der Dokumentation der Fialen. Sehr viele Kreuzblumen sind zerstört, andere wurden ohne Bezug zu den alten Mustern mit neuen Motiven und anderem Steinmaterial restauriert. Man erkennt die erneuerten Steine nicht nur am Steinmaterial, sondern auch an der unterschiedlichen Oberflächenbearbeitung. Während man an den originalen Steinen die Oberflächenglättung

mittels waagerechten (Bild II.19) bzw. sich kreuzenden Hieblagen erfolgte (Bild II.17), sind die Oberflächen der erneuerten Steine durch Hobeln geglättet worden. Mutmaßlich wurde die Restaurierung der Fialen im Rahmen der zwischen 1826 und 1834 durchgeführten Grundsanie rung des Domes ausgeführt. Leider sind die damals durchgeführten Arbeiten nur unzureichend dokumentiert. Die, von dem seit 1832 für die Kassenverwaltung und Rechnungslegung verantwortlichen Verwaltungsbeamten Burchardt herausgegebenen „Momente zur Geschichte des Dom-Reparatur-Baues in Magdeburg 1826-1834“ geben nur sehr summarisch, und aus der Sicht des Kassenswartes, Auskunft über die Kosten größerer Reparat ureinheiten, zu denen auch nicht näher spezifizierte Arbeiten am Hohen Chor und im Schiff gehörten. Der Lettner ist dabei nicht explizit aufgeführt. Immerhin erfährt man, dass der für die Reparaturen benötigte Sandstein aus Pirna stammte,²⁰⁷ während der ursprünglich für den Lettnerbau verwendete Stein in Seehausen im Harzvorland gekauft worden war.²⁰⁸

Der heutige bauliche Zustand des Lettners kann nur als schlecht bezeichnet werden. Offene Fugen mit losen Steinen besonders im Sockelbereich und an der Brüstung, gebrochene Steine, beschädigtes Maßwerk und die misslungenen Ergebnisse früherer „Reparaturen“ sind offensichtlich und bedürfen dringend einer sachgemäßen Restaurierung.

²⁰⁷ Burchardt 1835, S. 8.

²⁰⁸ Rosenfeld 1910, S. 167.

IX. Der Kreuzaltar

In mittelalterlichen Stiftskirchen trennten Chorschranken oder Lettner nicht nur den Klerus im Chor von den Laien im Langhaus, sondern sie versperrten der Laiengemeinde auch den Blick auf den Hochaltar im Chor. Schon früh wurde daher ein Laienaltar, der dem Heiligen Kreuz gewidmet war, außerhalb des abgegrenzten Chorbereichs errichtet.²⁰⁹ In der Regel war sein Standort vor dem Ostchor auf der Westseite der Chorschranken bzw. des Lettners. Im *Liber de consuetudinibus divinarum ecclesiae Magdeburgensis* ist die Stellung des Altars in der Liturgie festgelegt. Von diesem Domordinarius nach dem Bestand zur Mitte des 13. Jahrhunderts,²¹⁰ liegt in der Staatsbibliothek Berlin eine Abschrift vor, die Ende des 15. Jahrhunderts niedergeschrieben wurde.²¹¹ Danach wurde am Kreuzaltar der Laiengottesdienst gefeiert und die tägliche Frühmesse abgehalten; er war in die feierlichen Prozessionen einbezogen und wurde zu den hohen Feiertagen besonders geschmückt. Am Altar des heiligen Kreuzes feierte auch jeder neue Erzbischof in Magdeburg sein erstes Messopfer.²¹² In seiner 1750 erschienenen *Beschreibung von Einzug und Huldigung des postulierten neuen Erzbischofs zu Magdeburg, Herzog Ernsti zu Sachsen zu Magdeburg und Halle* schreibt Dreyhaus über den am 28. Oktober 1476 erfolgten Einzug des minderjährigen Postulaten in den Magdeburger Dom: „... do hat die proceßio der Kirchen etliche Gesenge von sankt Mauricio, und den heyligen patronen gesungen, und eyne Collecte gelesen, und darnach den postulierten zu dem Altare des heyligen Creutz vor dem Chore, der mit gezirlikeit bereitet was, gefuret, da er sein offer gethan hat, und von danen furder off den Erzbischofflichen hoff bracht,...“²¹³

Die vermutlich früheste Stiftung eines Kreuzaltars im Magdeburger Dom durch Königin Editha kann durch Urkunden nicht belegt werden. Dagegen wird in den *Gesta archiepiscoporum Magdeburgensium* berichtet, dass Erzbischof Rocker (1119-1125) die Gebeine seiner Vorgänger Adalbert († 981), Tagino († 1012), Walthard († 1012), Gero († 1023), Engelhard († 1063) und Hartwig († 1102) aus der Mitte der Kirche erhoben und unter dem neuen Kreuzaltar beisetzen ließ.²¹⁴ In dem 1209 unter Erzbischof Albrecht begonnenen Domneubau wurde diese Grabanordnung verändert, denn in Weynmanns, 1501 vollendetem, *Libellus de sanctis reliquiis* wird von einzelnen Behältern mit Körpern der

²⁰⁹ Bereits auf dem St. Gallener Klosterplan von 827/30 (Cod. 1092 der Stiftsbibliothek St. Gallen) ist ein Kreuzaltar eingezeichnet.

²¹⁰ Sello 1891, S. 123.

²¹¹ Staatsbibliothek Berlin, cod. theol. lat. qu. 113.

²¹² Staatsbibliothek Berlin, cod. theol, lat. qu. 113, S. 36r.

²¹³ Dreyhaupt 1749/50, Bd. I, S. 164

²¹⁴ MGH SS 14, S. 411.

Bischöfe Giseler († 1004), Walthard († 1012), Adelgot († 1119), Rocker († 1125) und Friedrich († 1152) innerhalb des Altares berichtet.²¹⁵

Auch in dem nach 1400 geschriebenen *Liber de consuetudinibus divinarum ecclesiae Magdeburgensis* wird ein Kreuzaltar erwähnt.²¹⁶ In dieser von Sello ausgewerteten und in Teilen veröffentlichten Handschrift ist jedoch von einer Chorschranke mit zwei Treppen die Rede, so dass es sich bei dem dort bezeichneten Altar um den Vorgänger des hier betrachteten Kreuzaltars handeln muss.

Der spätgotische Kreuzaltar des Magdeburger Domes ist in die Westseite des Lettners integriert. Über den Beginn seiner Fertigung im Jahr 1445 ist man durch die Inschrift unter dem Retabel informiert.²¹⁷ Die mit ihm verbundenen drei Vikarien sind in einem 1454 von Heinrich Blivert aufgestelltem Verzeichnis der Altäre und ihrer Vikarien aufgeführt:

1. Erzbischof, 2: Domdekan (unsicher, da später gestrichen), 3: Domvogt.²¹⁸

In der Literatur ist der Kreuzaltar bisher wenig beachtet worden; häufig wurde er sogar abwertend beurteilt. So äußert sich Brandt 1863 kurz und bündig: „Er hat ein Bild aus Sandstein, das zwar nicht mit besonderem Geschmack, aber ganz im Typus des 15. Jahrhunderts gearbeitet ist.“²¹⁹ In den von einem Anonymus 1689 und 1709 veröffentlichten Domführern werden weder der Kreuzaltar noch der Lettner erwähnt.²²⁰ In dem Führer von 1709 befindet sich jedoch eine Zeichnung, die den Blick durch den Paradies-Vorbau auf einen freistehenden Altar mit Standkreuz im Querschiff zeigt. Auch Zehne erwähnt nur summarisch, dass der Dom 48 Altäre gehabt habe.²²¹ Erst der ehemalige Domprediger Koch geht auf den Lettner ein und schreibt: „In der Mitte findet man einen kleinen Altar, auf welchem eines der ältesten Stücke im Dom vorhanden ist. Dies bewährt sich nicht bloß durch seine Unterschrift: *anno domini MCCCXLVIII die sancti valentini inceptum est praesens opus*, sondern auch durch seinen rohen Geschmack. Es ist ein Christus am Kreuz mit einer männlichen und einer weiblichen Figur zur Seite, aus dessen fünf Wunden ein rother Blutstrom sich ergießt, welcher von Engeln in Kelchen aufgefangen wird.“²²²

²¹⁵ Sebastian Weymann: *Libellus de sanctis reliquiis et gemina ostensione apud sanctam Magdeburgensem ecclesiam nec non origine et decore nonnullisque mirabilibus dictae sanctae ecclesiae*, 1501, fol. 200^v.

²¹⁶ *Liber de consuetudinibus divinarum ecclesiae Magdeburgensis*, Ms. 14 der ehemaligen Bibliothek des Magdeburger Domgymnasiums, verloren.

²¹⁷ Vergl. I, 1.

²¹⁸ Verzeichnis der Vikarien und Altäre des Magdeburger Doms vom Domvikar Heinrich Blivert, 1454. Ehemals StAZerbst, GAR II, S. 269v NR.57, verloren. Abdruck: Wolf-Heino Struck: *Archiv und Verwaltung der Magdeburger Dompropstei*, ArchivalZ 54, 1958, S. 43-45.

²¹⁹ Brandt 1863, S. 73.

²²⁰ *Liebhaber der Antiquität 1689 und Liebhaber der Antiquität 1709*.

²²¹ Zehne 1784, S. 6.

²²² Koch 1815, S. 63-64.

In seinem Domführer von 1909 geht Hanftmann auf den Kreuzaltar mit dem nachfolgend zitierten Absatz ein: „Sein Aufbau gehört zu den wenigen (sie stehen linkshin im Querschiff), die über den nackten Zweck hinaus ausgestattet sind, es scheint, als ob man bei ihm an eine Lade gedacht hätte. Die Rose rechts hinten an der Platte ist ein Scherz des Steinmetzen, der auch seinem Zeichen hinter der Aufschrift unterm Altarbild 2 Rosen beifügt; wohl das Meisterzeichen, während das an allen Figuren gleiche Zeichen einem Gesellen angehören wird. ... Das Altarbild zeigt die späte, barocke Manier. Aber es ist ein Kunstwerk gegen die mehr gesunden als schönen Standfiguren ringsum.“²²³

Bei den neueren Dombeschreibungen erwähnt Schubert den Kreuzaltar gar nicht,²²⁴ Quast und Jerratsch erläutern die Funktion des Kreuzaltars²²⁵ und nur Sußmann würdigt Lettner und Kreuzaltar als herausragendes Werk der ausklingenden Gotik, geht aber nicht näher darauf ein.²²⁶

Im Folgenden sollen daher szenischer Aufbau, Stil und Ikonographie des Kreuzaltars näher betrachtet werden.

IX.1 Beschreibung des Kreuzaltars

Das Retabel des Kreuzaltars besteht aus einem Steinrelief, das Christus am Kreuz zeigt. Seine Mutter und der Lieblingsjünger Johannes, stehen zu beiden Seiten unter dem Querbalken (Bild IX.1).

Diese so genannte Dreifigurenkreuzigung ist keine Erzählung aus dem Kreuzigungsablauf, sondern eine formelhafte Verkürzung des Geschehens zum Kultbild, das dem Betrachter die Konzentration auf die wesentlichen Bildinhalte ermöglicht. Eine derartige Darstellung ist bereits um 810 für das Kreuzigungsbild im Lorcher Evangeliar, gewählt worden (Bild IX.2).

Erweitert ist die Kreuzigungsszene durch eine soteriologische Allegorese, bei der drei Engel Christi Blut in Kelchen auffangen. Die Figuren der Komposition sind eng zusammen gerückt, sodass sich drei vertikale Achsen ergeben: die Mittelachse mit Christus am Kreuz und einem Engel zu seinen Füßen sowie die beiden Seitenachsen mit je einem Engel über den beiden Trauernden.

Die drei Hauptfiguren des Reliefs sind frontal ausgerichtet, jedoch ohne zum Betrachter in Blickkontakt zu treten. Christus wird ohne Nimbus gezeigt. Er ist in Dreipunktnagelung an

²²³ Hanftmann 1909, S. 78.

²²⁴ Schubert 1984.

²²⁵ Quast und Jerratsch 2004, S. 50.

²²⁶ Sußmann 2002, S. 68.

das Kreuz geschlagen, wobei der rechte Fuß parallel über den linken gelegt wurde. Bei der Darstellung des rechten Fußes zeigt der Bildhauer strahlenförmig vom Nagelpunkt ausgehende Knochen und Sehnen. Bei genauer Betrachtung erkennt man, dass die Haut des Fußrückens bis zum Nagel abgezogen wurde, eine zusätzliche Tortur, für die es in den Evangelien keinen Hinweis gibt. Die Beine des Gekreuzigten sind grade und geschlossen, die Knie durchgedrückt.

Der Gekreuzigte des Magdeburger Retabels hängt mit hochgezogenen Schultern und waagrecht gespannten Armen am Querbalken; auch die Hände liegen mit angelegten Daumen parallel zum Querholz. Christi Körper ist schlank, nahezu ausgemergelt. An den dünnen Armen sind die, unter der Anstrengung des Haltens, vortretenden Adern und Sehnen sichtbar. Der Brustkorb ist wie bei tiefem Einatmen gedehnt, ohne der tatsächlich bei einer Kreuzigung auftretenden Luftnot Rechnung zu tragen. Durch die geöffnete Seitenwunde, aus der Ströme von Blut fließen, wird signalisiert, dass der Gekreuzigte gestorben ist.²²⁷ Das Haupt Jesu ist auf die hochgezogene rechte Schulter gesunken und hat dabei auch den Oberkörper über der Hüfte mitgezogen. Christus ist mit offenem Mund dargestellt, auch sein linkes Auge ist geöffnet, das rechte halb geschlossen (Bild IX.1a).²²⁸ Eingefallene Wangen und eine geflochtene Dornenkrone auf seinem schulterlangen Haar verdeutlichen sein Leiden. Die Dornenkrone auf dem Haupt des Gekreuzigten wird von den Evangelisten nicht erwähnt; das Motiv ist vielmehr den apokryphen Nikodemus-Evangelium²²⁹ entnommen. Auf der Oberlippe, dem Kinn und entlang des Unterkiefers ist ein Bart gewachsen. Christi Leib ist nur mit einem kurzen Perizonium bedeckt, das in Hüfthöhe nach innen eingerollt ist und dessen Tuchenden auf beiden Seiten in Kaskaden auslaufen. Vor dem Bauch haben sich zwei flache Schüsselfalten gebildet. Die Darstellung Christi am Kreuz erscheint widersprüchlich. Einerseits wird er als Lebender mit luftgefüllter Lunge und horizontal gespannten Armen gezeigt, andererseits weisen die brechenden Augen ihn als Sterbenden aus und die geöffnete Seitenwunde bedeutet, dass der Tod bereits eingetreten ist.

Zu Seiten des Kreuzes stehen Maria und der Evangelist Johannes; sie sind mit Nimben versehen und in realistischer Größenrelation zu Christus dargestellt. Beide Figuren haben die Achsen ihrer Schultern und Hüften aus der waagerechten Lage gleichsinnig gekippt. Dabei neigt Johannes seinen Kopf der abgesenkten Schulter zu, sodass sich für seine Silhouette vom Kopf bis zum auslaufenden Gewand eine durchgehende Bogenlinie ergibt. Für die Figur

²²⁷ Joh. 19, 33-34.

²²⁸ Alle Richtungsangaben gehen von der Figur aus.

²²⁹ Acta Pilati, Caput X.

der Maria wird die gleiche bogenhafte Spannung durch eine leichte Linksdrehung ihres Kopfes erreicht. Dadurch wird das weit abstehende, starre und kapuzenförmige Kopftuch zur vertikalen Mittelachse des Gesichts unsymmetrisch und bestimmt in Kopfhöhe den Umriss der Figur. Die Körperverschiebungen der beiden sind gegenläufig, sodass ihre Silhouetten am vertikalen Kreuzstamm gespiegelt erscheinen. Maria, zur rechten Christi, hat in einer Geste demütiger Ergebenheit, wie schon bei der Verkündigung, die Arme über der Brust gekreuzt (Bild IX.1b). Sie trägt ein langärmeliges Kleid mit rundem Halsabschluß, das auf den Boden aufstößt. Über die Schulter hat sie ein etwa hüftlanges Tuch gelegt, das unter den Ellenbogen Faltenkaskaden bildet. Art und Anordnung ihrer Gewänder unterhalb der Hüfte bleiben unklar. Es ist zwar durch ihre Schuhe — sie steht auf dem Kleidersaum — ein langer Mantel angedeutet; er endet jedoch wie eine Schürze an der Gürtellinie.

Der unsichere Stand der Figur wird durch weit ausschwingende Faltenstränge parallel zur Körperkontur stabilisiert. Die Körperformen verschwinden unter dem Faltengewirr, nur die Schuhspitzen lassen erkennen, dass Maria mit gespreizten Beinen parallel zur Vorderkante des Reliefs auf flachem Boden steht. Maria mit zartem, jugendlich glattem Gesicht und kleinem Mund richtet ihren Blick nach unten, dabei wirkt das Antlitz puppenhaft starr und resigniert. Schrecken und Trauer werden nicht ausgedrückt.

Johannes ist mit dem Evangelium in seiner linken Hand dargestellt. Die etwa radial auf das Buch zulaufenden, wulstigen Mantelfalten führen den Blick des Betrachters und betonen so Bedeutung und Autorenschaft des Evangeliums. In seiner Trauer beim Anblick des Sterbenden hat Johannes die rechte Hand zur Schläfe geführt (Bild IX.1c). Bekleidet ist er mit langem Untergewand und einem Mantel, den er vor den Körper gerafft und über dem linken Unterarm abgelegt hat. Die nach außen schwingenden, nahezu parallel verlaufenden Wulstfalten des Untergewandes stoßen auf einen steinigen, leicht erhöhten Boden und knicken dort mehrheitlich nach außen um. Eine Röhrenfalte, die am Boden zur Innenseite abknickt, verbreitert die Standfläche. Auch bei dieser Figur sind die Körperformen unter der Faltendraperie nicht erkennbar. Die Falten an den Gewändern beider Figuren haben abgerundete Formen.

Besonderes Augenmerk lenkt der Bildhauer auf die plastisch wiedergegebenen Ströme von Blut, die aus Christi Nagelwunden an Händen und Füßen sowie der Seitenwunde des Lanzenstichs fließen. Christi Opferblut wird von drei auf Wolken schwebenden, nur mit ihren Oberkörpern sichtbaren, lockigen Engeln in Kelchen aufgefangen. Einer hält seinen Kelch unter die Füße Christi, ein zweiter hat in jeder Hand ein Gefäß, um das Blut der Seitenwunde

und der rechten Hand zu sammeln, während der Dritte seinen Kelch unter die linke Hand Christi hält (Bilder IX.1d-1.f). Die Wolken, aus denen die Engel hervor schweben, sind durch ein gewelltes Band, dessen Ausbuchtungen mit Rosen verziert sind, stilisiert. Die Engel haben pausbäckige Kindergesichter und sind mit langärmeliger Albe und Amikt bekleidet. Ihr Haar liegt an der Oberseite des Kopfes glatt an und ist durch einen Mittelscheitel geteilt. Über der Stirn haben sich ein oder zwei Lockenwirbel gebildet. An den Kopfseiten sind die Haare zu übereinander liegenden Locken gerollt.

IX.2 Der Stil des Kreuzaltars

Im 15. Jahrhundert wird der Gekreuzigte im Allgemeinen mit schlankem, nur leicht seitlich ausweichendem Körper und dünnen Armen dargestellt. Dieses Stilmerkmal wurde bei der Gestaltung des Magdeburger Crucifixus übernommen. Abweichend von der Mehrzahl der Darstellungen im 15. Jahrhundert ist die in Magdeburg gewählte horizontale Haltung der Arme und Hände. Für das 15. Jahrhundert typisch sind V-förmig gedehnte Arme, die das Hängen betonen und Finger, die sich um die Nägel krampfen (Bild IX.3). Offenbar gibt es hier jedoch lokale Traditionen. Im Magdeburger Umfeld sind auch der Crucifixus des Triumphkreuzes im Brandenburger Dom, um 1430 (Bild IX.4) und der Gekreuzigte auf dem Altarbild der Barbarakapelle in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, um 1442, (Bild IX.5) mit waagrecht gestreckten Armen und Händen dargestellt. Gemeinsames Vorbild dieser Armhaltung dürfte der Triumphcrucifixus von ca. 1230 in der Halberstädter Liebfrauenkirche gewesen sein (Bild IX.6). Auch auf einigen westfälischen Bildwerken, wie dem Sandsteinretabel des Hauptaltars im Dom zu Schwerin, um 1420/30 (Bild IX.7)²³⁰ und dem Crucifixus über dem Marienaltar im südlichen Seitenchor von St. Maria zur Wiese in Soest, um 1450 (Bild IX.8) findet man waagerechte Arme und Hände. Auf den Einfluss dieses Darstellungsdetails auf die Bildaussage wird in Abschnitt X.2 eingegangen werden. Lokale Unterschiede gibt es im 15. Jahrhundert auch bei der Beinhaltung des Gekreuzigten. Überwiegend sind die Beine mit leicht angewinkelt Knie geöffnet und folgen damit dem italienischen Vorbild [vergl. Giotto Arenakapelle (Bild XI.8) und Jacopino da Tradate (Bild XI.9)]. Beispiele dieser Beinstellung findet man an Kruzifixen in Nürnberg (Bild IX.3), Köln (Bild X.13), Erfurt (Bild XI.10) sowie in Westfalen an den vier aus einer Werkstatt stammenden Sandsteinreliefs in Schwerin (Bild IX.7), Ratzeburg, Lübeck und Anklam, den Sandsteinreliefs in der Busdorfkirche und der Gaukirche in Paderborn sowie am Cruzifixus im südlichen Seitenchor von St. Maria zur Wiese in Soest (Bild IX.8) sowie am Wildunger

²³⁰ Das Retabel ist aus Baumberger Sandstein gefertigt und stammt daher vermutlich aus Westfalen. Vergl. Karrenbrock 1992.

Altar von Conrad von Soest (Bild IX.9). Auch der Crucifixus des 1477 errichteten Triumphkreuzes von Bernd Notke im Lübecker Dom hat diese Bein- und Fußstellung (Bild IX 10).

Die Crucifixi des Magdeburger Kreuzaltars und des Altarbildes der Barbarakapelle sind zudem frühe Beispiele für durchgedrückte Knie bei parallel gehaltenen Beinen. Hierzu könnte es Vorbilder aus dem böhmischen Kunstraum gegeben haben (vergl. Bild IX.11)²³¹.

Für das Lendentuch Christi verwendet der Magdeburger Meister eine Form, die im 14. und in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Deutschland geläufig war (vergl. Bilder IX.3 und IX.4).²³² Das an vielen Bildwerken im 14. und 15. Jahrhundert verwendete Motiv des

geschundenen Fußes (vergl. Bild IX. 3) ist Ausdruck der forcierten Darstellung von Christi Leiden als Folge der auf Bernhard von Clairvaux zurückgehenden Passionsfrömmigkeit.²³³

Auch hier sind lokale Unterschiede erkennbar. Während das Motiv im 15. Jahrhundert in Westfalen offenbar nicht mehr üblich war, wird es auf dem Magdeburger Retabel, dem Crucifixus des Brandenburger Domes und der Nürnberger Kreuzigungsgruppe gezeigt. Die Stilanalyse des Magdeburger Crucifixus zeigt, dass sich seine Darstellungsdetails zwar an anderen Kreuzigungsbildwerken des 15. Jahrhunderts nachweisen lassen, dass ein konkretes Vorbild jedoch nicht existiert.

Die Stilmerkmale von Maria und Johannes unter dem Kreuz, einschließlich ihrer zum Kreuzstamm spiegelsymmetrischen Haltungen, weisen keine Besonderheiten auf. Die für Maria gewählte Geste der vor der Brust gekreuzten Arme, die weniger Trauer als — wie schon bei der Verkündigung — Demut und völlige Unterwerfung unter den, für sie unverständlichen, göttlichen Willen ausdrückt, ist im 15. Jahrhundert häufig verwendet worden (vergl. Bilder IX.5; X.29; XI.10).

Auch die Trauergeste des Johannes, der seine rechte Hand an die rechte Schläfe führt, findet sich seit dem 10. Jahrhundert auf vielen Bildwerken (vergl. Bilder IX.5; X.8; X.17; X.22; X.23; XI.4; XI.9). Eine gewisse Vorbildfunktion sowohl für die Trauergeste des Johannes als auch für die Faltenzüge des Mantels, die auf das Buch in seiner linken Hand zulaufen und über dem linken Arm in einer Saumkaskade auslaufen, kann man an der Schwurtafel aus Tournai von 1424 erkennen, die Hans de Coulogne zugeschrieben wird (Bild IX.13).

Zeitgerecht sind auch die Haartracht der Engel (Bild IX.12)²³⁴ sowie ihre Erscheinen über stilisierten Wolkenbändern.

²³¹ Staatliche Museen preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1662.

²³² Thoby 1959, S. 183.

²³³ SC 45, 3 (Opera, Bd. 2, S. 51,19f.).

²³⁴ Liebighaus Frankfurt/Main, Kat. Nr. 71

Insgesamt wird deutlich, dass dem Meister die Stilelemente der Zeit um 1400-1450 geläufig waren, und die Stilanalyse bestätigt das unter dem Retabel angebrachte Entstehungsdatum. Abweichend von den meisten Darstellungen der Zeit thematisiert der Steinmetz jedoch nicht das Hängen, sondern zeigt, unter Rückgriff auf eine frühe Darstellungsform, Christus am Kreuz mit einer „Triumphhaltung“ der Arme und Hände. Die Daseinsform Christi wird dadurch mehrdeutig. Einerseits bestätigt die Seitenwunde nach Joh.19.3-34 den Tod Christi am Kreuz, andererseits gibt es Lebensmerkmale. Augen und Mund sind offen, die Lunge luftgefüllt und das Gewicht des hängenden Körpers wird von waagerechten gespannten Armen gehalten.

X. Die Ikonographie des Crucifixus

Aus der Beschreibung des Kreuzaltars wird deutlich, dass die Darstellung der Dreipersonenkreuzigung durch eine soteriologische Allegorie erweitert wurde. Ebenso deutlich werden aber auch die Widersprüche in der Darstellung. Wenn man diese scheinbaren Widersprüche ernst nimmt und nicht einem Unvermögen des Meisters zuschreiben will, ergeben sich eine Reihe von Fragen.

1. Wie ist der scheinbare Widerspruch zwischen dem am Kreuz gestorbenem Christus und den offensichtlichen Anzeichen von Leben zu verstehen?
2. Welche Bildaussagen des Crucifixus waren bekannt?
3. Welche Bedeutungen können offene Augen und ein geöffneter Mund haben?
4. Wie sind in diesem Zusammenhang der Gesichtsausdruck des Gekreuzigten und die Haltungen der Trauernden zu interpretieren?
5. Was bedeutet der Rückgriff auf waagrecht gespannte Arme?

X.1 Der scheinbare Widerspruch zwischen Merkmalen des Toten und des Lebenden

Die gemeinsame Darstellung von Merkmalen des Toten wie des Lebenden kann auf die christliche Lehre selbst zurückgeführt werden. Für die christliche Heilslehre ist das Sterben des Gottmenschen Christus zur Erlösung der sündigen Menschheit zwingend erforderlich. Hierbei spielen Aspekte der Genugtuung und der Wiederherstellung der durch menschliche Sünden verletzten Ehre Gottes eine wichtige Rolle. In seinem Werk *Cur deus homo* hat sich Anselm von Canterbury (1033- 1109) ausführlich mit dem Problem der Sünde auseinandergesetzt.²³⁵ Der sündige Mensch verweigert danach Gott die ihm geschuldete Ehre und indem er seine Gesetze nicht befolgt, nimmt er ihm, was ihm gebührt und entehrt ihn.²³⁶ Anselm folgert, dass Gott die Sünde nicht durch bloßes Erbarmen, ohne Abzahlung der Schuld nachlasse,²³⁷ deshalb müsse der Mensch Gott die volle Genugtuung leisten oder bestraft werden.²³⁸ Die Genugtuung müsse der Schwere der Schuld entsprechen. Wegen deren unendlicher Größe sei der Mensch gar nicht in der Lage, die notwendige Satisfaktion zu leisten, sie kann nur von einem Gottgleichem erbracht werden.²³⁹ Mit dieser, für den Menschen ausweglosen Situation begründet Anselm die Notwendigkeit der Menschwerdung Gottes in Christus und dessen stellvertretenden Opfertod „für viele“.²⁴⁰ Christi sündenfreies

²³⁵ Anselm von Canterbury: *Cur Deus Homo* I. und II.

²³⁶ Anselm von Canterbury: *Cur Deus Homo* I,11.

²³⁷ Anselm von Canterbury, I,12.

²³⁸ Anselm von Canterbury, I,11; I,13; I,15.

²³⁹ Anselm von Canterbury, II,6.

²⁴⁰ Anselm von Canterbury, II,11; II,18.

Leben und Wirken habe zur Genugtuung nicht gereicht, da sie Gott schon immer geschuldet war. Nur der freiwillige, Gott nicht bereits als Pflicht geschuldete Opfertod des Gottmenschen Christus konnte die menschlichen Sünden tilgen, weil sein Leben erhabener und kostbarer als „eine unendliche Zahl von Welten“ ist.²⁴¹ Im christlichen Dogma ist daher die leibliche Auferstehung Christi zwingend erforderlich.²⁴² Durch die Taufe auf Christus und den Glauben an seine Auferstehung erlangt der Mensch Teilhabe an der göttlichen Gnade. So schreibt Paulus in Röm 10,9 es: „Wenn ihr also mit dem Mund bekennt „Jesus ist der Herr“, und mit dem Herzen darauf vertraut, dass Gott ihn vom Tode erweckt hat, werdet ihr gerettet.“

Daraus folgt, dass Darstellungen eines eindeutig toten Christus am Kreuz zwar die *compassio* des Betrachters anregen, nicht aber die Heilsbotschaft vermitteln können. Der Meister des Magdeburger Kreuzaltars hat daher in konsequenter Weise sowohl das Sterben Christi am Kreuz, erkennbar durch die Seitenwunde, als auch seine Auferstehung zum Leben, erkennbar durch die „Triumphhaltung“ der Arme und Hände, auf einem Bildwerk vereinigt. Dies erscheint umso mehr angemessen zu sein, als die Dreifigurenkreuzigung durch eine soteriologische Allegorie erweitert ist.

X.2 Triumph — Leiden — Tod: Bildaussagen des Crucifixus

Im Verlauf der Jahrhunderte haben sich die Darstellung der Körpersprache von Christus am Kreuz und damit die Bildaussage des *Crucifixus* mehrfach geändert und zum Teil überschritten.

In den frühen Kreuzigungsdarstellungen des 5. bis 9. Jahrhundert ist Christus als lebender Triumphator mit weit ausgebreiteten Armen und offenen Augen dargestellt worden (Bilder X.1-X.2). Anzeichen von Leiden und Qual fehlen. Das Londoner Elfenbeinrelief und die Miniatur im Rabula-Evangelium zeigen ihn noch ohne Suppedaneum, fast schwebend am Kreuz. Ein Suppedaneum wird erst im 9. Jahrhundert gezeigt, es ist auch weder in den Kreuzigungsberichten erwähnt, noch war es in der römischen Kreuzigungspraxis üblich.²⁴³ Hausherr vermutet, dass die erst in späteren Darstellungen eingeführte Fußstütze als Herrscherattribut von *Maiestas Domini* Bildern übernommen worden sein könnte.²⁴⁴ In byzantinischen Miniaturen wird Christi Triumph und Anspruch als Herrscher zusätzlich durch die Bekleidung mit einem purpurfarbenen Colobium mit Goldclavi betont.

²⁴¹ Anselm von Canterbury, II, 14.

²⁴² Katechismus der Katholischen Kirche 1993, S. 200. „Bei ihr [der Auferstehung Christi] handeln die drei göttlichen Personen gemeinsam... Sie geschah durch die Macht des Vaters, der Christus, seinen Sohn auferweckte... Was den Sohn anbelangt, so bewirkt er seine Auferstehung kraft seiner göttlichen Macht.“

²⁴³ Hausherr, LCI Bd. 2, 1970, Sp. 678.

²⁴⁴ Hausherr, LCI Bd.2, 1970, Sp. 680.

Auf den scheinbaren Widerspruch zwischen den weit geöffneten Augen, dem kraftvollen Halten des Körpers durch die waagrecht gestreckten Arme einerseits und dem durch die geöffnete Seitenwunde angezeigtem Tod andererseits, ist bereits eingegangen worden.

In der byzantinischen Kunst des 10. Jahrhunderts beginnt die Darstellung von Christi Leiden während der Kreuzigung. Auf dem in Konstantinopel entstandenen Borradaile-Triptychon (Bild X.3) ist Christus zwar noch in der Triumphhaltung, aber mit geschlossenen Augen und schmerzverzerrtem Gesicht dargestellt. Hausherr interpretierte diese Akzentverschiebung in der Darstellung des Gekreuzigten vom Triumphator zum toten Menschen, als Auswirkungen des Ikonoklasmus.²⁴⁵ Während die Ikonoklasten den monophysitischen Standpunkt vertraten, dass Christus wegen seiner Göttlichkeit nicht darstellbar sei, wiesen die Ikonophilen auf seine auch menschliche Natur hin, die durch die real erlittene Passion und seinen Tod am Kreuz belegt und daher darstellbar sei.²⁴⁶

Die früheste Monumentalskulptur des Abendlands, die den toten Christus am Kreuz zum Thema hat, ist das Gerokreuz im Kölner Dom (Bild X.4). Mutmaßlicher Auftraggeber war der Kölner Erzbischof Gero (969-976). Die 1976 durchgeführten dendrochronologischen Untersuchungen ergaben für den Korpus als wahrscheinliche Zeit für die Fällung des Eichenstammes das Jahr 965 und für das Kreuz die Jahre zwischen 971-1012.²⁴⁷ An diesem Kreuzifix wird die ganze Haltlosigkeit eines toten Körpers realistisch demonstriert. Durch das Gewicht des an den Nagelpunkten der Hände hängenden Körpers sind die kraftlosen Arme gestreckt nach unten gezogen worden. Die Bauchmuskulatur ist erschlafft und der Körper zwischen Schulter und Suppedaneum mit angewinkelten Knien nach links zusammengesackt. Das Haupt des Gekreuzigten ist nach vorne auf die Brust gesunken, sein Antlitz ist mit geschlossenen Augen gelöst. Grundmotiv der Darstellung ist nicht mehr das Stehen am Kreuz, sondern das Hängen. Reiner Hausherr leitet dieses Motiv vom Utrechter Kreuzigungsbild ab (Bild XI.1).²⁴⁸ Das am Gerokreuz thematisierte Leiden des Menschen Christus verbunden mit seiner Darstellung als Toter, entstammt Vorstellungen der Ostkirche, in der die menschliche Natur des Gottmenschen immer eine stärkere Rolle gespielt hat als im Abendland. Die Vermutung, dass es einen Einfluss der byzantinischen Auffassung (nicht des Stils) auf die Gestaltung des Gerokreuzes gegeben hat, liegt nahe, da Erzbischof Gero 971 in Konstantinopel weilte.

²⁴⁵ Hausherr 1963, S. 207

²⁴⁶ Theodoros Studites (759-826): Sieben Kapitel gegen die Ikonoklasten, in: Migne, PG 99, 485 f.

²⁴⁷ Schulze-Senger et al. 1987, S. 11-54.

²⁴⁸ Hausherr 1963.

In der Folgezeit, bis gegen Ende des 12. Jahrhunderts, stehen weiterhin Darstellungen des Triumphes Christi und solche die, in der Nachfolge des Gero-Kreuzes den am Kreuz Gestorbenen zeigen, etwa gleichrangig nebeneinander.

Auch die Kreuzigungsdarstellungen des 13. Jahrhunderts sind in ihrer Aussage nicht einheitlich. Zu Beginn des Jahrhunderts setzt sich die Darstellung des gestorbenen Christus wie am Klosterneuburger Antependium des Nikolaus von Verdun (Bild X.5) oder auf dem Altarretabel aus Soest (Bild X.6), durch. Auf beiden Darstellungen ist Christi Haupt im Tode auf die rechte Schulter gesunken, der Körper seitlich ausgewichen und die Beine haben auf dem Suppedaneum eine Kontrapoststellung mit angewinkeltm Spielbein eingenommen. Die Bildwerke thematisieren jedoch noch nicht die Leiden Christi, sein Gesichtsausdruck ist ruhig, die Hände bleiben unverkrampft.

Mitte des Jahrhunderts wird die Dreipunknagelung eingeführt, womit sich neue Möglichkeiten der Körperhaltung ergeben. In der Bildaussage kommt zur Darstellung des am Kreuz Gestorbenen nun auch das Aufzeigen von Leiden und Qualen des noch Lebenden. In besonders eindrucksvoller Weise geschieht das in der Kreuzigungsgruppe am Westchor des Naumburger Domes, indem nicht nur der *Crucifixus*, sondern auch Maria und Johannes Qual und Verzweiflung bis zur Anklage ausdrücken (Bilder X.7-7c).

Die theologischen Grundlagen der Hinwendung zur Passion Christi sind mit dem Wirken von Bernhard von Clairvaux, der Spiritualität und Theologie seiner Zeit nachhaltig geprägt hat, eng verbunden. Dies betrifft vor allem die Beziehung zwischen Christus und dem Menschen. Im Mittelpunkt seiner Theologie steht die heilsgeschichtliche Bedeutung Christi, der *pro nobis* auf die Welt gekommen ist und für uns Entbehren und Leiden bis zur Passion am Kreuz auf sich genommen hat. Die Annäherung des Menschen an den in Christus erschienenen Gott geschieht nach Bernhard nicht nur an dessen göttliche Natur, sondern auch an seine menschliche. Die Begegnung mit dem Menschen Jesus führt zum Nachempfinden seines in den Evangelien geschilderten Lebens und Leidens.²⁴⁹ Der Gekreuzigte wird für Bernhard zum Mittelpunkt seiner Erkenntnis. “haec mea subtilior, interior philosophia, scire Iesum, et hunc crucifixum”²⁵⁰ und “nolo iam scire nisi Iesum, et hunc crucifixum”.²⁵¹ Diese Kreuzestheologie Bernhards hat mit ihrer Konzentration auf den am Kreuz Leidenden die religiösen Vorstellungen und Darstellungen stark beeinflusst, so dass bis zum Ende der Spätgotik die Darstellung von Christi Leiden Hauptthema der Kreuzigungsbildwerke wurde.

²⁴⁹ SC 43,3 (Opera, Bd. 2). Vergleiche Anhang IV.

²⁵⁰ SC 43, 4 (Opera, Bd. 2).

²⁵¹ SC 45, 3 (Opera, Bd. 2).

Erstaunlich erscheint daher, dass der *Crucifixus* der Halberstädter Liebfrauenkirche, um 1230, erneut den Triumph Christi verkündet (Bild IX.6). Der Gekreuzigte ist lebend und mit athletischem Körper sowie waagrecht gespannten Armen dargestellt. Mit leicht geneigtem Kopf blickt er mit weit geöffneten Augen und sprechendem Mund auf die unter ihm Stehenden. Sein schönes Gesicht ist ernst, zeigt aber keine Spuren von Schmerz. Es ist das Antlitz eines Herrschers.

Ganz auf die Betonung von Christi Passion ist das 14. Jahrhundert fixiert. Der tote Christus am Kreuz wird realistisch mit häufig gekrümmten, nach vorne gesacktem Körper, wie an der Kanzel des Domes zu Pisa, dargestellt. Mit den *Crucifixi dolorosi* wird eine dramatische Steigerung in der Darstellung von Christi Elend erreicht. Sein ausgemergelter Leib ist mit Wunden und Blut bedeckt und als zusätzliche Marter wird ein geschundener Fuß gezeigt (Bild X.8). Das gegabelte Baumkreuz unterstreicht durch seine Form das kraftlose Hängen des toten Christus; andererseits stellt es den Lebensbaum des Paradieses als Zeichen der Hoffnung auf Erlösung dar.

Etwa mit Beginn des 15. Jahrhundert beginnt die Rückbesinnung auf moderatere Formen der Passionsdarstellungen. Der *Crucifixus* hängt wieder am T-Kreuz, der Körper nähert sich der vertikalen Ausrichtung und die Knie sind nur noch mäßig gebeugt. Dabei sind regionale Unterschiede im Ausmaß der Leidensdarstellung erkennbar. So sind um 1420 bei einer Kreuzigungsgruppe aus Nürnberg²⁵² der geschundene Fuß und die verkrampften Finger der *Crucifixi dolorosi* beibehalten worden Bild (IX.3), während etwa zeitgleich diese Leidensmerkmale auf einem Kölner Tafelbild fehlen (Bild X.9).

Von den vorstehend aufgeführten Gemeinsamkeiten abgesehen, zeigen die Kruzifixe im 15. Jahrhundert große Unterschiede in der Körpersprache Christi und der damit verbundenen Bildaussage. Dargestellt sein kann der Lebende, der Tote oder der Sterbende. Diese grobe Einteilung reicht jedoch nicht aus, um Nuancen in der Bildaussage zu erfassen. Ebenso wichtig ist die Haltung der Arme: ob sie in der Triumphhaltung, waagrecht gestreckt, den Körper halten, oder ob das erzwungene Hängen des kraftlosen Körpers mit V-förmig gedehnten Armen demonstriert wird. So ist Christus in der Nürnberger Kreuzigungsgruppe eindeutig als Toter charakterisiert: sein Körper hängt an V-förmig gezogenen Armen, das Haupt ist nach vorne gesunken, Augen und Mund sind geschlossen (Bild IX.3). Auf dem Retabel der Barbarakapelle in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt (Bild IX.5) ist er, wenn man dieselben Kriterien anwendet, nicht eindeutig tot, da er sich am Querbalken mit

²⁵² Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, um 1430, PL. 0.221-223. Linde, H: 90cm

waagrecht gespannten Armen halten kann – eine Fähigkeit, die - wiederum eindeutig - nur ein Lebender hat. Die Veränderung der Körperhaltung, besser Körpersprache, hat daher zu einer bedeutsamen Veränderung in der Bildaussage geführt. Die Nürnberger Skulptur zeigt den am Kreuz gestorbenen Menschen, während das Retabel der Barbarkapelle, in einem Bild, Tod und Auferstehung des Gottmenschen symbolisiert. Die gleiche, zweifache Bildaussage wird an den Kreuzigungsretabeln aus Münsterländer Sandstein in den Domen von Schwerin (Bild IX.7) und Ratzeburg sowie der Marienkirche in Anklam gemacht.

Als Sterbender mit brechenden Augen und offenem Mund ist der Crucifixus der Triumphkreuzgruppe im Brandenburger Dom um 1430 dargestellt worden.²⁵³ Dennoch sind seine Arme in einer Triumphhaltung waagrecht gespannt (Bild IX.4). Ebenfalls in diese Kategorie von Sterben und Auferstehung gehört der Veit Stoß zugeschriebene Crucifixus in der Marienkirche zu Krakau von 1491 (Bild X.10).

Sterben und Triumph der Auferstehung sind auch Thema des Kreuzaltars in Magdeburg. Mit brechenden Augen ist Christus sterbend dargestellt und sein Mund ist zu einem letzten Wort geöffnet – andere Betrachter mögen ihn als bereits gestorben interpretieren. Ganz eindeutig ist jedoch die triumphale Armhaltung, als Symbol für die Auferstehung des Gottmenschen.

Die aufgeführten Beispiele zeigen, dass die Zusammenfassung von Sterben und Triumph Christi im Magdeburger Steinretabel im 15. Jahrhundert kein Einzelfall ist, sondern eine von mehreren möglichen Bildaussagen. Als gemeinsames Vorbild des Triumphmerkmals der waagrecht gestreckten Arme, kommt für den Magdeburger Kreuzaltar, das Retabel in der Barbarikapelle der Liebfrauenkirche und das Brandenburger Triumphkreuz der Crucifixus aus der Halberstädter Liebfrauenkirche (Bild IX.6) in Frage.

X.3 Der geöffnete Mund — Die letzten Worte Christi am Kreuz

Es fällt auf, dass der Gekreuzigte auf mehreren Bildwerken des 13. bis 16. Jahrhunderts offene Augen und einen geöffnetem Mund hat. Daneben gibt es Bildwerke, die Christus am Kreuz mit halb geöffneten oder brechenden Augen und geöffnetem Mund zeigen. Aufgrund dieser Beobachtung stellt sich die Frage, ob bei einigen dieser Bildwerke eine Darstellung der *Letzten Worte Christi* beabsichtigt war.

Über die *Sieben letzten Worte Jesu am Kreuz* werden wir durch die Evangelisten unterrichtet. In der kanonischen zeitlichen Abfolge sind es die Worte:

²⁵³ Je nach Interpretation durch den Betrachter, kann er auch als leblos, mit im Tode erstarrten Antlitz bezeichnet werden.

- (1) “ Pater, dimitte illis, non enim sciunt quid faciunt ”. [Lk. 23, 34]²⁵⁴
- (2) “ Amen dico tibi: Hodie mecum eris in paradiso .“ [Lk. 23, 43]²⁵⁵
- (3) Cum vidisset ergo Iesus matrem et discipulum stantem, quem diligebat, dicit
matrix: „Mulier, ecce filius tuus“.
Deinde dicit discipulo: “Ecce mater tua”. Et ex illa hora accepit eam discipulus in sua.
[Joh. 19, 26-27]²⁵⁶
- (4) Et hora nona exclamavit Iesus voce magna: “Eloi, eloi, lema sabachtani ?“
[Mk, 15, 34]²⁵⁷ bzw. „Et circa horam nonam clamavit Iesus voce magna dicens: “Eli,
Eli, lema sabachtani? ”, hoc est: “ Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me? ”.
[Mt. 27,46]
- (5) Post hoc sciens Iesus quia iam omnia consummata sunt, ut consummaretur Scriptura,
dicit: “Sitis ”. [Joh. 19,28]²⁵⁸
- (6) Cum ergo accepisset acetum, Iesus dixit: “Consummatum est”! Et inclinato capite
tradidit spiritum. [Joh. 19, 30]²⁵⁹
- (7) Et clamans voce magna Iesus ait: “Pater, in manus tuas commendo spiritum meum”;
et haec dicens expiravit. [Lk. 23, 46]²⁶⁰

Im Verlauf der Jahrhunderte sind die *Letzten Worte Christi* am Kreuz sowohl in der Ost- wie in der Westkirche immer wieder entweder einzeln, aber auch zu mehreren oder alle gemeinsam in Bildwerken dargestellt worden. Sie dienen dabei, zusammen mit dem „*Vere filius Dei erat homo iste*“ des guten Hauptmanns zur Strukturierung der Passionsdarstellungen.

Zweifelsfrei ist ihre so gemeinte Übertragung in das Bildmedium immer dann, wenn eine Inschrift auf das jeweilige *Letzte Wort* hinweist. Inschriftlich gekennzeichnete, plastische

²⁵⁴ Vater, vergib ihnen sie wissen nicht, was sie tun!

²⁵⁵ Und Jesus sprach zu ihm: Wahrlich ich sage dir: Heute wirst du mit mir im Paradiese sein.

²⁵⁶ Da nun Jesus seine Mutter sah und den Jünger dabeistehen, den er liebhatte, spricht er zu seiner Mutter: Weib, siehe, das ist dein Sohn! Danach spricht er zu dem Jünger: Siehe, das ist deine Mutter! Und von der Stunde an nahm sie der Jünger zu sich.

²⁵⁷ Und um die neunte Stunde rief Jesus laut und sprach: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?

²⁵⁸ Danach, da Jesus wusste, dass schon alles vollbracht war, dass die Schrift erfüllt würde, spricht er: Mich dürstet!

²⁵⁹ Da nun Jesus den Essig genommen hatte, sprach er: Es ist vollbracht! und neigte das Haupt und verschied.

²⁶⁰ Und Jesus rief laut und sprach: Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände! Und als er das gesagt, verschied er.

Darstellungen der *Letzten Worte Christi* gibt es bis zum Beginn des 12. Jahrhunderts nur als Reliefs und nur für das 3. der *Letzten Worte* (vergl. Bilder X.14 und X.15).

Jedoch schon auf dem frühesten bekannten Kreuzigungsbild der Ostkirche im Rabula-Evangeliar von 586, werden auf fol.13a, vier der *Letzten Worte Christi* am Kreuz bildlich ohne Inschrift dargestellt (Bild X.2). Das 1. der *Letzten Worte* „Vater, vergib ihnen, sie wissen nicht was sie tun“ (Lk 23,34), gilt den Soldaten, die vor dem Kreuz Christi Kleider verlosen. Mit dem 2. Wort „Ich sage dir, du wirst noch heute mit mir im Paradiese sein“ (Lk 23,43) wendet er sich an den guten Schächer, ausgedrückt durch die gegenseitige Zuwendung der Köpfe und den Gesichtsausdruck des guten Schächers. Mit dem 3. Wort spricht Christus Maria und Johannes an, die unter dem Kreuz stehen. Schließlich wird das 5. der letzten Worte Christi „Mich dürstet!“ (Joh 19,28) durch die Darstellung des römischen Soldaten Stephaton mit dem Essigschwamm verdeutlicht. Dieselbe Kombination der *Letzten Worte Christi* wird auf dem Kreuzigungsbild von fol. 83v im Egbert-Codex, um 977-993, (Bild X.11)²⁶¹ gezeigt. Auch auf dem Kreuzigungsbild von fol.248v des um 1.000 auf der Reichenau geschriebenen Evangeliar Ottos des III. sind dieselben vier Worte bildlich dargestellt (Bild X.12).²⁶² Die Ähnlichkeit in der Ikonographie der drei Bilder und besonders die klare Beschränkung des Egbert-Codex auf die in den Worten Christi handelnden Personen, macht deutlich, dass es sich nicht um Darstellungen beliebiger Mehrpersonen-Kreuzigungen handelt, sondern, dass vier der *Letzten Worte Christi* gezielt bildlich ausgedrückt werden sollten.

In der um 1230 in Paris entstandenen Bible moralisée im Schatz der Kathedrale von Toledo sind sechs der sieben *Letzten Worte Christi* textbegleitend in sechs Einzelbildern szenisch dargestellt worden.²⁶³ Dagegen hat der Maler der Bedford Hours, dessen Hauptminiaturen um 1420 fertig gestellt waren,²⁶⁴ alle sieben *Letzten Worte Christi* auf einem einzigen Kreuzigungsbild durch Inschrift-Bänder kenntlich gemacht (Bild X.13).²⁶⁵

Die meisten inschriftlich belegten Illustrationen gibt es für das 3. der *Letzten Worte Christi* am Kreuz „Weib, siehe, das ist dein Sohn. – Das ist deine Mutter“ (Joh 19,26-27).

Bereits auf einem karolingischen Elfenbeinrelief wird der Gekreuzigte mit weit geöffneten Augen und in triumphierender Haltung im Kontrapost auf einem Suppedaneum stehend gezeigt, während durch die Inschriften unter dem Kreuzbalken: MULIER ECCE FILUS

²⁶¹ Egbert-Codex, um 977-993, Trier Stadtbibliothek, Ms. 24, fol. 83v.

²⁶² Evangeliar Ottos III., Reichenau um 1.000, Staatsbibliothek München, Clm 4453, fol. 248v.

²⁶³ Laborde 1921.

²⁶⁴ König 2007, S. 128.

²⁶⁵ London British Library, MS Add. 18850, fol. 240.

TVVS und APLE ECCE MATER TVA der Moment, in dem Christus mit leicht geöffneten Lippen das dritte seiner letzten Worte an seine Mutter und den Apostel Johannes richtet, eindeutig bestimmt ist (Bild X.14).²⁶⁶ Dieser Momentaufnahme aus dem Kreuzigungsablauf ist die sakrale Bedeutung von Christi Opfertod überlagert, da die Ströme von Blut, die aus seinen fünf Wunden fließen, ebenfalls thematisiert werden.²⁶⁷ Aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts stammt die byzantinische Patene der Halberstädter Schatzkammer, auf der ebenfalls eine Dreifigurenkreuzigung mit inschriftlichem Bezug auf das 3. *Der Letzten Worte Christi* am Kreuz dargestellt ist (Bild X.15). Ein Beispiel aus dem 13. Jahrhundert ist das Walling-Missale,²⁶⁸ auf dessen Kreuzigungsbild vor dem Canon missae der tote Christus mit geschlossenen Augen am Gabelkreuz gezeigt wird. Gleichwohl beginnen an seinen geschlossenen Lippen zwei Spruchbänder mit den Worten an die Mutter und den Apostel (Bild X.16).

Um 1500 ist das 3. *der Letzten Worte Christi* auch auf einem Kreuzigungsbild von Gerard David, thematisiert worden (Bild X.17).²⁶⁹ Christus hängt gerade ausgerichtet mit V-förmig gespannten Armen hoch über den Zeugen der Kreuzigung. Durch mäßige Drehung des Querbalkens in die Tiefe wird eine strenge Frontalansicht vermieden. Christi Mund und Augen sind geöffnet und mit leicht nach vorne geneigtem Kopf blickt er auf die Trauernden auf der rechten Seite des Kreuzes (Bild X.17a). Dort kniet Maria Magdalena am Kreuzstamm und Maria Salome und Maria Jacobi sind seitlich hinter Maria und Johannes angeordnet. Maria drückt ihre tiefe Trauer durch vorgetreckte Arme und zum Gebet gefaltete Hände aus und wird von Johannes gestützt. Beide haben den Mund geöffnet und die Augen aufmerksam auf Christus gerichtet, der sie anspricht. Die Inschrift seiner Worte „mulier ecce filius tuus“ befindet sich auf dem Querholz des Kreuzes. Unabhängig von der Inschrift, wird das Christuswort durch Haltung und Gesten von Maria und Johannes verdeutlicht. Während die beiden Marien in ihre Trauer versunken erscheinen, sind Maria und Johannes ganz auf die Worte Christi konzentriert (Bild X.17b). Der Maler hat diese Hinwendung noch besonders betont, in dem er beide mit zum Sprechen geöffnetem Mund darstellt, als wollten sie antworten. In dem Johannes die Mutter Christi stützt und umarmt, demonstriert er seine Bereitwilligkeit, Christi Auftrag getreulich zu erfüllen.

²⁶⁶ Schatz der Kathedrale von Narbonne, Elfenbeinrelief eines Buchdeckels, frühes 9. Jahrhundert.

²⁶⁷ Goldschmidt 1969, Bd. I, Kat. Nr. 31.

²⁶⁸ Stiftsbibliothek St. Florian, III, 221A, um 1310.

²⁶⁹ Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 573.

In unserem Zusammenhang ist eine Zeichnung von Hans Holbein d. J. interessant,²⁷⁰ weil sie zwei Merkmale des Magdeburger Crucifixus in sich vereint: die triumphal gespannten, waagerechten Arme des Gekreuzigten und die bildliche Darstellung eines der *Letzten Worte Christi* ohne Inschrift (Bild X.18). Die um 1516 datierte Silberstiftzeichnung zeigt den in Vierpunktnagelung ans Kreuz geschlagenen muskulösen Heiland in Seitenansicht mit horizontal gehaltenen Armen und leicht nach vorne geneigtem Kopf. Der Körper ist gerade ausgerichtet; nur die Knie sind angewinkelt. Obwohl die Seitenwunde bereits gesetzt ist, sind die Augen offen und der Gekreuzigte spricht die vor ihm stehenden Maria und Johannes mit geöffnetem Mund an. Maria hat in demütiger Haltung die Hände gefaltet und den Kopf gesenkt, während Johannes aufmerksam im Blickkontakt mit Christus ist. Im Katalog „Grünewald und seine Zeit“ heißt es dazu: „Holbein erweckt den Eindruck, als spreche Christus das dritte seiner *Sieben Letzten Worte am Kreuz* zu Maria und Johannes.“²⁷¹

Bei der vollplastischen Gestaltung einer Kreuzigungsgruppe ist eine inschriftliche Charakterisierung schwer möglich. Es wäre jedoch nach dem Befund einer Vielzahl von „sprechenden“ Kruzifixen in Triumphkreuzgruppen sehr unwahrscheinlich, wenn gerade diese Gruppe von Bildwerken keine Umsetzung des gesprochenen Wortes in eine sichtbare Form zeigen würde. Für den um 1220 datierten Crucifixus aus dem Naumburger Raum kann man eine Darstellung des 3. Wortes Christi vermuten, obwohl sie nicht durch schriftliche Hinweise belegt ist (Bild X.19)²⁷². Christus ist, trotz Seitenwunde, eindeutig lebend mit geöffneten Augen und „sprechendem“ Mund dargestellt. Mit nach rechts gewendetem, nur leicht geneigtem Kopf wendet er sich der rechts unter ihm stehenden Maria zu. Sein differenzierter Gesichtsausdruck ist leidend, aber noch nicht erschöpft und drückt eher Mitgefühl und Sorge um die zurückbleibende Mutter als eigenen Schmerz oder Verzweiflung aus (Bild 19a).

Die Tatsache, dass Christi Worte, die der Sorge um die Mutter gelten, schon frühzeitig auf Reliefs und Bildern am häufigsten dargestellt wurden, kann mit der gesteigerten Marienverehrung nach dem ökumenischen Konzils in Ephesos von 431, auf dem Maria zur *Theotokos* erklärt worden war, in Zusammenhang gebracht werden.

Zur Ikonographie und Exegese des Verzweiflungsrufs: „Eloi, Eloi, lema sabachtani?“ hat Reiner Haussherr einen ausführlichen Beitrag unter Bezugnahme auf Michelangelos

²⁷⁰ Hans Holbein d. J.: Silberstiftzeichnung *Christus am Kreuz*, um 1516. Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 5420.

²⁷¹ Dietmar Lüdke 2008.

²⁷² Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung im Bodemuseum. Inv. Nr. 7089 und 7090.

Crucifixus für Vittoria Colonna vorgelegt.²⁷³ Für diese, um 1540 entstandene Kreidezeichnung, (Bild X.20) ist die Darstellung des vierten der *Letzten Worte Christi* durch die Korrespondenz der Marchesa mit Michelangelo zweifelsfrei belegt. Der Gekreuzigte schreit, in dem er sich mit horizontal gespannten Armen am Kreuz aufbäumt, dem göttlichen Vater seine Verzweiflung mit nach oben gewendetem Blick entgegen. Er ist durch die offenen Augen und die noch nicht gesetzte Seitenwunde eindeutig als lebend gekennzeichnet.

Bereits der Crucifixus am Mittelpfeiler des Durchgangs zum Westchor des Naumburger Domes könnte den Verzweiflungsschrei Christi darstellen. Hier ist das Sprechen durch die Modellierung der Lippen und die sichtbare Zunge besonders deutlich gemacht (Bild X.7a). Schubert hat diesen Crucifixus als einen „auf das Äußerste gequälten Menschen im Augenblick des Todes“ beschrieben.²⁷⁴ Auch er erkennt, dass Christus spricht. Allerdings interpretiert er seine Worte nach Joh 19,28-30 und Luk 23,46 als die 6. und 7. Worte. Die Skulptur zeigt jedoch in bestürzender Weise die Gottverlassenheit des Gekreuzigten, der mit geneigtem Haupt seiner Verzweiflung Ausdruck verleiht. Für die Darstellung seiner Verlassenheit und Verzweiflung bedurfte es dabei nicht des dramatischen Blickes nach oben wie bei dem Kruzifixen von Michelangelo. In Übereinstimmung mit dieser Interpretation sind die Gesten von Maria und Johannes (Bilder X.7b und X7.c). Sie nehmen das Geschehen nicht demütig und in stiller Trauer hin, sondern weisen verzweifelt, Gott und die Menschen anklagend, auf das Leiden des unschuldig Gekreuzigten. Auch sie haben in diesem Moment das Vertrauen in den Ratschluss Gottes verloren. Der Vergleich der Körpersprache Christi in der Zeichnung von Michelangelo und dem Naumburger Meister macht deutlich, dass bei der Veranschaulichung von Verlassenheit und Verzweiflung das hilflose Hängen einem wilden Aufbäumen gleichberechtigt, ja überlegen ist.

Völlig anders ist die Botschaft des Crucifixus vom Triumphkreuz der Halberstädter Liebfrauenkirche, das den Gekreuzigten als triumphierenden Gott-Menschen und Vollender der Heilsgeschichte zeigt (Bilder IX.6 und IX.6a). Für ihn kommt nur das triumphal und mit erhobenem Haupt gesprochene 6. Wort: „*Es ist vollbracht!*“ als Botschaft in Betracht.

Darstellungen, die Christus mit geöffnetem Mund in Kombination mit brechenden Augen zeigen, sind die Crucifixe des Magdeburger Kreuzaltars (Bild IX.1), der Triumphkreuzgruppe im Brandenburger Dom (Bild IX.4), eines Tafelbildes in der Berliner Gemäldegalerie, um 1400 (Bild IX.10) und der Crucifixus von Veit Stoß in der Marienkirche zu Krakau (Bilder X.10 und X.10a). Alle diese Bildwerke stellen Christus noch lebend dar, dies kann

²⁷³ Haussherr 1971.

²⁷⁴ Schubert 1997, S. 166.

durch seine waagerechte Armhaltung, durch Blickkontakt mit dem Betrachter, besonders jedoch durch die Kopfhaltung — der Kopf ist nur zur Seite geneigt und nicht leblos nach vorne gesunken - ausgedrückt werden. Alle Gesichter zeigen Erschöpfung und sind von den erlittenen Qualen gezeichnet, gleichzeitig wirken sie jedoch nicht mehr verzweifelt; Christus hat zurück zur Gewissheit von Gottes Gegenwart gefunden. Seine brechenden Augen signalisieren, dass er sterbend ist und als letztes, 7. Wort „*Vater, ich befehle meinen Geist in Deine Hände!*“ spricht. Bei dem Magdeburger Crucifixus mag die auffällige Darstellung der luftgefüllten Lungen, Hinweis auf ein letztes Atemholen sein. Der jeweilige Trauergestus von Maria und Johannes ist mit dieser Interpretation der Bildaussage konform. Auf dem Magdeburger Retabel und dem österreichisch/böhmischen Tafelbild steht Maria mit vor der Brust gekreuzten Händen, einer Geste der demütigen Akzeptanz, unter dem Kreuz, während sie am Triumphkreuz im Brandenburger Dom den sterbenden Gottmenschen bereits anbetet. Johannes zeigt angesichts des sterbenden Heilands auf dem Magdeburger Relief tiefe, fassungslose Trauer, die durch seine Mimik und die zur Schläfe geführte rechte Hand verdeutlicht wird. Auf dem österreichisch/böhmischen Tafelbild und beim Brandenburger Triumphkreuz ist die Trauer bereits verbunden mit akzeptierender, anbetender Gläubigkeit, die in Kopfhaltung, Blick und den geöffnet erhobenen Händen sichtbar gemacht ist.

Bei der Interpretation von Bildwerken ohne Inschrift muss man sich bewusst bleiben, dass offene Augen und ein geöffneter Mund, sowohl bei lebenden wie bei toten Menschen, möglich sind, wodurch das subjektive Empfinden des Betrachters in die Deutung dieser Bildwerke eingeht. Es kommt daher zusätzlich auf Gesichtsausdruck und Haltung des Gekreuzigten an, um zu entscheiden, ob ein Lebender oder ein Toter dargestellt ist. Die Seitenwunde ist dabei keine Entscheidungshilfe, da sie, dem christlichen Dogma folgend, auf nahezu allen Kreuzigungsbildwerken gezeigt wird.²⁷⁵ Wichtige Hinweise bei der Beantwortung der Frage, ob Christus noch lebt oder bereits gestorben ist und welches seiner *Letzten Worte* dargestellt ist, können jedoch die Trauergesten von Maria und Johannes liefern.

X.4 Bildliche Darstellungen der *Letzten Worte Christi* am Kreuz und ihre Funktionen

Für die Übertragung der *Letzten Worte Christi* in das Medium des Bildwerkes, kann man aus den in Kapitel X.1 vorgestellten Beispielen als Grenzfälle drei unterschiedliche Strategien erkennen. Die erste bedient sich einer oder mehrerer Inschriften, um den Bildinhalt zu erläutern. Beispielhaft ist das Walling-Missale (Bild X.16), dessen Kreuzigungsbild nur durch die Inschrift erkennen lässt, dass Christus die Mutter und den Apostel anspricht. Die zweite

²⁷⁵ Vergl. Kapittel X.

Strategie ist erzählend und beinhaltet die knappe Darstellung der Szene, in der das jeweilige *Letzte Wort* gesprochen wurde. Diese Vorgehensweise erkennt man am deutlichsten auf fol. 83v des Egbert-Codex (Bild X.11), wo vier der *Letzten Worte Christi* in einem Bild dargestellt sind. Weder die erste noch die zweite Strategie sind jedoch für eine vollplastische Darstellung der *Letzten Worte Christi* geeignet. Hier muss das Erkennen der Bildaussage durch eine, dem jeweils dargestellten Wort gerecht werdende, Mimik und Körpersprache der Figuren erreicht werden. Ein herausragendes Beispiel für diese Art der Wortübertragung ist die Kreuzigungsgruppe am Westlettner des Naumburger Domes (Bild X.7).

Im Zusammenhang mit der bildlichen Vermittlung der *Letzten Worte Christi* am Kreuz, stellt sich die Frage nach der Motivation für ihre Darstellung und der Funktion solcher Bildwerke. Auf die grundsätzliche Strukturierung von Kreuzigungsszenen durch die *Letzten Worte* ist bereits hingewiesen worden. Die zweite Funktion einer Darstellung der *Letzten Worte Christi* am Kreuz liegt in der christlichen Erziehung des überwiegend des Lesens unkundigen Volkes. Das frühe Christentum lehnte Bilder der Gottheit in Anlehnung an das Bilderverbot des Alten Testaments (2 Mose 20,4) ab. Erlaubt war nur das Bild Christi, der als Mensch auf Erden gelebt hatte und von dem der Apostel Paulus im Brief an die Gemeinde in Kollossä schreibt: „Er ist das Bild des unsichtbaren Gottes“ (Kol 1,15). Diese Metapher wurde 325 auf dem 1. Konzil von Nicäa durch das Glaubensbekenntnis,²⁷⁶ auf das man sich einigte, gerechtfertigt. Nach erneuten ikonoklastischen Tendenzen wurden die in zwei Briefen aus den Jahren 599 und 600 an Serenus, Bischof von Marseille niedergelegten Auffassungen und Anweisungen von Gregor dem Großen zur Funktion der Bilder in Kirchen für die Westkirche maßgeblich.²⁷⁷ Im ersten Schreiben lobt Gregor zwar das Einschreiten des Bischofs gegen die Anbetung von Bildern, missbilligt jedoch ihre Zerstörung: „Nicht ohne Grund war es in früherer Zeit in den Kirchen erlaubt, das Leben der Heiligen malerisch darzustellen... Was die Schrift für jene bedeutet, die lesen können, leistet das Bild für diejenigen, die dies nicht können... Die Bilder sind das Buch derer, die die Schriften nicht kennen.“²⁷⁸ Auch das 2. Konzil von Nicäa 787 befasste sich wieder mit dem Gebrauch der Bilder und beendete den byzantinischen Bilderstreit. Es heißt dort unter anderem: „Denn die Verehrung des Bildes geht über auf das Urbild, und wer das Bild verehrt, verehrt in ihm die Person des darin Abgebildeten.“²⁷⁹ Durch beide Konzile wird den Bildwerken in Kirchen eine wichtige Stellung in der Vermittlung der christlichen Lehre zuerkannt. Die Aufgaben des religiösen

²⁷⁶ Vergl. Anhang VI.

²⁷⁷ MPL 077, SS. Gregorii Magni Registrum Epistolarum, lib. IX, Epistola CV und lib. XI, Ep. XIII.

²⁷⁸ Originaltext vergl. Anhang VII.

²⁷⁹ MPG

Bildes sind mit dem didaktischen Aspekt jedoch nicht vollständig beschrieben. Nach dem Erkennen der Figuren und der dargestellten Situation muss im Betrachter über die Verehrung hinaus eine gedankliche Verarbeitung einsetzen.

Durandus von Mende (1230/31-1296) führt in diesem Zusammenhang drei Aufgaben der Bildbetrachtung an²⁸⁰: 1) Die Vermittlung von Glaubensinhalten: „Pictura et ornamenta in ecclesia sunt laicorum lectio et scripture.“,²⁸¹ 2) die Gedächtnisanimation,²⁸² bei der bereits bekannte Texte der Heilsgeschichte durch ihre bildliche Darstellung besser erinnert werden: „Sed non illas non adoramus, nec deos appellamus, nec spem salutis in eis ponimus quia hoc esset ydolatrare, sed ad memoriam et recordationem rerum olim gestarum eas ueneramus.“²⁸³ und „propter quod in plerisque sacramentariis, inter prefationem et canonem, ymago crucifixi depingitur, ut, non solum intellectus littere, uerum etiam aspectus picture, memoriam dominice inspiret.“²⁸⁴, 3) die innere Vergegenwärtigung der heilsgeschichtlichen Ereignisse, da die Malerei den Geist mehr bewegt als die Schrift: „Pictura namque plus videtur mouere animum quam scriptura. Per picturam quidem res gesta ante oculos ponitur quasi in presenti generi videatur, sed per scripturam res gesta quasi per auditum. Qui minus animum movet, ad memoriam revocatur. Hinc etiam est quod in ecclesia non tantam reverentiam exhibimus libris quantum ymaginibus et picturis.“²⁸⁵

Hier geht es also nicht nur um das Erinnern, sondern um das Nachempfinden der Leiden Christi in Form einer Meditation mit dem Ziel der inneren Annäherung an den Gottmenschen Christus. Faupel-Dreves weist in diesem Zusammenhang auf die immer vorhandene Ambivalenz von Bildern und die sich daraus ergebende Abhängigkeit von der Interpretation durch den Betrachter hin.²⁸⁶

Die Anregung zur Meditation geschieht am zuverlässigsten, wenn die Darstellung sich auf die zur Erfassung der Bildsituation notwendigen Personen konzentriert und kein

²⁸⁰ Vergl. Faupel-Dreves 2000.

²⁸¹ Durandus, Rat, I, iii, 1.

²⁸² Durandus, Rat, I, iii, 1.

²⁸³ „Aber wir beten je nicht an, noch nennen wir sie Götter, noch setzen wir Heilshoffnungen in sie, weil das bedeuten würde, Götzen zu verehren, sondern zum Gedächtnis und zur Vergegenwärtigung der einstigen Taten verehren wir sie.“

²⁸⁴ Durandus, Rat, IV, xxxv, 10. „Deswegen ist auch in den meisten Sakramentarien, zwischen Präfatio und Kanon, das Bild des Gekreuzigten gemalt, damit nicht nur der Intellekt durch den Buchstaben, sondern auch der Blick durch die Malerei die Erinnerung an die Passion des Herren inspiriert.“

²⁸⁵ Durandus, Rat, I, iii, 4. „Denn die Malerei scheint den Geist mehr zu bewegen als die Schrift. Durch die Malerei wird nämlich die Geschichte vor Augen gestellt, gerade als ob sie im gegenwärtigen Menschenalter geschehen wär, aber durch die Schrift wird die Geschichte gleichsam durch das Gehör, das den Geist weniger bewegt, ins Gedächtnis zurückgerufen. Daher kommt es auch, dass wir in der Kirche den Büchern nicht so viel Ehrfurcht entgegenbringen wie den Bildnissen und den Malereien.“

²⁸⁶ Faupel-Dreves 2000, S. 257.

ausschmückendes Beiwerk enthält.²⁸⁷ Eine Problematik der religiösen Bildwerke besteht jedoch darin, dass das reale Aussehen der dargestellten Personen unbekannt ist und die Figuren daher durch Konvention, Attribute, szenischen Zusammenhang, Ausdruck und Haltung oder Beschriftung charakterisiert werden müssen.

Auf Kreuzigungsbildern ist das jeweils gemeinte *Letzte Wort Christi* häufig durch eine Inschrift erläutert worden. Hier kommt es jedoch zum Widerspruch zur Forderung Gregors des Großen: „Die Bilder sind das Buch derer, die die Schriften nicht kennen.“ Genauso gravierend ist, dass die entsprechenden Bildwerke des 6. bis 12. Jahrhunderts zum übergroßen Teil der Öffentlichkeit nicht zugänglich waren, sondern auf liturgischem Gerät oder in liturgischen Handschriften zu finden waren. Erst die großen Triumphkreuze des 13. Jahrhunderts – wozu hier auch die Kreuzigungsgruppe am Westlettner des Naumburger Domes gerechnet wird – und die Retabel der Laienaltäre des 14. bis 16. Jahrhunderts ermöglichten es dem Laienpublikum, bildliche Umsetzungen der *Letzten Worte Christi* zu sehen.

Die besondere Funktion der bis zur beginnenden Neuzeit anhaltenden bildlichen Darstellung der *Letzten Worte Christi* am Kreuz liegt in der dem Betrachter gebotenen Möglichkeit, sich alle Phasen des Passionsgeschehens nacheinander meditierend vor Augen zu führen. In der christlichen Mystik des 13. bis 15. Jahrhunderts war der Gottesgedanke durch den Bildbegriff geprägt.²⁸⁸ Da der transzendente, verborgene Gott für den Menschen weder erkennbar noch anschaulich ist, kann er nur in seinem Sohn Jesus Christus, der das Bild des Vaters ist, erfasst werden. In der Meditation über Christus und die Heilige Schrift, das heißt in einer religiösen Bildphantasie, ergibt sich daher die Möglichkeit der Annäherung an den unsichtbaren Gott. Die Erziehung zum Bilddenken in der Meditation ist ein wesentlicher Aspekt der christlichen Mystik, da sie einen Weg von der Betrachtung zur Erfahrung des Geschauten aufzeigt. Die Funktion der religiösen Bilder wird daher durch die Anregung zur Meditation entscheidend erweitert. Bildliche Darstellungen der Heilsgeschichte wurden zum Mittler des zentralen religiösen Erlebnisses der Mystik, der *unio* mit Gott.²⁸⁹

Einblicke in die religiöse Gedankenwelt des 14. und 15. Jahrhunderts kann man aus den Werken der deutschen Mystiker Heinrich Seuse (1295-1366) und Thomas von Kempen (um 1380 - 1471) gewinnen. In seinem Werk *De imitatione Christi*,²⁹⁰ dem über Jahrhunderte am meisten gelesenen christliche Erbauungsbuch, das wahrscheinlich auf das geistliche

²⁸⁷ Vergl. Egbert Codex, fol 83v.

²⁸⁸ Benz 1934, S. 24.

²⁸⁹ Benz 1934, S. 25.

²⁹⁰ Thomas von Kempen 1441 auf der Grundlage von Gerit Grote in den Jahren 1377 bis spätestens 1384.

Tagebuch von Gerrit Grote (1340 – 1384) zurückgeht, fasst Thomas von Kempen das christliche Verhaltensideal zusammen: Absolute Unterwerfung unter Gottes Willen, tiefe Demut gekoppelt mit Selbstverleugnung bis zur Selbsterniedrigung und williges, ja freudiges Ertragen aller Leiden, sowie die Versenkung in Jesus und seine Worte.

Für die gedankliche Verarbeitung von Passionsbildern gibt es eine schriftliche Anleitung im *Zardino de Oration*. Das Werk wurde 1452 geschrieben und 1494 in Venedig gedruckt. Dem Gläubigen wird darin die Meditation empfohlen: „Schreite langsam von Episode zu Episode fort, meditiere über eine jede von ihnen und verweile bei allen Phasen des Geschehens. Und sobald dich ein Gefühl der Frömmigkeit ergreift, halte an: fahre nicht fort, solange dieses süße und fromme Gefühl andauert.“²⁹¹ In diesem Sinne sind Kreuzigungsbilder und -skulpturen, die Darstellungen der *Letzten Worte Christi* enthalten, für die Versenkung in Christi Verzeihen und Liebe zu den Menschen (Worte 1-3), sein Leiden (Worte 4-5), seinen unbedingten Gehorsam (Wort 6) und seinen Tod im Vertrauen auf Gottes Gnade und die Auferstehung (Wort 7) besonders geeignet.

Wie schon der Terminus „gedankliche Verarbeitung“ ausdrückt, wird die Wirkung des christlichen Bildwerkes jedoch nicht allein von den Bildzeichen bestimmt, sondern ist ganz wesentlich von der Verfasstheit des Betrachters abhängig. Dies trifft in unserem Fall besonders auf Darstellungen zu, die Christus mit geöffnetem Mund und brechenden Augen zeigen. Hier ist das Bildwerk mehrdeutig und seine Interpretation hängt vom Betrachter ab: Hört er Christus sterbend, mit brechenden Augen das *Letzte Wort*: „*Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände!*“ sprechen, oder erkennt er in dem Bildwerk nur den bereits gestorbenen Christus mit im Tode erstarrtem Antlitz?

²⁹¹ Zitiert nach Belting 1981, S. 81.

XI. Die soteriologische Allegorie

In der soteriologischen Allegorie werden die Kreuzigung Christi und das Auffangen seines Opferblutes, des Erlösungsmediums für die sündige Menschheit, zusammengefasst. Am Retabel des Magdeburger Kreuzaltars sind es Engel, die das Blut Christi in Kelchen bergen. Dabei stellen sich Fragen nach Schuld und Erlösung in der christlichen Heilslehre, nach den Darstellungsformen der soteriologischen Allegorie und nach der Funktion von Engel innerhalb des Heilsgeschehens.

Exkurs: Schuld und Erlösung im Neuen Testament und in der christlichen Theologie

Den ersten Hinweis auf Christi Erlösungswerk im Neuen Testament findet man bei Matthäus. In seinem Evangelium wird berichtet, dass ein Engel Joseph im Traum verkündet habe: *„Sie wird einen Sohn bekommen; den sollst Du Jesus nennen. Denn er wird sein Volk von aller Schuld befreien.“*²⁹² Jesus selbst äußerte sich seinen Jüngern gegenüber: *„Auch der Menschensohn ist nicht gekommen, um sich bedienen zu lassen, sondern um zu dienen und sein Leben als Lösegeld für viele zu geben.“*²⁹³ Anlässlich des letzten Mahles von Jesus mit seinen Jüngern heißt es: *„Während der Mahlzeit nahm Jesus Brot, dankte Gott, brach es in Stücke und gab es seinen Jüngern mit den Worten: „Nehmt und esst, das ist mein Leib.“* Dann nahm er den Becher, sprach darüber das Dankgebet und sagte: *„Trinkt alle daraus; das ist mein Blut, das für alle Menschen vergossen wird zur Vergebung ihrer Schuld. Mit ihm wird der Bund besiegelt, den Gott jetzt mit den Menschen schließt.“*²⁹⁴ In diesen Zitaten wird nichts über Art und Ursache der menschlichen Schuld gesagt, man kann jedoch aus dem von Jesus gebrachten Gleichnis vom Vater und seinen zwei Söhnen²⁹⁵ und anhand der Apostelbriefen schließen,²⁹⁶ dass mit „Schuld“ die Übertretung der Gesetze Gottes durch den Menschen gemeint ist, die zur Störung der Beziehung des Menschen zu Gott geführt hat. Insbesondere zur Ignorierung des göttlichen Gebotes durch Adam, den Stammvater der Menschheit, heißt es in Röm 5,12: *„Wie die Sünde durch einen einzigen Menschen in die Welt kam, so auch die Rettung aus der Gewalt der Sünde.“* In Röm 3,25-26 formuliert Paulus im Brief an die römische Gemeinde die Erlösungsbotschaft auch für die Schuldigen: *„Gott hat mit ihnen Erbarmen und nimmt sie wieder an. Das ist ein reines Geschenk. Durch Jesus Christus hat er uns aus der Gewalt der Sünde befreit. Ihn hat Gott vor aller Welt als Versöhnungszeichen aufgerichtet. Sein Blut, das am Kreuz vergossen wurde, bringt Frieden mit Gott für alle, die*

²⁹² Mt 1,21.

²⁹³ Mt 20,28

²⁹⁴ Mt 26,26-28.

²⁹⁵ Lk 15,18.

²⁹⁶ 1 Jh 3,4; 1. Jh 5,17 und Röm 3.9-20; Röm 3,23; Röm 5,12.

dieses Angebot im Vertrauen annehmen.“ In der christlichen Soteriologie kann der gläubige Mensch daher auf das Heil in und durch Jesus Christus hoffen.

Die Vorstellung der sühnenden Wirkung von Opferblut ist im Alten Testament tief verwurzelt.²⁹⁷ So heißt es in 3 Mose 17,11: „*Denn Blut ist das Leben. Ich habe bestimmt, dass alles Blut zum Altar gebracht wird, um Schuld zu sühnen. Weil im Blut das Leben ist, schafft es Sühne für verwirktes Leben.*“ Diese Vorstellung des sühnenden Blutopfers ist von den Aposteln auf das von Christus während der Kreuzigung vergossene Opferblut übertragen worden,²⁹⁸ und der unbekannte Autor des Hebräerbriefes schreibt; „*Schuld wird nur vergeben, wenn dafür Blut geflossen ist.*“²⁹⁹ Das frühe Christentum hat diese Fixierung der Erlösungsvorstellung auf das Opferblut, erweitert und die Inkarnation Christi und sein gesamtes sündenfreies weltliches Leben einschließlich Tod und Auferstehung als Quelle des Heils gesehen. Darstellungen der Kreuzigung waren in frühchristlicher Zeit daher nicht üblich; sie sind erst ab dem 5. Jahrhundert überliefert.

In der von der griechischen Antike und ihrem platonischen Erziehungsideal geprägten Ostkirche wurde Erlösung als *neue Lehre, neues Beispiel, neue Weisung durch Christus* verstanden.³⁰⁰ Die Erlösung beginnt mit der Inkarnation des Logos und das Vorbild Christi eröffnet durch neue Erkenntnis den Weg zur Gemeinschaft mit ihm und stellt das durch die Sünde verschüttete Bild Gottes im Menschen wieder her. Es kommt zur *Paideia en Christo*, der Erziehung in und durch Christus, und damit zur „Vergöttlichung“ des Menschen.

Im lateinischen Westen bewirkte das römische Erbe eines an der Realität orientierten Rechtsverständnisses die stärkere Betonung der von Gott errichteten Ordnung. Das Denken in Rechtskategorien stand hier im Vordergrund. Wie bereits in Abschnitt X.1 ausgeführt, geht es daher um die Wiederherstellung der sündhaft zerbrochenen *ordo* zwischen Gott und Mensch. Hierbei sind nach Anselm von Canterbury Aspekte der Genugtuung und der Wiederherstellung der, durch menschliche Sünden, verletzten Ehre Gottes entscheidend und erfordern die Inkarnation des Gottmenschen Christus und seinen stellvertretenden Opfertod.³⁰¹

²⁹⁷ 2 Mose 24,6; 3 Mose 17,11

²⁹⁸ Vergl. Heb. 9,12-14; Römer 3,25-26; 1 Kor 10,16; Eph. 2,13.

²⁹⁹ Heb. 9,22.

³⁰⁰ Greshake 1973, S. 72. Dort weiterführende Literatur.

³⁰¹ Anselm von Canterbury: *Cur Deus Homo* I. und II.

XI.1 Darstellungen der Kreuzigungsallegorie

Die früheste überlieferte Kreuzigungsallegorie ist im Utrecht-Psalter um 830 dargestellt worden.³⁰² Auf dessen Illustration zu den Psalmen 114 und 115 erscheint neben dem Gekreuzigten sowie Maria, Johannes und dem Soldaten mit der Lanze, eine Figur, die Christi Blut aus der Seitenwunde in einem Kelch auffängt (Bild XI.1). Diese Figur ist nur mit einem flatternden Lendentuch bekleidet und nicht näher definiert. Man könnte vermuten, dass Christus selbst gemeint ist, der sein Blut der Menschheit darbietet.

Auf dem so genannten Nicasius-Diptychon,³⁰³ einem um 900 gefertigten Elfenbeinrelief, das als Prachteinband einer liturgischen Handschrift genutzt wurde, ist dagegen die weibliche Figur, die das Blut der Seitenwunde in einem Kelch auffängt, durch die Inschrift SCA EC(e)LESIA als *Ecclesia* eindeutig gekennzeichnet (Bild XI.2). Das Auftreten von *Ecclesia*, dem Sinnbild der Kirche Christi, in einer allegorisch erweiterten Kreuzigung erscheint plausibel und folgerichtig, da die Kirche Christi und ihre Priester Mittler der durch Jesu Opfertod bewirkten Erlösung von den Sünden sind. *Ecclesia* als Empfängerin von Christi Seitenblut erscheint auch in der Folgezeit bis zum Ende des 13. Jahrhunderts auf Reliefs und Miniaturen. Auf dem Nicasius-Diptychon und auf dem Elfenbeinrelief vom Vorderdeckel des Evangelistars Ms. lat. 9453 vom Anfang des 11. Jahrhunderts (Bild XI.3)³⁰⁴ ist Christus mit geöffneten Augen und gerade ausgerichtetem, straffem Körper als Sieger über den Tod dargestellt.

Bis zum Ende des 13. Jahrhunderts nimmt überwiegend *Ecclesia* als Sinnbild der christlichen Kirche das Opferblut Christi aus der Seitenwunde entgegen. Der, in den Vorstellungen des 13. Jahrhunderts, enge Zusammenhang zwischen Christi erlösendem Blut der Seitenwunde und *Ecclesia*, wird in zwei Miniaturen besonders deutlich. Die erste ist die Bible moralisée, ÖNB cod. 2554, wo auf fol. 1^{*}v gezeigt wird, wie Gottvater in Gestalt von Christus, *Ecclesia* aus der Seitenwunde des Gekreuzigten zieht (Bild XI.4).³⁰⁵ In der zweiten Miniatur aus dem Sakramentar einer Zisterzienserabtei der Diözese Basel, um 1260, setzt *Ecclesia* auf fol. 15v in zweierlei Gestalt sowohl die Seitenwunde und fängt auch Christi Blut auf (Bild XI.5)³⁰⁶.

³⁰² Utrecht, Bibliothek der Rijksuniversität, Ms 32, fol 67r.

³⁰³ Nicasius-Diptychon, Tournai, Schatzkammer der Kathedrale, Elfenbeintafel 25,8 x 10,2 cm. Vergl. Stenbock, Kat. Nr. 22.

³⁰⁴ Bibl. nat. Paris, Ms. Lat. 9453, Elfenbeintafel 27,3 x 19 cm. Vergl. Steenbock 1965, Kat. Nr. 49.

³⁰⁵ Weitere Darstellungen dieser Art in den Bible moralisée Wie, ÖNB, cod. 1179, fol.3; Toledo Schatz der Kathedrale, Bd. 1, fol. 6. Vergl. Haussherr 2009.

³⁰⁶ Ms. 54, fol. 15v, Bibliothèque Besançon.

In Italien beginnt mit Bonaventura Berlinghieri jedoch um 1255 bereits eine neue Darstellungsform für den Empfang von Christi Blutopfer. Auf dem Diptychon für Santa Chiara dei Cappuccino in Lucca wird das Blut aus der Seitenwunde nicht mehr von *Ecclesia* in Empfang genommen, sondern Engel, die unter dem Querbalken des Kreuzes schweben, fangen das Blut seiner Handwunden in Kelchen auf (Bild XI.6).³⁰⁷ Bei der Darstellung des toten Christus am Kreuz kommt es dem Maler ganz darauf an, das Leiden des Gottessohnes sichtbar zu machen und den Betrachter zur *compassio* anzuhalten. Dabei wird der Eindruck des kraftlos durchhängenden Körpers durch das Gabelkreuz noch verstärkt. Auf seinem Kreuzigungsfresko in der Arenakapelle in Padua hat Giotto 1305 das Engelmotiv übernommen: Engel fliegen über und unter dem Kreuzbalken, drücken ihren Schmerz in unterschiedlicher Weise aus und drei von ihnen sammeln Christi Blut aus den Handwunden und aus seiner Seite. Christus wird mit geschlossenen Augen und im Tode auf die Brust gesunkenem Kopf gezeigt. Dennoch bleibt die Ausrichtung seines Körpers mit leicht angewinkelten Knien nahezu axial, da der Körper durch die parallele Beinstellung der Vierpunktnagelung mit Suppedaneum gestützt wird (Bild XI.7). In der Folge wird das Motiv der, Christi Blut sammelnden, Engel sowohl in Italien wie nördlich der Alpen beibehalten. Die schnelle Verbreitung des Motivs zeigt, dass Maler und Bildhauer großen Gefallen an der Erweiterung ihres darstellerischen Repertoires fanden.

Die plastische Gestaltung des Themas in Stein scheint auf das 15. und den Beginn des 16. Jahrhundert konzentriert zu sein. Man findet Kreuzigungsreliefs mit soteriologischer Allegorie als Altarretabel, auf Epitaphien, als letzte Station des Kreuzweges³⁰⁸ und auf Weg-Sühnekreuzen³⁰⁹. Beispiele für Altarretabel sind das mittlere Relief des Hauptaltars von St. Eustorgio in Mailand (Bild XI.8), der Magdeburger Kreuzaltar (Bild IX.1), vier aus Baumberger Sandstein gefertigte und daher vermutlich aus Westfalen stammende,³¹⁰ bemalte Kreuzigungsreliefs in Lübeck,³¹¹ Schwerin (Bild IX.7 und IX.7a),³¹² Ratzeburg³¹³ und Anklam.³¹⁴ An Epitaphien sind das Erfurter Grabdenkmal von 1448 für die Eheleute Bock (Bild XI.9), das Epitaph für Erzbischof Uriel von Gemmingen, † 1514, im Mainzer Dom

³⁰⁷ Bonaventura Berlinghieri: Diptychon für den Nonnenkonvent Santa Chiara dei Cappuccini in Lucca, Tempera auf Holz, Uffizien, Florenz.

³⁰⁸ Lübeck, Letzte Station des Kreuzweges, zwischen 1468-1493. Stiftung durch Hinrich Constin.

³⁰⁹ Z. B. Weg-Sühnekreuz von 1439 am Grain bei Deidesheim.

³¹⁰ Gaedertz 1886, S. 168-172. Albrecht 2005, S. 123-129.

³¹¹ Ehemaliger Altar der Zirkelbrüderschaft in der Katharinenkirche zu Lübeck, um 1405, jetzt: St. Annen-Museum, Lübeck.

³¹² Mitteltafel des Hauptaltars im Dom zu Schwerin, um 1420/30.

³¹³ Kreuzigungsrelief im Dom zu Ratzeburg, um 1440.

³¹⁴ Altarschrein der Marienkirche zu Anklam, Anfang 15. Jahrhundert, jetzt: Kreuzkirche, Anklam.

(Bild XI.10) und das Grabdenkmal von Hermann von Heytigen, † 1442, in der Marienkirche zu Mühlhausen zu nennen (Bild XI.11).

Das Mittelfeld des Retabels in Mailand wird dem lombardischen Bildhauer Jacopino da Tradate zugeschrieben.³¹⁵ Für die Datierung schlägt Poeschke den Zeitraum 1420/25 vor.³¹⁶ Auf dem Marmorrelief ist eine soteriologische Allegorie der Kreuzigung mit den trauernden Maria und Johannes sowie vier unter dem Querbalken schwebenden, in ganzer Figur erscheinenden, Engeln dargestellt. Drei von ihnen bergen das Blut Christi aus den Handwunden und der Seitenwunde in Kelchen, während der vierte trauernd die Hände ringt. Das Kreuz steht auf dem Hügel Golgatha, unter dem der Schädel Adams liegt. Im Gegensatz zum Magdeburger Relief ist in Mailand der tote Christus mit geschlossenen Augen, geschlossenem Mund und friedlichem Antlitz dargestellt. Seine Finger sind nicht gestreckt, sondern im Schmerz um die Nägel gekrallt und die Arme wurden unter dem Gewicht des toten, gerade vor dem Kreuz hängenden Körpers nach unten gezogen. Wie bei italienischen Kreuzifixen des 15. Jahrhundert üblich, ist die Beinstellung geöffnet.³¹⁷ Christi Haupt trägt keine Dornenkrone und ist im Tode nach rechts gesunken. Die ganze Komposition wirkt durch die zum Kreuzstamm spiegelsymmetrisch angeordneten Engel und Trauernden, sowie durch den gegenläufigen Schwung ihrer Gewänder sehr klar. Maria steht anbetend unter dem Kreuz und blickt zu ihrem toten Sohn auf. Johannes dagegen hat die rechte Hand an die Wange geführt und scheint ganz in seine Trauer versunken. In der Bildaussage unterscheidet sich dieses Relief grundlegend vom Magdeburger Kreuzaltar. Durch die Darstellung des toten Erlösers mit friedlichem, keine Qualen mehr zeigendem Antlitz kann die *compassio* des Betrachters zwar angeregt werden, gleichzeitig beschwichtigt die friedliche Ausstrahlung des Bildwerkes jedoch seine Schuldgefühle. In Übereinstimmung mit der ruhigen Stimmung des Mailänder Retabels ist auch die Trauergeste des mit gesenktem Kopf unter dem Kreuz stehenden Johannes ruhig und in sich gekehrt, während der Magdeburger Johannes, bei gleicher Haltung des rechten Armes, seine Trauer in Mimik und Kopfhaltung expressiv ausdrückt. Bei der Versenkung in das Magdeburger Retabel wird der Betrachter zudem durch die Mehrdeutigkeit der Bildaussagen stärker zur gedanklichen Verarbeitung des Gesehenen angeregt.

Von ganz anderer Art sind die vier bemalten Kreuzigungsreliefs westfälischer Herkunft.³¹⁸ Hier sind auf engstem Raum³¹⁹ figurenreiche Passionsszenen mit genreartigen

³¹⁵ Cavazzini 1997, S. 4-36.

³¹⁶ Poeschke, 2000, S. 193.

³¹⁷ Thoby 1959, Figur 39.

³¹⁸ Einige Autoren vermuteten Lübeck als Entstehungsort: Goldschmidt 1890, S. 11. Pescatore 1918, S. 36f.

Ausschmückungen, wie den in ihre Höhlen flüchtenden Füchsen auf den Retabeln des Schweriner Domes und der Zirkelbrüderschaft oder dem Hund am Kreuzstamm auf dem Retabel in Anklam, dargestellt. Auf den drei liegend-rechteckigen Reliefs aus Lübeck, Schwerin und Ratzeburg werden jeweils dicht gedrängte, figurenreiche Szenen aus der Passionsgeschichte gezeigt, wobei auf die Darstellung der Schächer verzichtet wurde. Die Hauptszene der Kreuzigung ist durch wucherndes, schlankes Gesträuch von den übrigen Szenen getrennt. Die Darstellungen stehen unter dem, auf einem Spruchband erscheinenden, Wort „*Vere filius dei erat homo iste*“, das der gute Hauptmann links des Kreuzes auf Christus weisend spricht. In dem Gewusel tief gestaffelter kleiner Figuren geht die soteriologische Allegorie mit den Kelchengeln, die Christi Blut auffangen, fast unter. Auf allen vier Reliefs wird Christus, wie ruhig entschlafen, mit friedlich entspanntem Gesichtsausdruck dargestellt. Er hat sein Erlösungsoffer vollbracht und ist gestorben. Das Schweriner Retabel zeigt ihn mit horizontal gespannten Armen und ausgestreckten Fingern. Figuren und Architekturen der Reliefs sind außerordentlich fein und kunstvoll bearbeitet, sodass viele Details in Haltung und Mimik der Figuren, sowie in ihren Gewändern sichtbar sind. Hier wurde der Freude am Erzählen und an einer genrehaften Ausschmückung der Passion freier Lauf gelassen. Die eigentliche Funktion der Kreuzigungsbildwerke, dem Betrachter das Ausmaß von Christi Passion und die Größe seines Erlösungswerkes vor Augen zu führen, sowie ihm das Wesen der Eucharistie zu verdeutlichen, wird nicht erreicht, da der Betrachter sich in den Details verliert, über manches amüsiert ist und die wesentlichen Bildaussagen nicht mehr erfasst. Zur Anregung einer Meditation über die Passion sind diese Reliefs ganz ungeeignet.

Auf dem Epitaph der Eheleute Bock von 1448 im Erfurter Dom fangen vier Engel das Opferblut Christi aus allen seinen Wunden auf. Dabei erscheinen drei in Halbfigur über stilisierten Wolken, während der vierte unter den Füßen Christi kniet. Zusätzlich zur üblichen Dreipersonenkreuzigung mit Maria und Johannes, gibt es eine dritte Person hinter Maria sowie an den Rändern die kleiner dargestellten, betenden Eheleute. Für den Crucifixus hat der Meister eine nahezu waagerechte Armhaltung gewählt. Dabei sind die Finger, dem Stil der Zeit entsprechend, eingerollt. Christus ist mit geschlossenem Mund, geschlossenen Augen und durch die Seitenwunde eindeutig als gestorben charakterisiert. Sein Haupt unter der Dornenkrone ist mit friedlichem Gesichtsausdruck auf die rechte Schulter gesunken. Dabei ist der rechte Arm durch den seitlich verrutschten, kraftlosen Körper ein wenig nach unten gezogen worden. Die Beinhaltung ist leicht geöffnet, das rechte Knie angewinkelt. Wie beim

³¹⁹ Die Maße der Retabel sind: Anklam H: 123 cm, B: 93 cm. Schwerin H: 110 cm, B: 160cm. Ratzeburg H: 101, B: 142cm, .aus: Pescatore 1918, S. 37. Lübeck H: 126 cm, B: 177 cm, Tiefe: 30 cm, aus: Heise, Vogeler 2008, S. 136.

Magdeburger Crucifixus ist die Haut des rechten Fußrückens als zusätzliche Marterung hinter die Nagelung gezerrt worden. Auch der Erfurter Meister hat die beiden Trauernden Maria und Johannes in gegensinnig gebogener Körperhaltung dargestellt. Anders als in Magdeburg folgen die Faltenstränge der Gewänder jedoch nicht den Konturen der Umrisse. Maria ist frontal mit vor der Brust gekreuzten Händen in einer demütigen Pose dargestellt. Johannes greift mit der Rechten den Saum seines Mantels und hält sein Evangelium eher versteckt in der linken Hand. Mit leicht geneigtem Kopf blickt er zu Christus auf. Es handelt sich nicht wirklich um eine Trauergeste; seine Haltung könnte der Betrachtung eines beliebigen Gegenstandes über ihm zugeordnet werden. Die Komposition wirkt im Gegensatz zu dem klaren Bildaufbau des Mailänder und des Magdeburger Retabels unruhig und gedrängt. In der Bildaussage entspricht sie der Mailänder Darstellung, die das wiedergefundene Gottvertrauen Christi durch seinen im Tode friedlichen Gesichtsausdruck verdeutlicht.

Obwohl auf dem Epitaph aus Mühlhausen formal eine soteriologische Allegorie dargestellt ist, bei der zwei Engel das Blut Christi in Kelche auffangen — ein dritter ist am Fuß des Kreuzes noch schwach zu erkennen — steht die Heilserwartung des Verstorbenen ganz im Vordergrund der Bildaussage. Der Aufbau des Bildes ist klar in drei vertikale Bereiche gegliedert, die durch Kielbögen überfangen sind. Im rechten seitlichen Bereich steht Johannes, während Maria sich links auf den Verstorbenen konzentriert, der anbetend vor dem Gekreuzigten kniet. Maria blickt liebevoll auf den Büsser herab und stützt mit ihrer Rechten seinen nach hinten geneigten Kopf. Sie ist nicht primär in Trauer auf Christus bezogen, sondern auf die Fürsprache für den Verstorbenen, dessen Gebet an den Heiland durch ein Spruchband angezeigt wird. Das Kreuz an das Christus genagelt ist, steht auf der Mittelachse der Komposition. Er ist in der zu Beginn des 15. Jahrhunderts gebräuchlichen Art, mit geöffneten Beinen, leicht aus der Vertikalen verschobenem Körper, Fingern, die um die Nägel in seiner Hand gekrampft sind und nach rechts geneigtem Kopf dargestellt. Mit fast waagrecht gespannten Armen versucht er, das Absacken des straffen Körpers zu verhindern; Mund und Augen sind geschlossen und die geöffnete Seitenwunde zeigt den bereits eingetretenen Tod an. Dennoch ist er Maria und dem Betenden zugewandt und scheint deren Bitten zu hören. Der Steinmetz hat die emotionale Wechselwirkung der Figuren, auch ohne Blickkontakte, durch Objekte dargestellt, die vom Wind in die Richtung auf den Kontaktpartner bewegt werden. Zwischen Maria und ihrem Schützling ist es ein flatterndes Tuch, die wehenden Haarsträhnen Christi weisen auf seine Mutter und deren Fürsprache. Schließlich wird der Kreis zwischen den drei „handelnden“ Personen durch das flatternde

Gebetsband zwischen dem Beter und Christus geschlossen. Johannes ist an diesem Kreislauf der Emotionen nicht beteiligt und nimmt eine neutrale Haltung ein.

Das von Hans Backofen geschaffenen Epitaph für den 1514 verstorbenen Erzbischof Uriel von Gemmingen im Mainzer Dom (Bild XI.10) zeigt die vier Engel mit ihren Kelchen bereits als nackte oder halbnackte *putti* in ganzer Gestalt mit dem Auffangen von Christi Blut beschäftigt und in variationsreichen Haltungen durch den Raum fliegen. Ein vierter, aus Gründen des symmetrischen Bildaufbaus beigefügter, *putto* trägt ein Lamm in den Armen. Im Kreuzigungsbild fehlen Maria und Johannes. Ihre Stellen werden von Bischöfen eingenommen, während der verstorbene Uriel von Gemmingen am Stamm des Kreuzes kniet. Christus hängt mit V-förmig gedehnten Armen axial ausgerichtet am Kreuz, die Beine sind geschlossen. Sein Haupt ist kraftlos auf die rechte Schulter gesunken und die geschlossenen Augen zeigen, zusammen mit der Seitenwunde, an, dass er gestorben ist. Der Bildinhalt entspricht dem des Mailänder Reliefs. Obwohl dieses Epitaph von hoher Perfektion in der Bearbeitung des Steins ist und große ästhetische Qualität hat, fehlt der Darstellung eine Bildaussage, die den Betrachter bewegt. Zu diesem Eindruck tragen die umherflatternden *putti* und die ästhetische Schönheit des Körpers Christi bei. Dem Magdeburger Meister ist dagegen mit seinen schlichten bildhauerischen Mitteln eine überzeugendere bildliche Umsetzung des Kreuzigungsdramas gelungen. Für die in Magdeburg gewählte Darstellung des Gekreuzigten mit brechenden Augen und geöffnetem Mund gibt es eine Entsprechung auf dem bereits in den Kapiteln IX.2 und X.3 vorgestellten, um 1400 entstandenen Tafelbild aus österreichisch/böhmischem Raum in der Berliner Gemäldegalerie (Bild IX.10). Auch hierbei handelt es sich um eine soteriologisch erweiterte Dreifigurenkreuzigung, die Engel sind im Golduntergrund jedoch nur schwer zu erkennen.

XI.2 Die Rolle von Engeln in der Darstellung der Heilsallegorie

In der Darstellung von Christi Blutspende hat es offenbar in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts eine Zäsur gegeben, in dem nun auch das Blut der Handwunden aufgefangen und *Ecclesia* durch mehrere Engel ersetzt wurde. War das Empfangen von Christi Opferblut durch *Ecclesia* als Vermittlerin der göttlichen Vergebung folgerichtig, so passt ihre „Ablösung“ durch Engel, die nur dienende Funktionen haben und in der Liturgie der Kirche Diakonen und nicht Priestern entsprechen, nicht in das allegorische Bild. Dies wirft die Frage auf, ob der Wechsel des Motivs in der pragmatischen Notwendigkeit lag, für das Sammeln des Blutes aus mehreren Wunden mehrere Figuren zu verwenden, ob die Künstler ein neues Motiv einführten, das ihnen die Möglichkeit bot, zierliche Wesen in variationsreichen

Bewegungen zu zeigen, oder ob eine Veränderung in der theologischen Bedeutung der Engel zu erkennen ist, aus der eine bildliche Darstellung ihres Mitwirkens bei Christi Erlösungswerk abgeleitet werden könnte. Um diese Fragen zu erörtern, sollen im Folgenden Wesen und Funktion der Engel in der christlichen Dogmatik beleuchtet werden. Der betrachtete Zeitraum endet mit dem 13. Jahrhundert, da die Darstellung von Engel, die das erlösende Blut Christi sammeln, bereits um 1255 beginnt.

Exkurs: Die Engel, Abriss ihrer Dogmengeschichte

A) Engel in der Bibel

Im Alten Testament werden Engel ohne genauere Definition an mehreren Stellen erwähnt, ihre Erschaffung bleibt jedoch im Dunkeln. „Sie sind Geister, die Gott dienen. Er schickt sie denen zu Hilfe, die gerettet werden sollen“.³²⁰ Sie treten auf als „Engel des Herren“ und sind Gottes übermenschliche Boten, mit denen er Welt und Geschicke lenkt. Sie umgeben den Thron Gottes und preisen ihn: „Heilig, heilig, heilig ist Gott, der Herr der Welt, die ganze Erde bezeugt seine Macht“.³²¹

Auch das Neue Testament enthält keine systematische Engelslehre. Wie im AT sind Engel himmlische Boten an die Menschen.³²² Ihre Gestalt wird mehrfach als die junger Männer in weißen Gewändern beschrieben.³²³ Sie sind zahlreich und bilden ein „himmlisches Heer“.³²⁴ Engel dienen Gottvater und Christus gleichermaßen. Sie begleiten Christi gesamten irdischen Lebenslauf von der Verkündigung an Maria (Lk 1, 26) bis zum Ostermorgen (Mt 28, 5). Aber auch die Menschen erfahren die Fürsorge der himmlischen Wesen. Engel tragen den Armen in den Himmel³²⁵ und helfen dem Bedrängten.³²⁶ Nach Paulus sind sie durch Christus geschaffen (Kol 1, 16). Der Zeitpunkt ihrer Erschaffung wird jedoch nicht genannt. In demselben Brief schreibt Paulus auch, dass die himmlischen Wesen, wie die Menschen, durch das am Kreuz vergossene Blut Christi mit Gott versöhnt werden (Kol 1, 20). Dies widerspricht der gängigen theologischen Vorstellung von der Makellosigkeit der seligen Geister. In den Visionen der Apokalypse wird von einer Vielzahl von Engeln in unterschiedlichen Funktionen berichtet. Sie stehen vor Gottes Thron und blasen die Posaunen (Off 8,2f), sie bringen die Gebete der Gläubigen vor Gott (Offb 8, 3), sie haben Gewalt über die vier Winde (Off 7, 1f) und die letzten Plagen (Off 15, 1). Sie sagen den Untergang

³²⁰ Hebr 1, 14.

³²¹ Js 6, 1-3.

³²² Mt 1, 20.

³²³ Mk 16, 5.

³²⁴ Lk 2, 13

³²⁵ Lk 16, 22.

³²⁶ Apg 12, 7-11.

Babylons voraus (Off 18, 1-2) und ein Engel fesselt Satan und wirft ihn für tausend Jahre in den Abgrund (Off 20,1f).

B) Die Angelologie des Irenäus von Lyon³²⁷ (ca. 135-202)

Irenäus verfocht in seinen Schriften den antignostischen Standpunkt von der Einheit Gottes. Gott ist Schöpfer „des Himmels und der Erde und aller Welten und Erschaffer der Engel und Menschen und Herr von allem, derjenige, von dem alles ist und alles erhalten wird“,³²⁸ Die Engel sieht er als geistige Wesen, aber nicht als Abbild ihres Schöpfers.

C) Die Engel bei Origenes³²⁹ († 253/54)

Eine der Aufgaben von Engeln ist, nach Origenes, die von Schutzengeln. Sie sieht er nicht als ein für allemal am Menschen tätig, sondern macht ihr Wirken vom Verdienst des Menschen abhängig.³³⁰ Engel haben nicht, wie Menschen, einen „Leib der Niedrigkeit“, ³³¹ Origenes kennt aber auch inkarnierte Engel, die in Menschengestalt auf die Erde gekommen sind. Zum Verhältnis von Kirche und Engeln zieht Origenes aus der von Clemens von Alexandrien vertretenen Analogie der Hierarchien von Kirche und Engeln den Schluss, dass jede kirchliche Versammlung auch einen himmlischen Teil, gebildet aus Engeln, den Boten Gottes, umfasst.³³² Wo immer die Kirche der Menschen besteht, da ist auch die Kirche der Engel.³³³

D) Die Engel bei Augustinus³³⁴ (354-430)

Im vierten Buch seines Kommentars zur Schöpfungsgeschichte *De genesi ad litteram* entwickelt Augustinus einen völlig neuen Gedanken zur Entstehung der Engel. Er schreibt, dass, als Gott Himmel und Erde schuf (Gen 1, 1), er sogleich auch die Engel geschaffen habe.³³⁵ In seinem Werk *De civitate dei* trägt er eine neue Auffassung vor, indem er die Frage erörtert, welcher Art das am zweiten Tag erschaffene Licht gewesen sei (Gen 1, 3). Er kommt zu dem Schluss, dass die Engel als Licht geschaffen wurden.³³⁶ Aus dieser Deutung zieht

³²⁷ Travad 1968, S. 28f.

³²⁸ *Demonstratio apostolicae praedicationis*, 1. Hauptteil, erster Abschnitt 8. [www.unifr.ch/bkv/kapitel1672-4.htm]

³²⁹ Travad 1968, S. 32f.

³³⁰ Origenes: *De oratione*, 6, 4.

³³¹ Origenes: *De oratione*, 23, 4.

³³² Origenes: *De oratione*, 31, 5.

³³³ Origenes: *Hom. zu Lk 23*, S. 320-322.

³³⁴ Travad 1968, S. 46f.

³³⁵ Augustinus: *De genesi ad litteram* 1, 9. „atque illud ante omnem diem fecisse intellegitur, quod dictum est: in principio fecit deus caelum et terram, ut caeli nomine intellegatur spiritalis iam facta et formata creatura, tamquam caelum caeli huius, quod in corporibus summum est“.

³³⁶ Augustinus: *De civitate dei*, 11, 11. „Simul ut facti sunt (scil. angeli) lux facti sunt“.

Augustinus den weiteren Schluss, dass mit der Trennung von Tag und Finsternis auch die Trennung von guten und schlechten Engeln erfolgte.³³⁷

E) Die Engelshierarchie des Dionysius Areopagita (um 600)

In Analogie zur hl. Trinität, unternahm der Pseudo-Dionysius in seinem Buch *De caelesti hierarchia* eine Systematisierung der Engel in drei Hierarchien, deren jede nochmal dreigeteilt ist. Dabei ist die Teilhabe der Engel am Licht Gottes je nach ihrer Ranghöhe gestaffelt.

F) Die Engellehre des Bonaventura (1221-1274)

In der Angelologie des Franziskaners Bonaventura ist jeder Engel von Gott *ex nihilo* erschaffen,³³⁸ deshalb ist er Gott, seinem einzigen Schöpfer, sehr ähnlich. Die Engel sind, in Nachahmung der Dreifaltigkeit, je nach Art ihrer stufenweisen Vollendung hierarchisch in drei Ordnungen mit je drei Gruppen unterteilt. Hierin ähneln sie der geistigen Erhebung der menschlichen Seele, die auch in neun Stufen abläuft.³³⁹ Die Engel können kraft ihres scharfsinnigen Verstandes Entscheidungen treffen, die unabänderlich sind.

Für die Beziehung von Engeln und Menschen ergibt sich in der Sicht Bonaventuras, dass die Seele, während sie nach und nach zu einem immer getreueren Ebenbild der Dreifaltigkeit heranreift, immer in Kontakt mit den Engeln ist. Engel wachen über jeden Menschen. Dabei erfüllen sie zwölf Aufgaben:³⁴⁰ sie rügen den Menschen bei Vergehen, sprechen ihn von der Sünde los, beschützen ihn, vertreiben Dämonen, belehren, offenbaren die Geheimnisse Gottes, trösten, sind Weggefährten, unterwerfen seine Feinde, mäßigen die Versuchungen, beten und tragen seine Gebete zu Gott.³⁴¹

³³⁷ Augustinus: De civitate dei, u 11,33.

³³⁸ Bonaventura, Breviloquium p. 2 cap. 5 n. 3.

³³⁹ Bonaventura: Collationes in Hexaemeron XXII 24-27.

³⁴⁰ Originalzitat siehe Anhang VI.

³⁴¹ Bonaventura: Sententiarum Lib. II, Dist. XI, Art. II, S. 282-284.

G) Die Engel bei Thomas von Aquin (1225-1274)

Nach dem Dominikaner Thomas von Aquin sind Engel geistige Formen, ausgestattet mit Verstand und Willen. Ihr Verstand gründet auf stellvertretende Bilder der Dinge, die Gott ihnen eingepflanzt hat. Deshalb kann die Erkenntnis bei Engeln nicht wie beim Menschen durch logische Schlussfolgerungen fortschreiten, sondern nur durch weitere Offenbarungen Gottes.³⁴² Durch diesen grundlegenden Unterschied zwischen Menschen und Engeln auf den Gebieten des Seins und der Erkenntnis, sind die Beziehungen zwischen Mensch und Engel minimal. Mit dieser Aussage nimmt Thomas von Aquin eine Gegenposition zu Bonaventura ein, der gerade die wechselseitigen Beziehungen zwischen der himmlischen Hierarchie und der Welt der Menschen betont. Wichtig in der Engellehre des Thomas von Aquin ist die Feststellung, dass Christi Menschwerdung zur Erlösung ohne jede Beziehung zur Engelwelt ist.³⁴³

Die Sichtung der vorstehend zusammengetragenen Engelslehren ergibt bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts keinen Hinweis auf eine Mitwirkung der Engel am Erlösungswerk Christi. Übereinstimmend werden Engel in dienender Funktion beschrieben. Engel sind Boten Gottes, Begleiter Christi, Schutzengel und nehmen an der himmlischen Liturgie teil.

Die einzige Formulierung, die eine Verbindung zwischen Engel und Heilswerk erkennen lässt, findet sich bei Bonaventura im *Sententiarum Liber II*, in dem es heißt: *Secundus est a vinculis peccatorum absolvere*. Hier spricht er, als einziger Verfasser einer Engelslehre, den Engeln die Fähigkeit zu, Menschen von der Sünde loszusprechen. Wenn diese Aussage des *doctor seraphicus* eine weithin akzeptierte Vorstellung innerhalb des Franziskanerordens gewesen ist, wäre eine Verbindung zum Nonnenkloster Santa Chiara dei Cappuccino in Lucca, das nach franziskanischen Regeln lebte, denkbar und würde das Engelmotiv in der allegorisch erweiterten Kreuzigungsdarstellung von Bonaventura Berlingheri erklären.

³⁴² Tavard 1968, S. 70f.

³⁴³ Thomas von Aquin: De veritate q. 29 a. 7 ad 5.

XII. Die Bildaussagen des Kreuzaltars

Der Meister des Magdeburger Kreuzaltars hat in seinem Werk mehrere, sich überlagernde, Bildaussagen gemacht. Sie lassen sich in vier Themen zusammenfassen:

1. Leiden und Sterben des Menschen Christus am Kreuz.
2. Die leibliche Auferstehung des Gottmenschen Christus als Unterpfand für die Errettung der Menschheit.
3. Christi Erlösungswerk in Form seiner freiwilligen Annahme des Sühneopfers verbunden mit der Spende seines Blutes als Sühnemedium.
4. Die Illustration des 7. der *Letzten Worte Christi am Kreuz*.

Das Leiden des Menschen Christus am Kreuz bis zum Tode, wird dem Betrachter durch die Darstellung der ihm gesetzten Wunden eindringlich vor Augen geführt. Neben den Wunden der Nagelung und der Seitenwunde, die sein Sterben beweist, wird die vom rechten Fuß abgezogene Haut gezeigt, eine zusätzliche Marter, die durch die Apostelberichte nicht belegt ist und aus der Zeit der *Crucifixi dolorosi* stammt. Die Dornenkrone auf seinem Haupt und das von der erlittenen Pein gezeichnete Antlitz verstärken das Erfassen seiner Leidensgeschichte. In Sinne der Kreuzestheologie von Bernhard von Clairvaux wird der Gläubige zur Annäherung an den Gott Christus durch Mitleiden mit dem Menschen Christus angeregt. In der Abfolge Sehen — Erkennen — Glauben wird dabei mit der Ausschmückung der Leidensgeschichte ein wichtiges sensibles Mittel auf dem Weg zum Glauben eingesetzt. Durch die eindringliche Schilderung der Leiden Christi wird der Betrachter jedoch nicht nur zur *compassio* angeregt, sondern er wird auch angeklagt, da Christi Leiden und Sterben am Kreuz durch die Sühne für seine Schuld bedingt sind.

Bei der Interpretation des Erlösers am Kreuz ist die scheinbar paradoxe Darstellung eines Toten und zugleich Lebenden —Seitenwunde kombiniert mit offenen Augen, einem zum Sprechen geöffnetem Mund sowie mit triumphaler Armhaltung — von hoher Bedeutung, weil sie die Quintessenz der kirchlichen Lehre zeigt. Sie symbolisiert zugleich Tod und Auferstehung des Gottmenschen Christus und die Hoffnung der Menschheit auf Erlösung.³⁴⁴ Die vom Steinmetz gewählte, an frühe Triumphhaltungen anknüpfende, waagerechte Spannung der Arme des Sterbenden ist in diesem Sinne nicht paradox, sondern verdeutlicht den Sieg des Gottmenschen Christus über den Tod. Die ausschließliche Darstellung des eindeutig toten Christus am Kreuz könnte dem Irrtum Vorschub leisten, hier sei ein ganz normaler Mensch unter der Qual der Kreuzigung gestorben oder Jesus sei als Gott gestorben.

³⁴⁴ Vergl. Abschnitt X.1.

In der sinnbildlichen Darstellung von Christi Erlösungswerk in Gestalt seiner Blutspende während der Kreuzigung wird dem Gläubigen der Zusammenhang von Kreuzigung und Erlösung unmittelbar vor Augen geführt. Er sieht wie Christi Blut von Engeln aufgefangen wird und assoziiert den Zusammenhang dieses Blutes und der durch die Kirche vermittelten Erlösung. Die Darstellung von Engeln als Empfänger von Christi Opferblut kann mit der Engelsehre des Bonaventura plausibel gemacht werden.

Christi freiwillige Annahme seines Sühneopfers wird zusätzlich durch den zum Sprechen geöffneten Mund sichtbar gemacht, aus dem der Gläubige Christi Worte des Gottvertrauens unmittelbar vor dem Tod assoziieren kann. Auch Maria hat sich Gottes Willen mit demütiger Geste untergeordnet. Johannes dagegen ist noch in fassungsloser Trauer gefangen.

Eine letzte Anmerkung zum Kreuzaltar betrifft den künstlerischen Rang des Reliefs und seine funktionale Wertigkeit. Im Vergleich mit den großen italienischen, niederländischen und deutschen Bildhauern seines Jahrhunderts verfügte der Magdeburger Meister über eher schlichte gestalterische und bearbeitungstechnische Mittel. Diesem begrenzten Vermögen in Ausführung und gestalterischen Vielfalt stehen ein klarer Aufbau der Bildwerke, Verzicht auf überflüssiges Beiwerk und die ausdrucksvollen Köpfe von Christus und Johannes gegenüber (der Eindruck des Gesichtsausdrucks von Maria wird durch die Bemalung von Augen und Mund stark negativ beeinflusst). Gerade der weitgehende Verzicht auf ästhetische Feinheiten und die schlichte Darstellungsart fördern die Konzentration des Betrachters und ermöglichten es dem Meister, vielschichtige Bildaussagen zu machen. Diese Stärke des Magdeburger Kreuzaltars wird besonders im Vergleich mit den vier bemalten Lübecker Steinreliefs deutlich, die bei weit größerem Können in der Steinbearbeitung und trotz, oder besser gesagt, gerade wegen der vielfältigen Gestaltungsmöglichkeit, zur Anregung der Meditation wenig geeignet sind.

XIII. Zusammenfassende Betrachtungen

Die ins Detail gehende photographische Dokumentation des Magdeburger Lettners mit seinen Figuren, den gotischen Zierformen sowie den Steinmetzzeichen deckte bisher nicht beachtete Qualitäten des Bauwerks, wie seine klare theologische und architektonische Konzeption und den Reichtum an interessantem Maßwerk auf. Im Verlauf dieser Dokumentation wurden jedoch auch stilistische Widersprüche, Ungenauigkeiten in den Maßen, handwerkliche Schwächen sowie die vielfältigen Beschädigungen des Bauwerks offensichtlich.

Die stilistischen Widersprüche, die sich dem Betrachter in einer Mischung von „alten“ und „neuen“ Stilelementen des 15. Jahrhunderts an den Figuren und am Maßwerk zeigen, die Dokumentation der Steinmetzzeichen und die Ungenauigkeit der Maße an gleichwertigen Bauteilen, ließen Bauunterbrechungen erwarten. Diese, sich zunächst durch den Augenschein zeigenden, Störungen im Ablauf des Baubetriebes konnten auf der Basis der photographischen Dokumentation der Steinmetzzeichen am Magdeburger Lettner und in der Moritzkirche zu Halle/Saale, durch die Vermessung der Fialen und durch die stilistischen Einordnung von Zierformen und Figuren des Lettners nachgewiesen werden. Der Abschluss der Arbeiten am Lettner erfolgte danach sukzessive erst in den 1460er Jahren, für die Figuren Petrus und Paulus und die NO-Verbindungswand sogar erst in den 1470er Jahre.

Durch die Dokumentation der Steinmetzzeichen konnte auch die Identität des ersten Auftragnehmers geklärt werden. Es war der damalige Dombaumeister Johannes Brochstete, dessen Meisterzeichen auf der Inschrift des Kreuzaltars auch am Lettner gefunden wurde. Er ist demnach mit dem Meister Johannes in den Baurechnungen von 1446/47 identisch. Da jedoch alle Figuren — als wichtigster Teil des Auftrages — mit Ausnahme des Wappenengels bereits von anderer Hand sind, muss die Leitung der Arbeiten, nach Brochstetes Weggang, in andere Hände gelegt worden sein. Die erkennbaren handwerklichen Schwächen, die Ungenauigkeiten in den Maßen und bei der Einpassung des Maßwerks lassen vermuten, dass es wechselnde Personen, mit zum Teil unzureichender Kompetenz waren.

Es liegt nahe, die erste Bauunterbrechung im Zusammenhang mit der 1448 erfolgten Übernahme der Bauleitung an der Moritzkirche in Halle durch Johannes Brochstete zu sehen. Sowohl sein Meisterzeichen wie die Zeichen seiner Gesellen verschwinden nach dem Einbau des Kreuzaltars in die unfertige Westwand. Dieser Stand der Bauarbeiten dürfte 1448 erreicht gewesen sein. Brochstete scheint Magdeburg im Unfrieden mit der *fabrica* verlassen zu haben, da er 1454 nicht mehr als Dombaumeister, sondern als Werkmeister des Erzbischofs und der Stadt Halle signiert.

Unerwartet war die Entdeckung des Rutenwerks auf dem Maßwerk der beiden Seitenfelder der Westfront. Diese qualitätsvolle Arbeit weist darauf hin, dass zumindest einer der Gesellen des Baumeisters Brochstete, oder er selbst, in Mainz oder in Frankfurt/Main in einer Bauhütte von Madern Gerthener oder seinem Nachfolger gearbeitet hat und über ein entsprechendes Skizzenbuch verfügte. Bei dem Rutenwerk handelt es sich um eine ausgesprochene Rarität, die in Nord- und Mitteldeutschland bisher nicht bekannt war und außer in Mainz und Frankfurt/Main nur noch in Krems an der Donau auftritt.

Bei der Frage nach dem Auftraggeber für den Neubau des Lettners ist man auf plausible Vermutungen angewiesen. Das inschriftlich überlieferte Datum für den Beginn der Arbeit am Kreuzaltar fällt gerade noch in die Lebenszeit von Erzbischof Günther II. († 23. 3. 1445), so dass er, das damalige Domkapitell oder ein Stifter als Auftraggeber des Kreuzaltars in Frage kämen. Mit hoher Wahrscheinlichkeit sollte dieser Kreuzaltar von Anfang an in einen neuen Lettner integriert werden. Aus dem Ausgabenbuch der *fabrica* von 1446/47, in dem der Kauf großer Steine, wie man sie für die großen Figuren brauchte, vermerkt ist, geht hervor, dass die Planungen für wesentliche Merkmale des neuen Lettners bereits in den Jahren 1445/1446 erfolgt sein mussten. Andererseits weist das Wappen von Erzbischof Friedrich III. von Beichlingen (1445-1464) am südlichen Lettnerdurchgang daraufhin, dass er der *spiritus rector* für den Neubau des Lettners gewesen ist. Er war bereits Hofmeister unter Erzbischof Günther und wurde, wegen seiner großen Verdienste um die Verwaltung des Erzstiftes, am 14. 4. 1445 vom Domkapitell zum Nachfolger von Erzbischof Günther gewählt, obwohl er, zu diesem Zeitpunkt, noch Laie war. Durch ihn wurde die Kontinuität von Planung (um 1445) und Bau des Lettners (bis in die 60er Jahre des 15. Jahrhunderts) gewährleistet. Mit dem Domherren Heinrich Tocke stand ihm einer der bedeutendsten Theologen des 15. Jahrhunderts zur Seite.³⁴⁵ Da das theologische Konzept, das in der Architektur des Lettners und in den Bildaussagen des Kreuzaltars Ausdruck findet, über die Jahre unverändert blieb, ist die Vermutung naheliegend, dass es von Erzbischof Friedrich III. von Beichlingen und möglicher Weise seinem engen Mitarbeiter, dem Domherren Heinrich Tocke, stammte.

Ist man schon bei der Frage nach dem Auftraggeber des Lettners auf Plausibilitätserwägungen angewiesen, so gerät man bei der Suche nach den mutmaßlichen theologischen Anliegen des Auftraggebers und, damit verbunden, nach den Aussagen der Bildwerke, immer stärker in subjektive Gedankengänge. In die Interpretation von Architektur

³⁴⁵ Heinrich Tocke unterwies Erzbischof Friedrich in der lateinischen Sprache und war, wie er, ein vehementer Gegner der Wallfahrten zum Wilsnacker Wunderblut.

und Bildwerken gehen daher unweigerlich die Prämissen ein, unter denen die Deutungen durchgeführt wurden.

Prämisse meiner Interpretation von Kreuzaltar und Lettner war die Überzeugung, dass vom klerikalen Auftraggeber Vorgaben gemacht wurden, die nicht nur die liturgischen Abläufe berücksichtigten, sondern auch auf theologischen Überlegungen basierten, wie etwa dem „Retabel aus Stein“, oder von bestimmten Bildaussagen des Kreuzaltars. Die Bildwerke erhalten damit Sinn und Zweck und die Aufgabe des Bildhauers und Steinmetzen wird auf die Umsetzung der geforderten Bildaussage in Stein beschränkt. Dabei dürfte seine Gestaltungsfreiheit im Rahmen der eigenen Kreativität oder nach den in seinem Skizzenbuch gesammelten Entwürfen relativ groß gewesen sein.

Für den Kreuzaltar schlage ich Bildaussagen vor, bei denen sowohl der am Kreuz gestorbene Erlöser, wie der auferstandenen Christus thematisiert werden. Neu eingeführt und an Hand von Vergleichsobjekten diskutiert, wurde die Vermutung, dass auf dem Retabel des Magdeburger Kreuzaltars eines der „Letzten Worte Christi am Kreuz“ bildlich dargestellt ist, auch wenn eine entsprechende Inschrift fehlt.

Der Vergleich des Magdeburger Kreuzaltars mit zeitnahen und mit frühen Darstellungen der soteriologischen Allegorie offenbarte, das etwa in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts beginnend, Christi Opferblut nicht mehr von *Ecclesia*, sondern von mehreren Engeln aufgefangen wird. Dieser Wechsel erscheint insofern "unlogisch", als die *Kirche* durch ihre Priester und nicht Engel Vermittler des Heils sind. Ein Exkurs in die verschiedenen Engelslehren zeigte jedoch, dass Bonaventura, der *doctor seraphicus* des 13. Jahrhunderts, den Engeln auch die Fähigkeit zur Vergebung der Sünden beigemessen hat, sodass daraus die Einführung von Engeln in die soteriologische Allegorie verständlich wird.

Eine letzte Anmerkung betrifft den derzeitigen baulichen Zustand des Lettners. Hier ist dem Bauwerk eine umfassende Restaurierung zu wünschen, zumal es sich bei dem Magdeburger Lettner um eines der wenigen aus der Zeit erhaltenen Stücke handelt, das zudem von großem Reiz ist und den Betrachter, wenn er sich darauf einlässt, mit vielfachen Bildaussagen konfrontiert.

XIV. Bibliographie

XIV.1 Abkürzungen

AT: Altes Testament

BSB: Bayerische Staatsbibliothek, München.

Bkv: Bibliothek der Kirchenväter, www.unifr.ch/bkv.htm

GS, Magdeburg: Germania Sacra, Die Bistümer der Kirchenprovinz Magdeburg das Erzbistum Magdeburg, Erster Band , erster Teil, Das Domstift St. Moritz in Magdeburg, Berlin, New York 1972.

LCI: Lexikon der christlichen Ikonographie, Engelbert Kirchbaum [Hrsg.], Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968-1994.

LdM: Lexikon des Mittelalters, hrsg. von Robert-Henri Gautier, Band 1-9, München 1977-1999.

LHA Magdeburg: Landeshauptarchiv Magdeburg

LThK: Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. von Walter Kasper, Band 1-14, Freiburg 1930-2001.

MGH: Monumenta Germaniae Historica.

MGH DD: — Diplomata

MGH SS: — Scriptores

MPL: J. P. Migne, Patrologiae cursus completus, series Latina.

NT: Neues Testament

NV: Nova Vulgata, Bibliorum Sacrorum Editio, Vatican, Rom.

SC: Sermo super Cantica Cantorum, Bernhard von Clairvaux

TRE: Theologische Realenzyklopädie, hrsg. von Gerhard Krause, Band 1 und 2, Berlin 1993.

ÖNB: Österreichische Nationalbibliothek, Wien

XIV.2 Quellen

Annalista Saxo, in: Monumenta Germaniae Historica, Scriptores, Bd. 6, hrsg. von Georg Heinrich Pertz, Hannover 1963.

Anselm von Canterbury: *Cur deus homo*, Darmstadt 1993.

Bernhard von Clairveaux: *Opera omnia Sancti Bernardi Claraevallensis* nach *Patrologia Latina* 182-185. <http://www.binetti/ru/bernardus/>

Bonaventura, doctoris angelis: *Commentaria in quatuor libros sententiarum magisteri Petri Lombardi*, Tomus II, Claras Aquas 1885.

Codex Monacensis lat. Nr. 14818.

Dreyhaupt, Johann Christoph von: *Pagus Neltici et Nudzici*, Ausführliche diplomatisch-historische Beschreibung des zum ehemaligen Primat und Ertz-Stift, nunmehr aber durch den westphälischen Friedens-Schluß secularisierten Hertzogthum Magdeburg gehörigen Saal-Creyses, und aller darinnen befindlichen Städte, Schlössern, Aemter.../, 2 Bände, Halle(Saale) 1749/50, Nachdruck Halle 2002.

Duranti, Guillelmi: *Rationale divinatorum officiorum*, I-IV, hersg. von Avril, Aselme, Turnhout 1995.

Egbert-Codex, Trier Stadtbibliothek, Ms. 24.

Elsässische *Legenda Aurea*, Cod. Pal. germ. 144, Heidelberger Universitätsbibliothek, <http://diglit.ub.uni-heidelberg.de>

Germania Sacra, Die Bistümer der Kirchenprovinz Magdeburg. Das Erzbistum Magdeburg, bearbeitet von Gottfried Wentz und Berent Schwieneköper, Berlin, New York 1972.

Gesta archiepiscoporum Magdeburgensium, Edition Wilhelm Schumann, in: *Monumenta Germania Historia*, Reihe A, Scriptorium, Hannover 1883. Reprint Stuttgart, New York 1993.

Handbuch der Dogmengeschichte hrsg. von Michael Schmaus, Alois Grillmeister SJ, Leo Scheffczyk, Bd. 2: *Der Trinitarische Gott. Die Schöpfung. Die Sünde. Faszikel 2b Die Engel*, Freiburg, Basel, Wien 1968.

Handschrift des Magdeburger Dom Ordinarius, Magdeburger Gymnasialbibliothek cod. 14 (verloren).

Legenda Aurea des Jacobus de Voragine, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Gütersloh 1999.

Liber de consuetudinibus divinatorum ecclesiae Magdeburgensis, Staatsbibliothek Berlin, cod. theol. lat. qu. 113.

Migne, J. P.: *Patrologiae cursus completus, series Latina*.

Regesta Archiepiscopatus Magdeburgensis, Sammlung von Auszügen und Annalisten zur Geschichte des Erzstifts und Herzogthums Magdeburg, Bd. II (1192-1269), Hsrg. Georg Albert von Mülverstedt, Magdeburg 1881.

Regesta Archiepiscopatus Magdeburgensis, Sammlung von Auszügen und Annalisten zur Geschichte des Erzstifts und Herzogthums Magdeburg, Bd. III (1270-1305), Hsrg. Georg Albert von Mülverstedt, Magdeburg 1889.

S. Gregorii Magni Registrum Epistolarum, MGH Epp. 1.2, hersg. von L. M. Hartmann, Berlin 1891-1899.

Seuse, Heinrich: Deutsche Schriften, hrsg. von Karl Bihlmeyer, Stuttgart 1907, unveränderter Nachdruck 1961.

Staatsarchiv zu Magdeburg Cop. 226a. Jahrgang 1446/47.

Thomas von Kempen: De imitatione Christi, 1441, in der Übersetzung von Michael Sailer, Walter Kröber [Hrsg.], Stuttgart 2001.

Weynmann, Sebastian: Libellus de sanctis reliquiis et gemina ostensione apud sanctam Magdeburgensem ecclesiam nec non origine et decore nonnullisque mirabilibus dictae sancte ecclesie, 1501, fol. 200^v. In einer Abschrift von 1524 in der Stadtbibliothek Bremen, (Mscr. B. 55, pap. 4^o). Zitiert bei Sello 1891, S.124.

XIV.3 Kunstführer

Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler

Baden-Württemberg I, Regierungsbezirke Stuttgart und Karlsruhe, bearbeitet von Dagmar Zimdars u. a., München, Berlin 1993.

Baden-Württemberg II, Regierungsbezirke Freiburg und Tübingen, bearbeitet von Dagmar Zimdars u. a., München, Berlin 1997.

Bayern I: Franken, bearbeitet von Tilmann Breuer, Friedrich Oswald, Friedrich Piel und Wilhelm Schwemmer, München, Berlin 1999.

Bayern V, Regensburg und Oberpfalz, bearbeitet von Jolanda Drexler, Achim Hubel unter Mitarbeit von Astrid Debold-Kritter u. a., München, Berlin 2008.

Brandenburg, bearbeitet von Gerhard Vinken u. a., München, Berlin 2000.

Bremen-Niedersachsen, bearbeitet von Gerd Weiß unter Mitarbeit von Karl Eichwalder, Peter Hahn, Hans Christoph Hoffmann, Reinhard Karrenbrock und Roswitha Poppe, München, Berlin 1992.

Hessen I, Regierungsbezirke Gießen und Kassel, bearbeitet von Folkhard Cremer, Tobias Michael Wolf u. a., München, Berlin 2008.

Hessen II, Regierungsbezirk Darmstadt, bearbeitet von Folkhard Cremer u. a., München, Berlin 2008.

Mecklenburg-Vorpommern, bearbeitet von Hans-Christian Feldmann, München, Berlin 2000.

Nordrhein-Westfalen I, Rheinland, bearbeitet von Claudia Euskirchen, Olaf Gisbertz und Ulrich Schäfer, München, Berlin 2005.

Rheinland-Pfalz, Saarland, bearbeitet von Hans Caspary, Wolfgang Götz und Ekkart Klinge, überarbeitet und erweitert von Hans Caspary, Peter Karn und Martin Klewitz, München, Berlin 1984.

Sachsen, Dresden, Chemnitz, Leipzig, bearbeitet von Arbeitsstelle für Kunstgeschichte bei der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, München, Berlin 1965.

Sachsen-Anhalt I, Regierungsbezirk Magdeburg, bearbeitet von Ute Bednarz und Folkhard Cremer, München, Berlin 2002.

Sachsen-Anhalt II, Regierungsbezirke Dessau und Halle, bearbeitet von Ute Bednarz, Folkhard Cremer und Hans-Joachim Krause, München, Berlin 1999.

Thüringen, bearbeitet von Stephanie Eißing, Franz Jäger u. a., München, Berlin 2003.

XIV.4 Sekundärliteratur

Albrecht, Anna Elisabeth und Albrecht, Stephan: Die mittelalterlichen Flügelaltäre der Hansestadt Wismar, Kiel 1998.

Albrecht, Uwe, Rosenfeld, Jörg und Saumweber, Christiane mit einem Beitrag von Vogeler, Hildegard: Corpus der mittelalterlichen Holzskulptur und Tafelmalerei in Schleswig-Holstein, Bd. I, Lübeck 2005.

Altermatt, Alberich: Christus pro nobis. Die Christologie Bernhards von Clairvaux in den „Sermones per annum“. *Analecta Cisterciensia* 33, 1977, S. 3-170.

Angenendt, Arnold: Geschichte der Religiosität im Mittelalter, Darmstadt 2000.

Anonymus: Eigentliche Beschreibung der Welt-berühmten Dom-Kirchen zu Magdeburg, Dero Foundation, Raritäten und Zierath, hrsg. von Daniel Müller, Magdeburg 1689.

Anonymus: Eigentliche Beschreibung Der Welt-berühmten Dom-Kirchen zu Magdeburg, gedruckt auf Kosten der Domkümer, Magdeburg 1709.

Arens, Fritz. Neu bearbeitet und ergänzt von Günther Binding: Der Dom zu Mainz, Darmstadt 2009.

Asmus, Helmut: 1200 Jahre Magdeburg, Die Jahre 805 bis 1631, Magdeburg 2000.

Assion, P.: Artikel: Katharina von Alexandrien, in LCI, 1974, Bd.7, Sp.289-297.

Badstübner, Ernst: St. Marien, Mühlhausen, Regensburg 2008.

Badstübner, Ernst: Brandenburg : das Land um Berlin - Kunst und Geschichte zwischen Elbe und Oder, Köln 2003.

Baudoin, Jacques: La sculpture flamboyant. Les grandes imagiers d'Occident, Edition créer, 1983.

Baumüller, Barbara: Der Chor des Veitsdomes in Prag, Berlin 1994.

Bednarz, Ute; Findeisen, Peter; Janke, Petra; Krause, Hans-Joachim und Pregla, Barbara: Kostbarkeiten aus dem Domschatz Halberstadt, Verlag Janos Stekovics 2006.

Behling, Lottlisa: Geschichte und Gestalt des Maßwerks, Köln, Wien 1978.

Bellmann, Fritz: Die klugen und die törichten Jungfrauen und der Lettner des Magdeburger Domes. In: Festschrift Harald Keller. Darmstadt 1963, S. 87-110.

Belting, Hans: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981.

Belting, Hans: Bild und Kult, München 2004.

Benz, Ernst: Christliche Mystik und christliche Kunst, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, hrsg. von Paul Kluckhuhn und Erich Rothacker, 12, 1934, S. 22 - 48, Halle/Saale 1934.

Binding, Günther: Maßwerk, Darmstadt 1989.

Brandt, Christian, Ludwig: Über die allmähliche Ausbildung der Steinmetzzeichen an Baudenkmalen des Mittelalters, insbesondere am Dom zu Magdeburg. In: Neue Mitteilungen aus dem Gebiet der historisch-antiquarischen Forschungen, Bd. 8, 1846-1850, Heft 3, S. 1-45.

Brandt, Christian, Ludwig: Der Dom zu Magdeburg, Magdeburg 1863.

Braunfels, S.: Artikel: Georg, in LCI, Bd. 6. Sp. 365-390.

Brombierstäudl, Andreas: Iphofen, Regensburg 2005.

- Burchardt, J. H. B.: Momente zur Geschichte des Dom-Reparatur-Baues in Magdeburg 1826-1834, Magdeburg 1835.
- Bureš, Jaroslav: Der Westbau des Magdeburger Doms. Ein Beitrag zu den Ausstrahlungen der kölnischen und straßburgischen Hüttenkunst nach Niedersachsen, in: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 3, 1987, S. 77-107.
- Cavazzini, Laura: Jacopino da Tradate fra la Milano dei Visconti e I Mantova dei Gonzaga, Prospettiva⁸⁶, 1997, S. 4-36.
- Choulant, Ludwig: Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung, Leipzig 1852. Nachdruck der ins Englische übersetzten Ausgabe, New York 1962.
- Clemen, Paul: Der Dom zu Köln, Düsseldorf 1937.
- Clemens, Johann Andreas, Mellin, Friedrich Albert Immanuel und Rosenthal, Carl Albert: Der Dom zu Magdeburg, Magdeburg 1852.
- Deiters, Maria: Kunst um 1400 im Erzstift Magdeburg, Berlin 2006.
- Delius, Walter: Geschichte der Marienverehrung, München, Basel 1963.
- Deneke, Guenther: Magdeburgische bildende Künstler vor 1631, in: Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg, 45 Jhg. 2/1910, S. 325-346.
- Doering, Oskar: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Kreise Halberstadt Land und Stadt, Halberstadt 1902.
- Faupel-Dreves, Kirstin: Vom rechten Gebrauch der Bilder im liturgischen Raum, Mittelalterliche Funktionsbestimmungen Bildender Kunst im *Rationale divinatorum officiorum* des Durandus von Mende, Brill 2000.
- Feld, Helmut: Der Ikonoklasmus des Westens, Leiden 1990.
- Fillitz, Hermann: Die Elfenbeinreliefs zur Zeit Karls des Großen, in: Aachener Kunstblätter des Museumsvereins 32, 1966, Düsseldorf 1966, S. 14-45.
- Findeisen, Peter und Krause, Hans-Joachim: Ehem. Augustiner-Chorherrenkirche St. Moritz, in: Georg Dehio Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Sachsen-Anhalt II, München Berlin 1999, S. 261-266.
- Fischer, Friedrich Wilhelm: Die spätgotische Kirchenbaukunst am Mittelrhein. 1410-1520, in: Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, N. S. VII, 1962.
- Fleming, J.: Baum, Bäume, in: LCI, Bd. 1, Sp. 258-268.

Förster, Ernst: Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei von Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit, Leipzig 1859.

Frey, Carl: Die Briefe des Michelagnolo Buonarroti, Berlin 1914, S. 147-148 und S. 302-306.

Fründt, Edith: Sakrale Plastik, Berlin 1954.

Füglister, R. L.: Das lebende Kreuz, Einsiedeln 1964.

Gaedertz, Theodor: Der Altarschrein der vormaligen Siechenhauskapelle in Schwartau. In: MVLGA, Heft 2, Sept.-Oktober 1886, Nr.11, S. 168-172.

Goldschmidt, Adolph: Lübecker Malerei und Plastik bis 1530, Lübeck 1890.

Goldschmidt, Adolph: Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII. - IX. Jahrhundert, Band I, Unveränderter Nachdruck der 1. Auflage, Berlin 1969.

Goldschmidt, Adolph: Gotische Madonnenstatuen in Deutschland, Augsburg 1923.

Greischel, Walter: Der Magdeburger Dom, Berlin 1939.

Grimschitz, Bruno: Hans Puchsbaum, Wien 1947.

Grünwald und seine Zeit, Katalog der Ausstellung Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, München, Berlin 2007.

Gut, Theodor: Der Schrei der Gottverlassenheit, Zürich 1994.

Grondijs, Lodewigh Hermen: L'iconographie byzantine du crucifié mort sur la croix, Bibliotheca Byzantina Bruxellensis I, Bruxelles, Utrecht 1947.

Grondijs, Lodewigh Hermen: Autur de l'inconographie byzantine du crucifié mort sur la croix, Leiden 1960.

Haberlandt, Ernst-Dietrich: Madern Gerthener „der stadt franckenfurd werkmeister“, Frankfurt am Main 1992.

Habicht, Victor, Curt: Die goldene Tafel der St. Michaeliskirche zu Lüneburg, in: Niedersächsische Kunst in Einzeldarstellungen 2, Bremen 1922.

Hahn, K und Werner, F.: Elisabeth von Thüringen, in LCI, Bd. 6, 1974, Spalten 133-140.

Hanftmann, Bartel: Führer durch den Magdeburger Dom, Magdeburg 1909.

- Haussherr, Reiner: Der tote Christus am Kreuz, zur Ikonographie des Gerokreuzes, Dissertation Berlin 1963.
- Haussherr, Reiner: Crucifixus, in LCI Bd. 2, Lexikon der christlichen Ikonographie, Engelbert Kirchbaum [Hrsg.], Rom, Freiburg, Basel, Wien 1970, Sp. 677-695.
- Haussherr, Reiner: Michelangelos Crucifixus für Vittoria Colonna. Bemerkungen zu Ikonographie und theologischer Deutung, Wissenschaftliche Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 44, Opladen 1971.
- Haussherr, Reiner: Gesammelte Schriften von Reiner Haussherr: Bible moralisée, Prachthandschriften des hohen Mittelalters, [Hrsg.] Eberhard König, Christian Tico seifert und Guido Stern, Petersberg 2009.
- Heideloff, Carl: Die Bauhütte des Mittelalters, Nürnberg 1844.
- Heinz, Stefan, Rothrust, Barbara und Schmid, Wolfgang: Die Grabdenkmäler der Erzbischöfe von Trier, Köln und Mainz, Trier 2004.
- Heise, Brigitte und Vogeler, Hildegard: Die Altäre des St. Annen-Museums, Lübeck 2008.
- Hertel, Gustav: Die Nebenaltäre im Dom, den anderen Stiftskirchen und den Parochialkirchen, Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg, 37, 1902, S. 163-176.
- Hoffmann, Godehard: Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln, Worms 2006.
- Hoppe, Reimar: St. Nikolai zu Wismar, Kiel 2004.
- Hoster, Joseph: Der Dom zu Köln, Köln 1965.
- Jaszai, G.: Artikel „Kanonbild“ in LCI, Bd. II, Sp. 492-495.
- Jaszai, G.: Artikel „Kreuzallegorie“ in LCI, Bd. II, Sp. 595-600.
- Jhi, Jun-Hyung: Das Heil Jesus Christus bei Karl Rahner und in der Theologie der Befreiung, Göttingen 2006.
- Karrenbrock, Reinhard: Kleinodien aus Westfalen, versandt über das Meer. Bildwerke aus Baumberger Sandstein und ihre Bedeutung für den Hanseraum. In: Westfälische Steinskulptur des späten Mittelalters 1380-1540, Ausstellung des Kreises Unna 1992, S. 55-78.
- Kimpel, Dieter: Die Querhausarme von Notre-Dame zu Paris und ihre Skulpturen, Berlin 1971.
- Kimpel, Dieter: Dionysius von Paris, in LCI, 1974, Sp. 61-67.

- Kimpel, Dieter und Suckale, Robert: Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270, München 1985.
- Kirsten, Michael: Der Wolgemut-Altar in der Stadtkirche St. Marien zu Zwickau, in: Der Zwickauer Wolgemut-Altar. Beiträge zu Geschichte, Ikonographie, Autorenschaft und Restaurierung, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Arbeitsheft 11, Görlitz/Zittau 2008, S. 14-24.
- Kobis, Wilhelm: Über die Steinmetzzeichen am Dom zu Magdeburg. (Textentwurf von 1932). Das Original liegt im Landesamt für Denkmalpflege des Lands Sachsen-Anhalt, Halle (LfD S-A, III 3/A²).
- Koch, Johann Friedrich Wilhelm: Der Dom zu Magdeburg, Magdeburg 1815.
- König, Eberhard: Die Bedford Hours, Stuttgart 2007.
- Köpf, Ulrich: Die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Bernhards von Clairvaux, in: Bernhard von Clairvaux, Rezeption und Wirkung im Mittelalter und in der Neuzeit, S. 5-66.
- Krause, Hans-Joachim: Die spätgotischen Neubauten der Moritzkirche und Marktkirche in Halle, in: Denkmale in Sachsen-Anhalt, Weimar 1983, S. 225-251.
- Krohm, Hartmut: Malerei und Skulptur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Norddeutschland, in: Künstlerischer Austausch im Kulturraum zwischen Nordsee und Baltikum. [Hrsg.]: Hartmut Krom, Uwe Albrecht und Matthias Weniger, Berlin 2004.
- Krohm, Hartmut: Die Lüneburger Goldene Tafel – Retabel und Skulpturenzyklus, in: Eine Heiligenfigur der Goldenen Tafel aus St. Michael zu Lüneburg, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 2007, S. 78-103.
- Kroos, Renate: Quellen zur liturgischen Benutzung des Domes und seiner Ausstattung. In: Ernst Ullmann [Hrsg.]: Der Magdeburger Dom. Ottonische Gründung und Staufischer Neubau. Symposiumsbericht 1986. Leipzig 1989, S. 88-97.
- Kunze, Herbert: Die gotische Sculptur in Mitteldeutschland, Bonn 1925.
- Landessamt für Denkmalpflege Sachsen, Arbeitsheft 11: Der Zwickauer Wolgemut-Altar, Görlitz/Zittau 2008.
- Lehmann, Edgar und Schubert, Ernst: Dom und Severikirche Erfurt, Stuttgart 1988.
- Lichte, Claudia: Die Inszenierung einer Wallfahrt, Der Lettner im Havelberger Dom und das Wilsnacker Wunderblut, Worms 1990.

- Luchesi Palli, E und Jaszai, G.: Artikel „Kreuzigung Christi“ in LCI Bd. II, Sp. 606-642.
- Lüdke, Dietmar: Katalogeintrag Nr. 119 „Christus am Kreuz“, Katalog der Ausstellung „Grünewald und seine Zeit“, staatliche Kunsthalle Augsburg 2008, München, Berlin 2008, S. 344.
- Lutz, Gerhard: Das Bild des Gekreuzigten im Wandel, Petersberg 2004.
- Meurer, Michael: Triumph und Passion, Zur Entwicklung des Kruzifix. In: Christus im Leiden, Kruzifixe, Passionsdarstellungen aus 800 Jahren, Katalog zur Ausstellung im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart 4. Oktober 1985 bis 6. Januar 1986, S.21-32
- Michael, Hans: Das Chorgestühl im Magdeburger Dom, Magdeburg 2002.
- Mittman, Heike: Das Münster zu Freiburg im Breisgau, Lindenberg 2008.
- Morand, Kathleen, Claus Sluter, London 1991.
- Möschner, Dietmar: Kirchen im Evangelischen Kirchenkreis Elbe-Fläming, [hrsg.] Evangelischer Kirchenkreis Elbe-Fläming, Burg 2003.
- Mohr, Gerd Heinz und Sommer, Volker: Die Rose. Entfaltung eines Symbols, München 1988.
- Neubauer, Ernst: Neue Beiträge zur Zerbster Baugeschichte im Mittelalter, in: Mitteilungen des Vereins für anhaltische Geschichte, Bd.7, 1898, S. 522.
- Neubauer, Ernst: Neue Beiträge zur Zerbster Baugeschichte im Mittelalter, in: Verein für anhaltische Geschichte und Altertumskunde zu Dessau: Mitteilungen des Vereins für anhaltische Geschichte, Cöthen, 1898, Bd. 7, S. 519-540.
- Neubauer, Ernst: Zur Geschichte des Magdeburger Domes. Domsteinmetzmeister Johannes Brochstedt, in: Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg, 51/52, 1918/1919, S. 122-125.
- Nussbaum, Norbert: Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik, Darmstadt 1994.
- Nys, Ludovic; Un petit triptyque sculpté de prestation de serment tournaisien du début du XVe siècle, conserve au Musée des arts décoratifs de Paris. (Euvre probable d'un sculpteur tournaisien d'origine rhénane. Hans de Cologne. In: Revue des archéologues et historiens d'arts Louvain, 24, 1991, S. 47-56.
- Ogesser, Joseph: Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien, Wien 1779.

Oldemeyer, Gertrude: Die Darstellung des gekreuzigten Christus in der Kunst des „Weichen Stils“, Freiburg im Breisgau 1965.

Paatz, Walter: Eine nordwestdeutsche Gruppe von frühen flandrischen Schnitzaltären aus der Zeit von 1360-1450, in: Westfalen: Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde, 21, 1936, S. 49-68.

Paatz, Walter: Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert, in: Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Jahrgang 1955/1956, Heidelberg 1956.

Paatz, Walter: Nicolaus Gerherts von Leyden. In: Heidelberger Jahrbücher. III, 1959, S. 68-94.

Peter, Claus: Die Restaurierung des Magdeburger Domgeläutes, in: Denkmalpflege in Sachsen-Anhalt, I/1995, S. 69-80.

Panofsky, Erwin: Die altniederländische Malerei, Ihr Ursprung und Wesen, übersetzt und herausgegeben von Jochen Sander und Stephan Kemperdick, Köln 2001.

Pinder, Wilhelm: Die deutsche Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts, München 1924.

Pescatore, Anni: Der Meister der bemalten Kreuzigungsreliefs. Ein Beitrag zur niederdeutschen Plastik des 15. Jahrhunderts, in: Studien zur deutschen Kunstgeschichte 206, 1918, S. 1-135.

Plettenbacher, Otto Erwin: Von alten und von neuen Steinmetzzeichen, Wien 1961.

Poche, E.: Norbert von Magdeburg, in LCI, Bd. 8, 1976, Sp. 68-71.

Poeschke, Joachim: Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Gotik, München 2000.

Porstmann, Gisbert: Das Chorgestühl des Magdeburger Domes, Berlin 1997.

Puhle Matthias: Magdeburg im Mittelalter, Halle 2005.

Quast, Giseler und Jerratch, Jürgen: Der Dom zu Magdeburg, München, Berlin 2004.

Rahner, Karl: Sämtliche Werke, Bd. 9: Maria, Mutter des Herren, Mariologische Studien, bearbeitet von Regina Pacis Meyer, Freiburg, Basel, Wien 2004.

Ringshausen, Gerhard in: Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400, Bd. 1, Köln 1978.

Rogacki-Thiemann, Birte: Der Magdeburger Dom St. Mauritius et St. Katharina, Beiträge zu seiner Baugeschichte 1207-1567, Petersberg 2007.

- Roller, Stefan: Nürnberger Bildhauerkunst der Spätgotik, München, Berlin 1999.
- Rosenfeld, Felix: Die Quellen für die Geschichte des Dombaus. In: Richard Hamann und Felix Rosenfeld: Der Magdeburger Dom. Berlin 1910, S. 135-172.
- Roth, Michael: Kat. der ausgestellten Werke Nr. 39, in: Hans Multscher, Ausstellung des Ulmer Museums und des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart, Ulm 1997.
- Rüdiger, Birthe: Bernburg, Ev. Pfarrkirche St. Marien, in: Georg Dehio Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Sachsen-Anhalt II, München Berlin 1999, S.65-67.
- Sandner, Ingo: Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen, Dresden, Basel 1993.
- Sauerländer, Willibald: Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270, München 1970.
- Schadendorf, W.: Conrad von Einbeck. Die Architektur und Plastik von St. Moritz in Halle an der Saale. Phil. Dissertation Göttingen 1953.
- Schadendorf, W.: Die Moritzkirche zu Halle, Berlin 1958.
- Schädler, Alfred: Deutsche Plastik der Spätgotik, Königstein im Taunus, 1962.
- Schädler, Alfred: Die Fränkische Galerie, Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums, Kronach 1984.
- Schäfer, Ulrich: Kat. Nr. 103 Johannes Brochstete, in: Spätgotik und Renaissance, München, Berlin, London, New York 2007, S.349-351.
- Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst, Gütersloh 1990.
- Schmelzer, Monika: Der mittelalterliche Lettner, Petersberg 2004.
- Schoenberger, Guido: Beiträge zur Baugeschichte des Frankfurter Domes, in: Schriften des historischen Museums III, Frankfurt 1927.
- Schottner, Alfred: Die „Ordnungen“ der mittelalterlichen Dombauhütten, Münster 1994.
- Schubert, Ernst: Der Naumburger Dom, Halle (Saale) 1997.
- Schütz, Bernhard: Große Kathedralen des Mittelalters, München 2002.
- Schütz Bernhard: Die Katharinenkirche in Oppenheim, Berlin, New York 1982.
- Schulze-Senger, Christa, Matthäi, Bernhard, Holstein, Ernst, Lauer, Rolf: Das Gero-Kreuz im Kölner Dom. Ergebnisse der restauratorischen und dendrochronologischen Untersuchungen im Jahr 1976, in: Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege, 32, 1987, S. 11-54.

Schwarz, L.: Die deutschen Bauhütten des Mittelalters und die Erklärung der Steinmetzzeichen, Dortmund 1926.

Schwinn-Schürmann, Dorothea, Meier, Hans-Rudolf, und Schmidt, Erik: Das Basler Münster, Basel 2006.

Sebald, Eduard: Überlegungen zu Madern Gerthener, in: Gutenberg, Aventure und Kunst. Vom Geheimunternehmen zur ersten Medienrevolution. Wolfgang Dobras Hrsg. Mainz 2000.

Seils, Martin: Heil und Erlösung IV, in: TRE. Bd. 14, Berlin, New York 1985. S. 622-637.

Sello, Georg: Domaltertümer, in: Geschichte für Stadt und Land Magdeburg, 26, 1891, S. 108-202.

Soffner, Monika: Halle, Moritzkirche, Passau 1994.

Steckhahn, Peter: Die Goldene Tafel des Benediktinerklosters St. Michaelis zu Lüneburg im historischen Kontext, in: Eine Heiligenfigur der Goldenen Tafel aus St. Michael zu Lüneburg, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 2007, S. 8-21.

Stromaier-Wiederanders, Gerlinde: St. Gotthardt, Brandenburg an der Havel, Regensburg 2003.

Suckale, Robert: Die Madonnenstatue des Johann Gerhart im Erfurter Severistift als epochemachendes Werk. In: Forschungen zum Erfurter Dom, Arbeitsheft des Thüringischen Landesamtes für Denkmalpflege, N.F. Bd. 20, Altenberg 2005, S. 204-208.

Suckale, Robert: Schöne Madonnen am Rhein, in: Schöne Madonnen am Rhein, Robert Suckale [Hrsg.], Leipzig 2009.

Sußmann, Michael: Der Dom zu Magdeburg, Passau 2002.

Taylor, Vincent: Jesus and his Sacrifice, A Study of the Passion-Sayings in the Gospel, London 1937.

Tavard, Georges: Die Engel in: Handbuch der Dogmengeschichte hrsg. von Michael Schmaus, Alois Grillmeier und Leo Scheffczyk, Bd. 2, Faszikel 2b.

Timmers, J. J. M.: Artikel „Eucharistie“ in LCI, Bd. I, Sp. 687-695.

Thoby, Paul: Le crucifix des origines au Concil de Trente, etude iconographic, Nantes 1959.

Wadell, Maj-Brit: Fons Pietatis, Göteborg 1969.

Wiggert, Friedrich: Der Dom zu Magdeburg, Magdeburg 1845.

Wildhagen, Harald und Buchholz, Torsten: Der Lettner im Dom zu Havelberg, Halle - Zürich 1995.

Wendtlandt, H. C.: Artikel „Engell“, in: LThK, Bd.3, Sp. 672-678, Freiburg 1931.

Wiggert, F: Vom alten Sudenburger Thore, Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg, 6, 1871, S. 439-442.

Wolff, Arnold: Der Kölner Dom, Köln 1995.

Wolter, Ferdinand Albert: Geschichte der Stadt Magdeburg, Magdeburg 1901.

Zehne, Eustachius: Die Hochstiftskirche oder Der Dom in Magdeburg, Magdeburg 1784.

XIV.5 Handbücher

Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Spätgotik und Renaissance, hrsg. von Katharina Krause, München, Berlin, London, New York 2007.

Geschichte der deutschen Länder, „Territorien-Ploetz“, Bd. I: Die Territorien bis zum Ende des alten Reiches, 8hrsg. von Georg Wilhelm Sante und A. G. Ploetz-Verlag, Würzburg, 1964.

Handbuch der Dogmengeschichte hrsg. von Michael Schmaus, Alois Grillmeier und Leo Scheffczyk, Bd. 2, Faszikel 2b.

Koch, Wilfried: Baustilkunde, Gütersloh 2003.

Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst, Gütersloh 1990.

Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von Engelbert Kirchbaum, Band 1-8, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968-1994.

Lexikon des Mittelalters, hrsg. von Robert-Henri Gautier, Band 1-9, München 1977-1999.

Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. von Walter Kasper, Band 1-14, Freiburg 1930-2001.

Theologische Realenzyklopädie, hrsg. von Gerhard Krause, Band 1 und 2, Berlin 1993.

XIV.6 Kataloge

Ausstellungskatalog Augsburg 207/2008: Grünwald und seine Zeit, Katalog der Ausstellung, staatliche Kunsthalle Augsburg 9. Dezember 2007 – 2. März 2008, München, Berlin 2008.

Ausstellungskatalog Berlin 1992: Quaas, Gerhard (Hrsg.): Eisenkleider. Plattnerarbeiten aus drei Jahrhunderten aus der Sammlung des Deutschen Historischen Museums. Ausstellung des

Deutschen Historischen Museums im Zeughaus Berlin, 12. März - 6. Juli 1992. Bausteine. Bd. 7. Berlin 1992.

Ausstellungskatalog Frankfurt / Berlin 2008: Der Meister von Flémale und Rogier van der Weyden, Katalog der Ausstellung Frankfurt/Main, Städelmuseum und Berlin, Staatliche Museen Gemäldegalerie, Ostfildern 2008.

Ausstellungskatalog Kleve 2004: Eine höhere Wirklichkeit, deutsche und Französische Skulptur 1200-1600 aus dem Rijksmuseum Amsterdam, Museum Kurhaus Kleve, bearbeitet von Frits Scholten und Guido de Werd, München, Berlin 2004.

Ausstellungskatalog London 2009: BYZANTIUM 330-1453, Katalog der Ausstellung London, Royal Academy of Arts 2009, [Hrsg.] Robin Cormack und Maria Vassilaki, London 2009.

Ausstellungskatalog Trier 2005: Egbert Codex, Handschrift 24 der Stadtbibliothek Trier, Ausstellung vom 27. April bis 8. Januar 2006. Gunther Franz [Hrsg.], Darmstadt 2005.

Ausstellungskatalog Ulm 1997: Hans Multscher, Bildhauer der Spätgotik in Ulm, Ausstellung des Ulmer Museums und des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart, Ulm 1997.

Ausstellungskatalog Unna 1990: Christus am Kreuz. Der Gekreuzigte in der mittelalterlichen Skulptur Westfalens, Karrenbrock, Reinhard und Anczykowski, Maria. Eine Ausstellung des Kreises Unna, 1990.

Ausstellungskatalog Unna 1992: Westfälische Steinskulptur des späten Mittelalters 1380-1540, Reinhard Karrenbrock. Eine Ausstellung des Kreises Unna 1992.

Bestandkatalog Berlin: Skulpturensammlung im Bode-Museum, München, Berlin, London, New York 2006.

Bestandkatalog Bonn: Schöne Madonnen am Rhein, Herausgegeben von Robert Suckale, Leipzig 2009.

Bestandkatalog Darmstadt: Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Katalog Nr. 15: Deutsche Malerei um 1260 bis 1550, Darmstadt 1990.

Bestandkatalog Darmstadt: Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Katalog Nr. 19: Bildwerke vom 9. bis zum 16. Jahrhundert aus Stein, Holz und Ton, Berlin 1999.

Bestandkatalog Florenz: Gloria Fossi, The Uffizi Gallery Art History Collection, Florenz 2006.

Bestandskatalog Freiburg: Detlef Zinke, Meisterwerke vom Mittelalter bis zum Barock im Augustiner-Museum in Freiburg i. Br., Berlin, München 2010.

Bestandskatalog Frankfurt/Main: Liebighaus – Frankfurt am Main, Wissenschaftliche Kataloge, Nachantike kleinplastische Bildwerke, Band I, Mittelalter, 11. Jahrhundert bis 1530/40. Bearbeitet von Wolfgang Schenkluhn, Melsungen 1987.

Bestandskatalog Frankfurt/Main: Liebighaus – Frankfurt/Main, Wissenschaftliche Kataloge, Museum alter Plastik, Nachantike großplastische Bildwerke, Bd. III. Die deutschsprachigen Länder ca. 1380 -1530/40. Bearbeitet von Michael Maek-Gérard, Melsungen 1985.

Bestandskatalog Hannover: Bildwerke in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, bearbeitet von Gert von der Osten, München 1957.

Bestandskatalog Köln: Museum Schnütgen, Die Holzskulpturen des Mittelalters II,1 1400 bis 1540, Köln 2001.

Bestandskatalog München: Die Sammlung Bollert, Bildwerke aus Gotik und Renaissance, Bayerisches Nationalmuseum, hrsg. von Renate Eikermann, München 2005.

Bestandskatalog Mainz: Dommuseum Mainz, Führer durch die Sammlungen, Mainz 2008.

Bestandskatalog Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Führer durch die Sammlungen, München 1977.

Bestandskatalog Paris: Les sculptures européennes du musée du Louvre, Catalogue sous la direction de Geneviève Bresc-Bautier, Paris 2006.

Bestandskatalog Stuttgart: Landesmuseum Württemberg, Die mittelalterlichen Skulpturen, Stuttgart 2007.

Bestandskatalog Wien: Böker, Johann Josef: Die Architektur der Gotik: Bestandskatalog der weltgrößten Sammlung an gotischen Baurissen (Legat Franz Jäger) im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, mit einem Anhang über die mittelalterlichen Bauzeichnungen, Salzburg 2005.

XV. Bildnachweise

- Bild I.1 Rogacki-Thiemann 2007, Abbildung 74.
- Bild II.1 Clemens, Mellin und Rosenthal 1852, 1. Lieferung, Tafel I.
- Bild III.10 Wolff 1995, Ausschnitt Abbildung 45.
- Bild III.12 Domgemeinde Xanten.
- Bild III.19d Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, Wien, Inv. Nr. 16.977.
- Bild III.24 Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, Wien, Inv. Nr. 10.931.
- Bild III.29 Schmelzer 2004, Abbildung 80.
- Bild III.40 Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, Wien, Inv. Nr. 16.876.
- Bild III.41 Schütz, München 2002, Tafel 109.
- Bild III.47 Rosengartmuseum, Konstanz.
- Bild III.48 Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 776.
- Bild III.51 Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, Wien, Inv. Nr. 16.957.
- Bild III.54 Wikipedia: Regensburger Dom.
- Bild III.56p Böker, Johann Josef 2005, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, Wien, Inv. Nr. 16.867.
- Bild V.18 <http://dr-bernhard-peter.de/Heraldik/bistuemer.htm>
- Bild V.19 Wikipedia: Beichlingen: Adelsgeschlecht
- Bild V.24 http://wiki-de.genealogy.net/Siebmachers_Wappenbuch
- Bild V. 25 http://wiki-de.genealogy.net/Siebmachers_Wappenbuch
- Bild V.28 Bayerische Staatsbibliothek München, cod. Icon 307.
- Bild V.32 http://wiki-de.genealogy.net/Siebmachers_Wappenbuch
- Bild V.33 http://wiki-de.genealogy.net/Siebmachers_Wappenbuch
- Bild VII.12 Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht, Inv. Nr. ABM bi 75'.
- Bild VII.13 Stadtpfarrkirche St. Marien, Landsberg.
- Bild VII.14 Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Arbeitsheft 11, 2008, Der Zwickauer Wolgemut-Altar, Bildtafel 9.
- Bild IX.2 Biblioteca Batthyáneum, Alba Julia
- Bild IX.3 Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.
- Bild IX.8 Viktoria Lukas: St. Maria zur Wiese, DKV, 2004.

- Bild IX.11 Kat. Der Meister von Flémale und Rogier van der Weyden, Gemäldegalerie Staatliche Museen Berlin und Städelsches Kunstinstitut Frankfurt/Main, 2008, Bild 40.
- Bild IX.12 Kat. Liebighaus Frankfurt/Main, Nachtrag großplastische Bildwerke Bd. III, Kat. Nr. 71.
- Bild X.1 British Museum, London, Inv. Nr. 56,6-23,5.
- Bild X.2 Biblioteca Medicea-Laurentina, Florenz, Cod. Plut. I, 56.
- Bild X.3 British Museum, London, P&E 1923, 12-5,1.
- Bild X.4 Elke Wetzig, Gerokreuz, Wikipedia.
- Bild X.5 Stift Klosterneuburg.
- Bild X.8 Godehard Hoffmann: Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln, Worms 2006, Abbildung 5.
- Bild X.10 Wikipedia: Ludwig Schneider: Marienkirche Krakau.
- Bild X.11 Stadtbibliothek Trier, Ms. 24, fol. 83v.
- Bild X.12 Bayerische Staatsbibliothek München Clm 4453, fol. 248v.
- Bild X.13 British Library MS Add. 18850, fol. 240.
- Bild X.14 Narbonne, Schatzkammer der Kathedrale, aus: Goldschmidt, Adolph: Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII. - IX. Jahrhundert, Band I, Unveränderter Nachdruck der 1. Auflage, Berlin 1969, Abbildung 31.
- Bild X.15 Bednarz, Findeisen, Janke, Krause und Pregla: Kostbarkeiten aus dem Domschatz zu Halberstadt, 2006.
- Bild X.16 Stiftbibliothek St. Florian, CSF III, 221A.
- Bild X.18 Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 5420.
- Bild X.20 London, British Museum
- Bild XI.1 Bibliothek der Rijksuniversität Utrecht, Ms. 32. <http://psalter.library.uu.nl/>
- Bild XI.2 Schatz der Kathedrale, Tournai,
- Bild XI.3 Paris Bibliothèque Nationale, Paris, Ms. Lat. 9453.
- Bild XI.4 Österreichische Nationalbibliothek, Wien, cod. 2554, fol. 1^{*}v.
- Bild XI.5 Bibliothèque Municipal de Besançon Ms. 54, fol. 15v.
- Bild XI.6 Uffizi Gallery Art History Collections, Florenz 2006, S. 45. Inv. Nr. 1890 nos. 8575-8576.
- Bild XI.7 Arenakapelle, Padua.
- Bild XI.8 Poeschke, Hirmer, 2000, Abbildung 255.

Bild XI.8 Poeschke und Hirmer, Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Gotik,
München 2000, Abbildung 255.

Alle übrigen Aufnahmen stammen von der Autorin.

XVI Anhänge.

Anhang I

I. Maße des Lettners

Breite des Lettners:	11,0 m
Höhe der Lettnerwand bis zur Mauerkrone:	3,90 m
Höhe der Balustrade:	0,95 m
Breite des Mittelfeldes (Mensa des Kreuzaltars):	1,50 m
Breite der Türfelder:	1,85 m
Lichte Weite der Durchgänge:	1,10 m
Lichte Höhe der Durchgänge:	2,43 m
Breite der Seitenfelder: (Podestmitte-Podestmitte)	2,50 m
Wandstärke:	0,42 m
Sockelhöhe:	0,20 m

II. Maß der Seitenwände

Breite der Nord- und Südwand:	4,15 m
Breite eines Seitenfeldes:	1,40 m
Höhe der Seitenfelder bis zum Gesims:	3,30 m
Höhe des Zierfeldes über dem Gesims:	0,55 m

III. Kanzel und Brüstung

Höhe der Brüstung:	0,94 m
Breite der Brüstungsabdeckung:	0,20 m
Lichte Weite Lettnergang:	0,54 m
Lichte Breite Kanzelvorderseite:	1,21 m
Lichte Breite der seitlichen Kanzelfelder:	0,81 m
Kanzelpolygon, Seite 1:	0,43 m
Kanzelpolygon, Seite 2:	0,38 m

Kanzelpolygon, Seite 3:

0,85 m

IV. Höhe der Fialen über der Brüstung

IV.1 Fialen über der Mauerkrone

Südseite: 1,54 m SW-Kante – 1,52 m (Nikolaus) – 1,50 m (Elisabeth)

Nordseite: 1,45 m NW-Kante – 1,53 m (Norbert) – 1,53 m (Bartholomäus)

Westseite: 1,47 m (Georg) - 1,63 (Dionysius)

IV.2 Fialen über den Baldachinen der großen Figuren vor der Lettnermauer

1,27 m (Petrus) – 1,20 (Katharina) – 1,20 m (Maria) – 1,17 m (Mauritius) –

1,17 (Maria Magdalena) – 0,91 m (Paulus)

IV.3 Fialen über den Baldachinen der Kanzelfiguren

1,44 m (SW Kanzelecke, Stephanus) – 1,44 m (NW-Kanzelecke, Laurentius)

V. Höhe der Figuren:

Große Figuren (Petrus, Katharina, Maria, Mauritius, Maria Magdalena, Paulus): 1,70 m

Mittlere Figuren (Dionysius, Georg): 1,15 m

Kleine Figuren (N- und S-Seite): 0,80 m

Kanzelfiguren: 0,95 m

VI. Höhe der Figurenpodeste:

Große Figuren (Paulus, Maria-Magdalena, Mauritius, Katharina, Petrus): 1,60 m

Mittlere Figuren: 2,00 m

VII. Die Maße des Kreuzaltars:**VII.1 das Retabel**

Höhe: 1,20 m

Breite: 1,00 m

Die Höhe der Figuren des Kreuzaltars:

Christus: 0,85 m

Maria und Johannes: 0,75 m

VII.2 Die Mensafont

Höhe: 0,95 m

Breite: 1,30 m

Breite der mittleren Bahn: 0,63 m

Breite der seitlichen Bahnen: 0,27 m

Anhang II

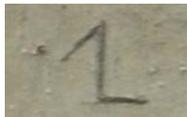
Photographische Erfassung der Steinmetzzeichen

Marke	Steinmetzzeichen	Ort	im Magdeburger Dom beobachtet
KA 1		Inscription under the Cross Altar	Identical with F 4. Lettner (Wiggert 1871) Wappenzeichen Lettner (Kobis 1932, Nr. 672)

Tabelle IV.1: Wappen mit Meisterzeichen an der Inschrift unter dem Kreuzaltar.

Marke	Steinmetzzeichen	Ort	im Magdeburger Dom beobachtet
F 1		Plinthen aller Figuren, Ausnahme: Mauritius und die Diakone.	Lettner (Brandt 1850)
F 2		Plinthe Petrus	
F 3		Kehle der Plinthe Paulus	identical with NO 3 Lettner (Kobis 1932, Nr. 475). SW-Turm (Kobis 1932, Nr. 475). NW-Turm (Kobis 1932, Nr.475) SW-Turm (Rogacki-Thiemann 2007, Nr. 828).
F 4		Wappen des Konsolengels	Identical with Master's mark KA 1

Tabelle IV.2: Steinmetzzeichen an den Figuren des Lettners.

Marke	Steinmetzzeichen	Ort	Im Magdeburger Dom beobachtet:
W 1		Wandnische links vom Mauritiuspodest	Lettner (Brandt 1850). Zeichen um 90° gedreht. Lettner (Kobis 1932, Nr. 673). Zeichen um -90° gedreht.
W 2		Im Wandzwickel rechts vom Mauritius	Lettner (Brandt 1850) Marienkapelle (Kobis 1932, Nr. 693).
W 3		Wandnische rechts von Marienpodest	Identisch mit W 18 um 180° gedreht. Lettner (Brandt 1850). Zeichen um 180° gedreht. Lettner (Kobis 1932, Nr. 682). Zeichen um 180° gedreht.
W 4		Linke Fassung Kreuzaltar im Profil unter der rechten Fiale.	Identisch mit W 6 um 90° gedreht. Identisch mit W 7 um 180° gedreht. Identisch mit W 17 um 180° gedreht. Lettner (Kobis 1932, Nr. 684) SW-Turm (Kobis 1932, Nr. 653) um 90° gedreht. SW-Turm (Rogacki-Thiemann 2007, Nr. 806)
W 5		Linke Fassung des Kreuzaltars, auf dem Grat zwischen zwei Fialen.	Identisch mit W 15 und N 5. Die Einfärbung des Zeichens verwirrt. Seine tatsächliche Form ist: 
W 6		Rechte Konsole des Baldachins über dem Kreuzaltar.	Identisch mit W 4, W 7, W 17 West-Türme (Brandt 1850). SW-Turm (Kobis 1932, Nr. 653). Lettner (Kobis 1932, Nr. 684) um 90° gedreht. SW-Turm (Rogacki-Thiemann 2007, Nr. 806) um 90° gedreht.

W 7		Linker Durchgang, rechter Pfosten unten	Form identisch mit W 4, W 6, W 17.
W 8		Linker Durchgang, Gewände	
W 9		Linker Durchgang, linker Pfosten, unten	
W 10		Gesims über linkem Durchgang	
W 11		Gesims über rechtem Durchgang	Identisch mit N 9 Identisch mit W um 90° gedreht

W 12		Rutenwerk rechts von Georg und	
W 13		Podest Maria, unten	Identisch mit N 1 um 180° gedreht.
W 14		Podest Maria	Identisch mit W 20, W 21.
W 15		Linke Steinplatte der Mensaverkleidung.	Identisch mit W 5 und N 5.
W 16		Baldachin Dionysius	
W 17		Kreuzblume Baldachin Maria	Form iIdentisch mit W 4, W 6, W 7. West-Türme (Brandt 1850). SW-Turm (Rogacki-Thiemann 2007, Nr. 806) um 180° gedreht.

W 18		Podest unter Maria Magdalena	Wie W 3, Zeichen um 180° gedreht. Lettner (Brandt 1850).
W 19		Podest Maria- Magdalena	
W 20		Podest Katharina	Identisch mit W 14, W 21.
W 21		Podest Georg	Identisch mit W 14, W 20.
W 22		Linker Durchgang, linkes Gewände	
W 23		Fiale Mauritius	

W 24		Rahmen Katharina	Identisch mit W 2
W 25		Fiale hintere Kanzelecke links (hinter Laurentius)	Spiegelbild von W 8

Tabelle IV.3: Steinmetzzeichen an der Westwand des Lettners.

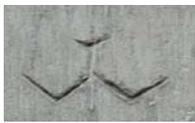
Marke	Steinmetzzeichen	Ort	Im Magdeburger Dom beobachtet:
S 1		Steinplatte unter rechtem Blendbogen zwischen Elisabeth und Nikolaus.	identisch mit N 8.
S 2		Grat der Blendbögen zwischen Elisabeth und Nikolaus.	Lettner (Brandt 1850), um 180° gedreht.
S 3		Südwand zwischen Petrus und Nikolaus	Lettner (Kobis 1932, Nr. 680)
S 4		Gesims zwischen Petrus und Nikolaus	
S 5		Gesims der N-Wand nahe Petrus	
S 6		Südwand	Marienkapelle (Kobis 1932, Nr. 704)
S 7		Maßwerk der Brüstung	
S 8		Mittelgrat der Blendbögen Nikolaus / Elisabeth	

Tabelle IV.4: Steinmetzzeichen an der Südwand des Lettners.

Marke	Steinmetzzeichen	Ort	im Magdeburger Dom beobachtet:
N 1		Mittelgrat der Blendbögen zwischen Bartholomäus und Norbert.	Identisch mit W 13 um 180° gedreht.
N 2		Unterbau der Konsole Bartholomäus.	Identisch mit N 3. Lettner (Brandt 1850), SW-Turm und Marienkapelle (Kobis 1932, Nr.656)
N 3		Unterbau der Konsole Bartholomäus.	Identisch mit N 2. Lettner (Brandt 1850) SW-Turm und Marienkapelle (Kobis 1932, Nr.656)
N 4		Profil unter Konsole von Norbert	
N 5		Podest unter Paulus	Identisch mit W 5 und W 15. Lettner (Brandt 1850)
N 6		Podest Paulus	
N 7		U-Profil unter Norbert	
N 8		U-Profil unter Norbert	Identisch mit S 1.

N 9		Säule neben Paulus	Identisch mit W 11.
N 10		Profil unter Norbert	
N 11		Fiale des Baldachins Bartholomäus (unter der Brüstung)	
N 12		Rechts von Profil unter Norbert	

Tabelle IV.5: Steinmetzzeichen an der Nordwand des Lettners.

Marke	Steinmetzzeichen	Ort	Im Magdeburger Dom beobachtet
O 1		Rundstab zwischen Blendmaßwerk rechts vom Treppenhaus.	
O 2		Nahe rechtem Türpfosten der Kanzeltreppe	
O 3		Rückwand links neben Kanzeltür.	Spiegelsymmetrisch zu Nr. 825, SW-Turm (Rogacki-Thiemann 2007)

Tabelle IV.6: Steinmetzzeichen an der Ostwand des Lettners.

T 1		Obere Teil der Treppenwendel.	
T 2		Treppenwendel	

Tabelle IV.7: Steinmetzzeichen im Treppenhaus der Kanzel.

Marke	Steinmetzzeichen	Ort	Im Magdeburger Dom beobachtet:
NO 1		Mauer zwischen Lettner Nordwand und NO Vierungspfeiler	SW- Turm (Kobis 1932, Nr.645)
NO 2		Mauer zwischen Lettner Nordwand und NO Vierungspfeiler	SW-Turm (Kobis 1932, Nr. 626)
NO 3		Mauer zwischen Lettner Nordwand und NO Vierungspfeiler.	Identisch mit F 3. NW-Turm, III. Geschoss außen und SW-Turm (Kobis 1932, Nr.475) SW-Turm (Rogacki-Thiemann 2007, Nr. 828)
NO 4		Mauer zwischen Lettner Nordwand und NO Vierungspfeiler	

Tabelle IV.8: Steinmetzzeichen an der Verbindungswand Lettner - NO-Vierungspfeiler.

Anhang III.

Aus den Bildern abgeleitete Idealformen der Steinmetzzeichen

1. Meisterzeichen an der Inschrift unter dem Kreuzaltar



KA 1

(F 4)

2. Zeichen an Figuren



F 1



F 2



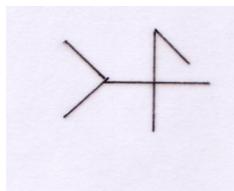
F 3



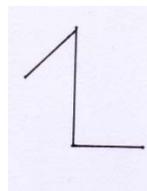
F 4

(KA 1)

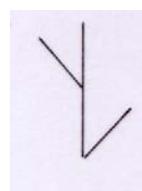
3. Zeichen an der Westseite



W 1

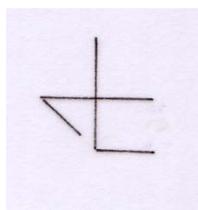


W 2



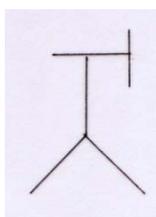
W 3

(W 18)



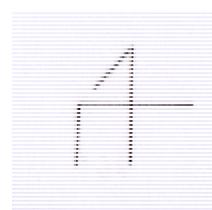
W 4

(W 6, W 7, W 17)



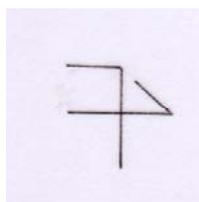
W 5

(W 15, N 4)



W 6

(W 4, W 7, W 17,)

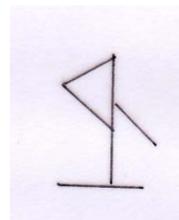


W 7

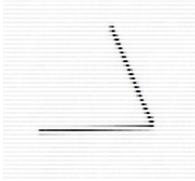
(W 4, W 6, W 17)



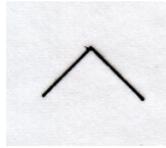
W 8



W 9 (beschädigt)



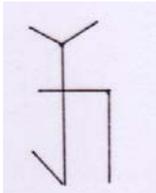
W 10



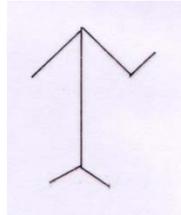
W 11
(N 9)



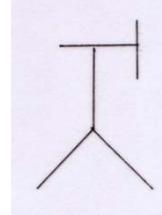
W 12



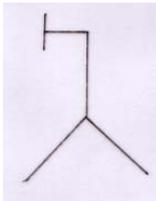
W 13
(N 1)



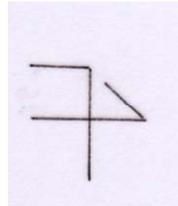
W 14
(W 20, W 21)



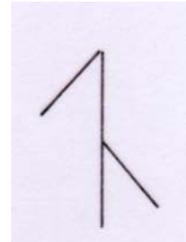
W 15
(W 5, N 4)



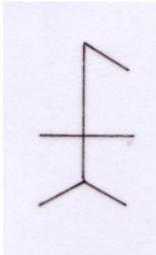
W 16



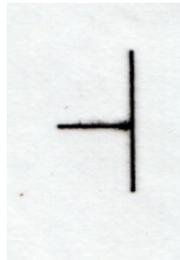
W 17



W 18



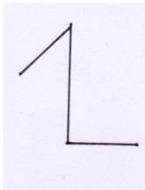
W 19



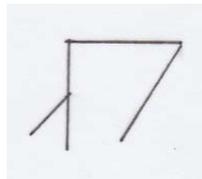
W 22



W 23

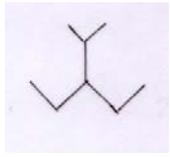
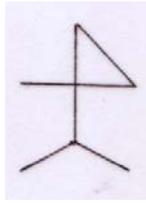


W 24

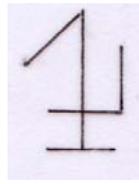


W 25

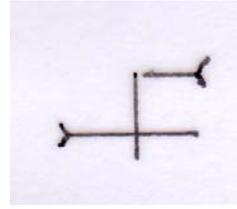
4. Zeichen an der Südseite

S 1
(N 8)

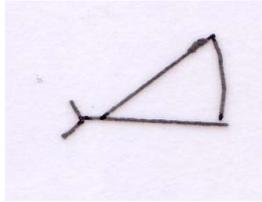
S 2



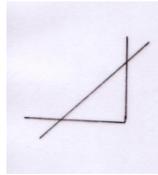
S 3



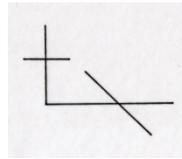
S 4



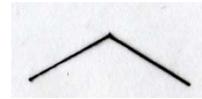
S 5



S 6

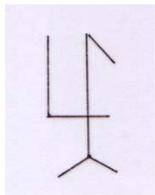


S 7



S 8

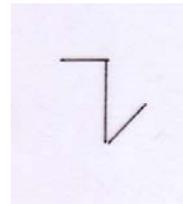
5. Zeichen an der Nordseite

N 1
(W 13)

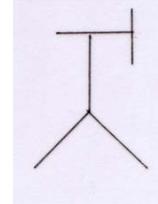
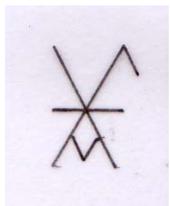
N 2



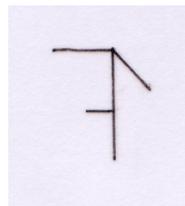
N 3



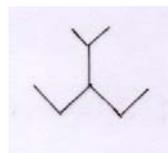
N 4

N 5
(W 5, W 15)

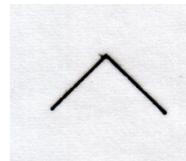
N 6



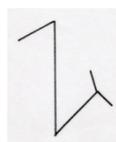
N 7



N 8

N 9
(S 1)

N 10



N 11

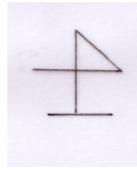


N 13

6. Zeichen an der Ostseite und am Treppenhaus der Kanzel



O 1



O 2



O 3

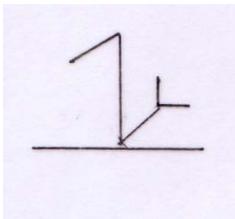


T 1

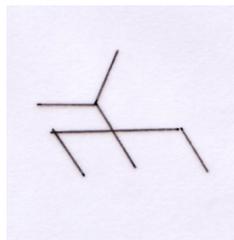


T 2

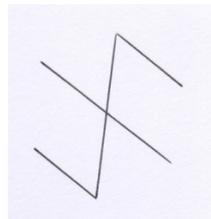
7. Zeichen an der Verbindungsmauer Lettner – NO-Vierungspfeiler



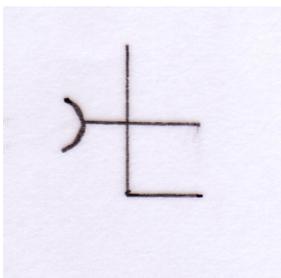
NO 2



NO 2



NO 3



NO 4

Anhang IV.

Steinmetzzeichen im südlichen Seitenschiff des Chors und in der südlichen Vorhalle der Moritzkirche zu Halle/Saale



1



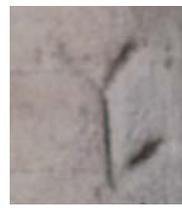
2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19

20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36

Anhang V

SANCTI BERNARDI ABBATIS CLARAE-VALLENSIS SERMONES IN CANTICA CANTICORUM, XXXV - LI.

SERMO XLIII. Qualiter consideratio passionis et laborum Christi faciat sponsam, id est animam, pergere illaesam inter prospera et adversa hujus mundi.

XLIII.4

4. Has olim sanctus David cum lacrymis requirebat: 0995A *Veniant mihi*, inquit, *miserationes tuae, et vivam* (Psal. CXVIII, 77). Has et alius quidam sanctorum cum gemitu memorabat, dicens: Misericordiae Domini multae. Quam multi reges et prophetae voluerunt videre, et non viderunt. Ipsi laboraverunt, et ego in labores eorum introivi; ego messui myrrham, quam illi plantaverunt; mihi hic salutaris fasciculus servatus est; nemo tollet eum a me, inter ubera mea commorabitur. Haec meditari dixi sapientiam, in his justitiae mihi perfectionem constitui, in his plenitudinem scientiae, in his divitias salutis, in his copias meritorum. Ex his mihi interdum potus salutaris amaritudinis, ex his rursum suavis unctio consolationis. Haec me erigunt in adversis, in prosperis reprimunt, et inter laeta tristiaque vitae praesentis 0995B via regia incedenti tutum praebent utrobique ducatum, hinc inde mala imminetia propulsando. Haec mihi conciliant mundi iudicem, dum tremendum potestatibus mitem humilemque figurant; dum non solum placabilem, sed et imitabilem repraesentat eum, qui inaccessibleis est principatibus, terribilis apud reges terrae. Propterea haec mihi in ore frequenter, sicut vos scitis; haec in corde semper, sicut Deus scit; haec stylo meo admodum familiaria, sicut apparet; **haec mea sublimior interim philosophia, scire Jesum, et hunc crucifixum.** Non requiro, sicut sponsa, ubi cubet in meridie (Cant. I, 6), quem taetus amplector mea inter ubera commorantem. Non requiro ubi pascat in meridie, quem intueor Salvatorem in cruce. Illud sublimius, istud suavius; 0995C panis illud, hoc lac; hoc viscera reficit parvulorum, hoc replet ubera matrum: et ideo inter ubera mea commorabitur.

**SERMO XLV. De duplici pulchritudine animae; et qualiter anima loquitur ad Dei-
Verbum, et Verbum ad animam: et quae sint eorum linguae.**

XLV.3

3. *Ecce, inquit, tu pulchra es, amica mea, ecce tu pulchra. Ecce* admirationis vox est, reliquum laudis. Merito admiranda, cui sanctitas amissa humilitatem non attulit, sed servata admisit. Merito pulchra reperitur, cui neutra defuit pulchritudo. Rara avis in terris, aut sanctitatem non perdere, aut humilitatem sanctimonia non excludi: et ideo beata quae utramque retinuit. Denique probatum est: nihil sibi conscia est, et correptionem non abnuit. Nos et cum magna delinquimus, vix ferimus reprehendi; haec autem aequo animo audit contra se amaritudines nihil peccans. Nam, si desiderat videre claritatem sponsi, quid mali est? magis et laudis est. Et tamen increpata poenitentiam agit, et dicit: *Fasciculus 1000D myrrhae dilectus meus mihi, inter ubera mea commo rabitur* (Cantic. I, 12): hoc est: **Sufficit mihi, nolo jam scire nisi Jesum, et hunc crucifixum.** Magna humilitas! Acti innocens suscipit poenitentis affectum; et quae non habet unde poeniteat, habet tamen ut poeniteat. Cur ergo, inquis, increpata est, si nihil mali fecit? Sed enim audi nunc dispensationem et prudentiam sponsi. Sicut Abrahae olim obedientia sane tentata est, ita et nunc humilitas sponsae. Et quomodo ille impleta obedientia tunc audivit: *Nunc cognovi quod timeas Deum* (Gen. XXII, 12): sic et huic modo quasi sub aliis verbis dicitur: *Nunc cognovi quod humilis sis*; hoc enim est quod ait: *Ecce tu pulchra es.* Et ideo praeconium iterat, ut gloriae sanctitatis additum signet humilitatis decorem. *Ecce tu pulchra es, amica mea, ecce tu pulchra.* Nunc cognovi quod pulchra sis, non solum ex meo amore, sed etiam ex tua humilitate. Non dico nunc pulchram inter mulieres, nec pulchram in genis, nec in collo, sicut ante dicebam: sed pulchram simpliciter fateor, non utique pulchram ex comparatione, non cum distinctione, non ex parte.

Anhang VI

Glaubensbekenntnis von Nicäa

Wir glauben an einen Gott,
den Vater, den Allmächtigen,
den Schöpfer alles Sichtbaren und Unsichtbaren.
Und an den einen Herrn Jesus Christus,
den Sohn Gottes,
der als Einziggeborener aus dem Vater gezeugt ist, *das heißt: aus dem Wesen des Vaters*,
Gott aus Gott, Licht aus Licht,
wahrer Gott aus wahren Gott,
gezeugt, nicht geschaffen,
eines Wesens mit dem Vater (homoousios tou patri);
durch den alles geworden ist, was im Himmel und was auf Erden ist;
der für uns Menschen und wegen unseres Heils herabgestiegen und Fleisch geworden ist,
Mensch geworden ist,
gelitten hat und am dritten Tage auferstanden ist,
aufgestiegen ist zum Himmel,
kommen wird um die Lebenden und die Toten zu richten;
Und an den Heiligen Geist.
Diejenigen aber, die da sagen „es gab eine Zeit, da er nicht war“ und „er war nicht, bevor er gezeugt wurde“, und er sei aus dem Nichtseienden geworden, oder die sagen, der Sohn Gottes stamme aus einer anderen Hypostase oder Wesenheit, oder er sei geschaffen oder wandelbar oder veränderbar, die verdammt die katholische Kirche.
[richtig: die belegt die katholische Kirche mit dem Anathema.]

Anhang VII

MPL 077, SS.Gregorius I. Magni, Registri Epistolarium lib. IX, Epistola CV.

Epistola CV

Ad Serenum Massiliensis Episcoporum

Cyriacum abbatem ad Syagrium eunlem commendat, monet imagines in Ecclesiis esse servandus.

Gregorius Sereno episcopo Massiliensi

Quod fraternitati vesirae tam sera scripta transmittimus, non hoc torpori, sed occupationi deputate. Latorem vero praesentium dilectissimum filium nostrum Cyriacum, monasterii nostri Patrem, vobis in omnibus commendamus, ut nulla hunc in Massiliensi civitate mora detineat, sed ad fratrem et coepiscopum nostrum Syagrium cum sanctitatis vestrae solatio, Deo protegente, proficiscatur.

Praeterea indico dudum ad nos pervenisse quod fraternitas vestra, quosdam (a) imaginum adoratores aspiciens, (b) easdem in Ecclesiis imagines confregit atque proiecit. Et quidem zelum vos, ne quid manufactum adorari posset, habuisse laudavimus, sed frangere easdem imagines non debuisse (c) indicamus. Idcirco enim pictura in Ecclesiis adhibetur, ut hi qui litteras nesciunt, saltem in parietibus videndo legant quae legere in Codicibus non valent. Tua ergo fraternitas et illas servare, et ab earum adoratione populum prohibere debuit, quatenus et litterarum nescii haberent unde scientiam historiae colligerent, et populus in picturae adoratione minime peccaret.

Anhang VIII

Doctoris Seraphici S. Bonaventurae: COMMENTARIA IN QUATUOR LIBROS
SENTENTIARIUM MAGISTRI PETRI LOMBARDI; TOMUS II, Claras Aquas
MDCCCLXXXV

Sententiarum Lib. II, Dist. XI, Articulus II. S. 282-284.

DOCTRINA SACRAE SCRIPTURAE DE EFFECTIBUS CUSTODIAE ANGELICAE

Consueverunt autem a magistris duodecim effectus assignari, qui eliciuntur es Scripturis.

Primus est pro delictis increpare, Iudicum secundo: *Ascendit Angelus Domini de Galgala ad locum flentium et ait: Eduxi vos de terra Aegypti.* Et post: *Et non audistis vocem meam.*

Secundus est a vinculis peccatorum absolvere. Actuum duodecimo : *Angelus astitit.* Et post: *Ceciderunt catenae de minibus eius;* hoc tamen intelligendum est dispositive.

Tertius est impediencia ad bonum auferre, quod signatur Exodie duodecimo, ubi *Angelus percussit primogenita Aegypti.*

Quartus est daemones arcere, Tobiae ultimo: *Daemonium ab uxore mea compescuit* , dicit Tobias de Raphaelae.

Quintus est docere, Danielis nono: *Nunc egressus sum, ut docerem te, et intelligeres.*

Sextus est secreta revelare, Genesis decimo octavo, tres Angeli mysterium Trinitatis et Unitatis expresserunt, et ibidem sequitur: *Nunc celare possum Abraham etc.*

Septimus est consolari , Tobiae quinto: *Forti animo esto, in proximo est, ut a Deo cureris est.*

Octavus est in via Dei confortare, tertii Regum decimo nono: *Surge et comede , grandis enim tibi restat via.*

Nonus est in via deducere et conducere, Tobiae quinto: *Ego ducam, et reducam eum etc.*

Decimus est hostes deiicere, Isaiae trigesimo septimo: *Egressus Angelus Domini percussit in castris Assyriorum etc.*

Undecimus , tentationes mitigare; et hoc signatur Genesis trigesimo secundo , ubi Jacob luctatus est cum Angelo, ubi benedictione accepta confortatus est post luctam, et emarcuit nervus femoris eius.

Duodecimus est orare et orationes deferre, Tobiae ultimo: *Quando orabas cum lacrymis...ego obtuli etc.*

Hi omnes sunt effectus custodiae Angeli, ex quibus omnibus tam Deo quam Angelis debemus esse obnoxii et grati.

XVII. Danksagung

An dieser Stelle möchte ich den vielen Menschen danken, die meine späte wissenschaftliche Begegnung mit der Kunstgeschichte ermöglicht, gefördert und begleitet haben. Mein herzlicher Dank gilt dabei Herrn Prof. Dr. Eberhard König, für sein stetes Interesse, seine Förderung und die immer inspirierenden Ratschläge und Anmerkungen.

Voraussetzung für die hier vorgelegte Arbeit war die Unterstützung durch die Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen des Magdeburger Domes. Hier waren es Herr Domprediger Quast und Frau Pfarrerin Noetzel, die anfängliche Irritationen glätteten und mir ein ungehindertes Arbeiten ermöglichten. Vor allem bei dem leitenden Küster des Domes, Herr Jürgen Jerratsch und den Mitarbeiterinnen an der Kasse möchte ich mich dafür bedanken, dass sie meinen Bitten um Auskunft, Öffnung von Räumen, etc. stets geduldig entsprachen.

Sehr dankbar bin ich den Bibliothekaren der Stiftsbibliothek St. Florian und der Stadtbibliothek Besançon, die mir digitale Aufnahmen ihrer Handschriften zur Verfügung stellten, sowie den Staatlichen Museen preußischer Kulturbesitz Berlin, dem Niedersächsischen Landesmuseum, Hannover und dem St. Annen-Museum-Lübeck für die Erlaubnis Objekte ihrer Sammlungen selbst zu photographieren. Das Deutsche Nationalmuseum Nürnberg und die Staatlichen Museen Schwerin stellten kostenlos Bildmaterial zur Verfügung, wofür ich mich bedanken möchte. Ferner danke ich sehr herzlich den evangelischen Kirchengemeinden Anklam, Dom zu Basel, Bautzen, Brandenburg/Havel, Eisleben, Görlitz, Halberstadt (Dom und Liebfrauenkirche), Stendal, Schwerin sowie den katholischen Gemeinden des St. Stephansmünster in Breisach, des Domes und von St. Severi in Erfurt sowie der Moritzkirche in Halle/Saale für die Erlaubnis kostenfrei in ihren Kirchen photographieren zu dürfen.

Herzlich bedanken möchte ich mich bei meinen Freunden, Dr. Adelheid Hespe, Johannes Knecht, Dr. Nelia und Dieter Wanderka sowie Dr. Fatma Yalcin, die in heiteren und ernsten Stunden an meiner Seite standen und am Gelingen dieser Arbeit wesentlichen Anteil haben.

Lebenslauf

Am 27. Mai 1930 wurde ich als Tochter der Eheleute Elisabeth und Fritz Kniepmeyer in Berlin geboren. Die Schulzeit begann 1936 in Berlin und wurde nach einer kriegsbedingten Unterbrechung von 1943 bis 1946 mit dem Abitur in Uelzen 1949 abgeschlossen. Im WS 1949/50 begann ich das Studium der Chemie an der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster, das ich am 2. August 1955 mit der Diplom-Hauptprüfung abschloss. Die Promotion zum Doktor der Naturwissenschaften erfolgte am 30. Juli 1958.

Mein Berufsleben begann 1958 mit einem einjährigen Forschungsaufenthalt am Massachusetts Institute of Technology in Cambridge Massachusetts. Anschließend war ich mehrere Jahre im Rahmen von Privatdienstverträgen an der Technischen Universität Berlin im Fach Metallforschung tätig. Nach meiner Habilitation 1965 im Fach Metallphysik wurde ich zunächst beamtete Privatdozentin an der TUB, ab 1969 wissenschaftliche Rätin und kurz darauf Professorin (C3) für das Fach „Metallphysik“. Während meiner Tätigkeit an der TUB habe ich das Elektronenmikroskopische Labor (Transmissions-Elektronenmikroskopie) aufgebaut und bis zu Jahr 2000 in Lehre und Forschung geleitet.

Im WS 2003 begann ich an der Freien Universität Berlin das Studium der Kunstgeschichte, zunächst als Gasthörerin und nach der am 19. 7. 2005 bestandenen Zwischenprüfung als immatrikulierte Studentin. 2008 bestand ich die Magisterprüfung. Das Thema meiner Magisterarbeit lautete: „Ansätze zur Lektüre der figürlichen Kapitelle im Chorumgang des Magdeburger Domes.“ Seit 2009 war ich mit meiner Dissertationsschrift „Der spätgotische Lettner des Magdeburger Domes und sein Kreuzaltar“ befasst.

Der spätgotische Lettner des Magdeburger Domes und sein Kreuzaltar

Von

Monika Feller-Kniepmeier

Zusammenfassung

Der Magdeburger Lettner ist einer der wenigen nahezu unverändert erhaltenen gotischen Chorschranken in Deutschland. Dennoch ist er in der Literatur – bis auf einige kurze Hinweise in den letzten Jahren - nicht beachtet worden, sodass insbesondere eine wissenschaftliche Bearbeitung fehlt. Diese Lücke möchte die vorliegende Arbeit schließen.

Der U-förmige Lettner hat einen dreiteiligen Wandaufriß aus Mauer, Brüstung und Fialenzone; die westliche Schauwand ist durch Kielbögen gegliedert. Vor den Außenseiten der Wände stehen 12 hierarchisch geordnete Figuren, die anhand ihrer Attribute identifiziert und einem Figurenprogramm zu geschrieben wurden. Wegen der starken Betonung der Mauer, dem integrierten Passionsbild und der Reihung lebensgroßer Heiligenfiguren, kann die Westwand als Passionsretabel aus Stein interpretiert werden.

Da kaum Quellen zur Bauzeit des Lettners überliefert sind, wurde eine Datierung durch Stilanalysen der einzelnen Zierelemente und der Figuren angestrebt. Voraussetzung dafür waren detaillierte photographische Dokumentationen. Die Ergebnisse lassen auf eine Bauzeit von etwa 1446 bis in die Mitte der 1460er Jahre und auf eine mehrjährige Bauunterbrechung schließen. Im Rahmen der Dokumentationen wurde auch ein sehr seltenes Rutenmaßwerk als Schmuckelement des Lettners erstmalig erkannt.

Ein umfangreicher Teil der Arbeit betraf die Beschreibung und Interpretation des Kreuzaltars. Hier führten Überlegungen und Vergleiche zu dem Schluss, dass die Kreuzigungsszene mehrdeutig ist und mehrere mögliche Bildaussagen enthält. Bei der Bearbeitung dieses Themenkreises wurde jedoch auch die unvermeidbar subjektiv geprägte Interpretation solcher Bildwerke deutlich.

In einem Exkurs wurde der im 13. Jahrhundert einsetzende Ablösung von *Ecclesia* durch Engel bei Darstellungen der soteriologischen Analogie nachgegangen und eine mögliche Erklärung dafür in der Dogmengeschichte der Engel aufgedeckt.

The rood screen of Magdeburg cathedral and its altar of the holy cross

Von

Monika Feller-Kniepmeier

Summary

Although the Magdeburg cathedral owes one of the few rood screens that have overcome from middle ages, there has been no scientific investigation so far. This work intends to close this gap.

The U-shaped rood screen has a threefold elevation containing wall, balustrade and a zone of pinnacles, the western wall being structured by five ogee arches. On their front sides the walls are decorated by 12 sculptures of saints that are organized according to their importance and have been identified by their attributes. Due to the emphasis of the wall, the integrated image of Christ's passion and the sequence of saints, the western wall can be interpreted as a retable in stone.

Due to the lack of references the rood screen had to be dated by stylistic analysis of its decoration elements and the figures, performing a detailed photographic documentation. As a result a building time lasting from 1446 to the middle of the 1460 years was deduced, including an interruption that lasted for some years. In the course of documentations a tracery invented by Madern Gerthener in Frankfurt/Main called Rutenmaßwerk was detected.

A great part of the investigations focused on the altar of the holy cross, which is integrated into the western wall of the rood screen. Considerations and comparison with passion images showed that the message of the image is not clear cut but allows several interpretations that superpose each other. On the other side it is quite clear that interpretations of this type of images are necessarily very subjective.

In order to understand the change from *Ecclesia* to angels collecting Christ's blood, starting in the 13. Century, an excursus into the history of angel dogmas was performed.



Bild I.2: Niveauänderung der Säulenbasen im Mittelschiff am Anfang des vierten Joches.



Bild I.3: Ansicht des Lettners von Westen. Zwischen den beiden Durchgängen ist der Kreuzaltar integriert.



Bild I.4: Inschrift unter dem Kreuzaltar des Magdeburger Lettners:
ANNO · DNI · M · CCCC · XLV · IN · DIE · SANCTI · VALENTINI · INCEPTUM · EST ·
PRESENS · OPUS



Bild I.5: Wappen an der Inschrift des Kreuzaltars.

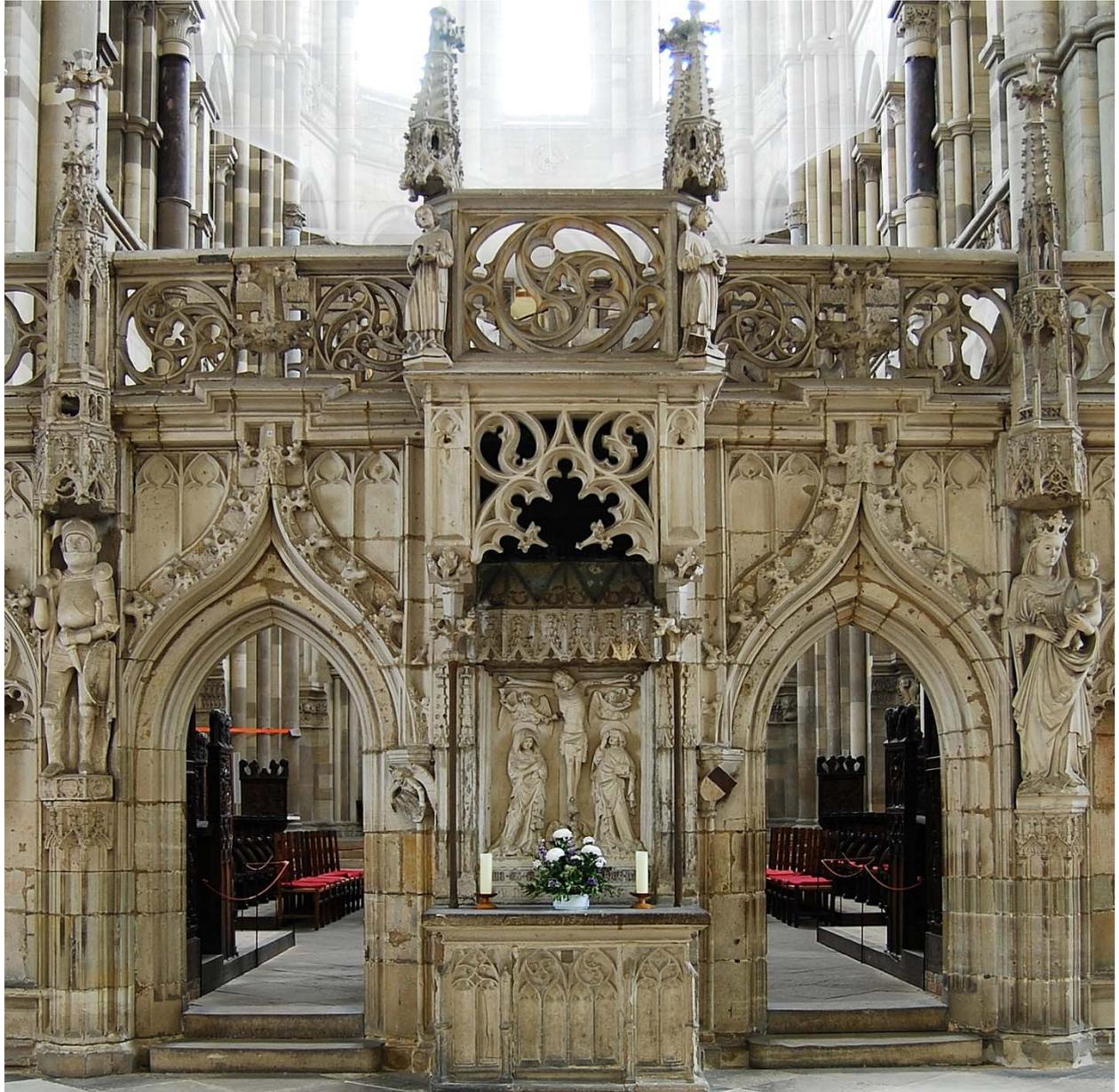


Bild II.2: Mittelfeld der westlichen Lettnerfront mit Kreuzaltar und Kanzel, die von zwei Durchgängen gerahmt werden.



Bild II.3: Blick auf den Lettner von SW. An der SW-Kante nach Süden gewandt der Apostel Petrus. An der Südwand die kleinen Figuren Nikolaus und Elisabeth. Brüstungsfialen vom Typ I kennzeichnen die Standorte der kleinen Figuren. Brüstungsfialen vom Typ II über der NW- und SW-Kante des Lettners, an den hinteren Ecken der Kanzel und am Standort der mittelgroßen Figuren. Fialen vom Typ III stehen über den Baldachinen der großen Figuren vor der Lettnerwand. Den Typ IV bilden die Baldachinfialen der Diakone an der Kanzel.

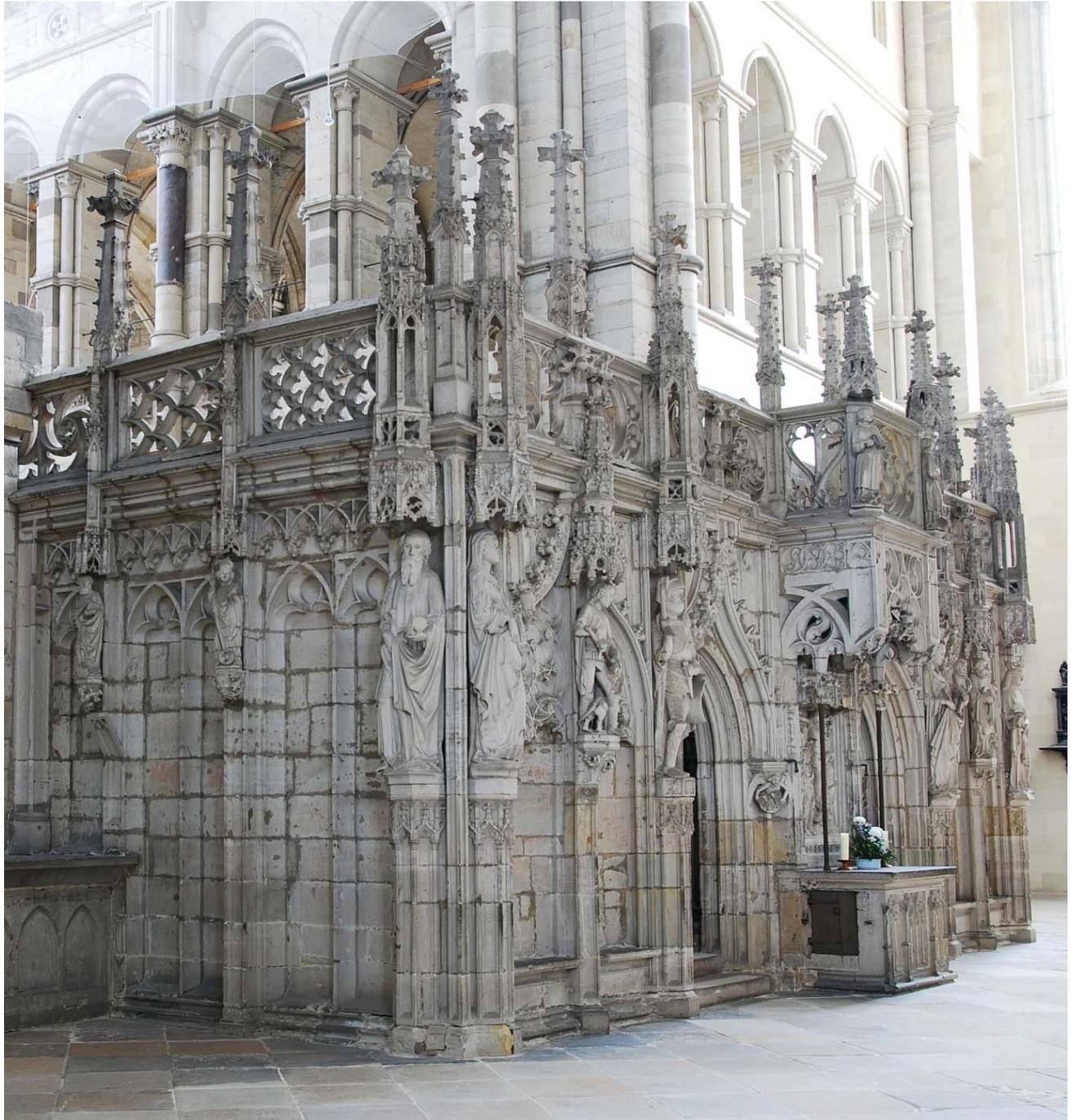


Bild II.4: Die Ansicht des Lettners von NW. An der NW-Kante nach Norden gewandt der Apostel Paulus. An der Nordwand die kleinen Figuren Norbert und Bartholomäus. Brüstungsfialen vom Typ I markieren den Standort der kleinen Figuren. Fialen vom Typ II über der NW-Kante, am Ort einer mittelgroßen Figur (Georg) und über den hinteren Ecken der Kanzel.



Bild II.5: Mittelteil der Ostansicht des Letzners mit dem Treppenturm zur Kanzel.



Bild II.6: Nördliches Seitenfeld mit den großen Figuren hl. Maria-Magdalena und hl. Mauritius. Eine mittelgroße Figur (hl. Georg) steht vor der Mittelachse.



Bild II.7: Konsolengel, südliches Gewände des nördlichen Lettnerdurchgangs.

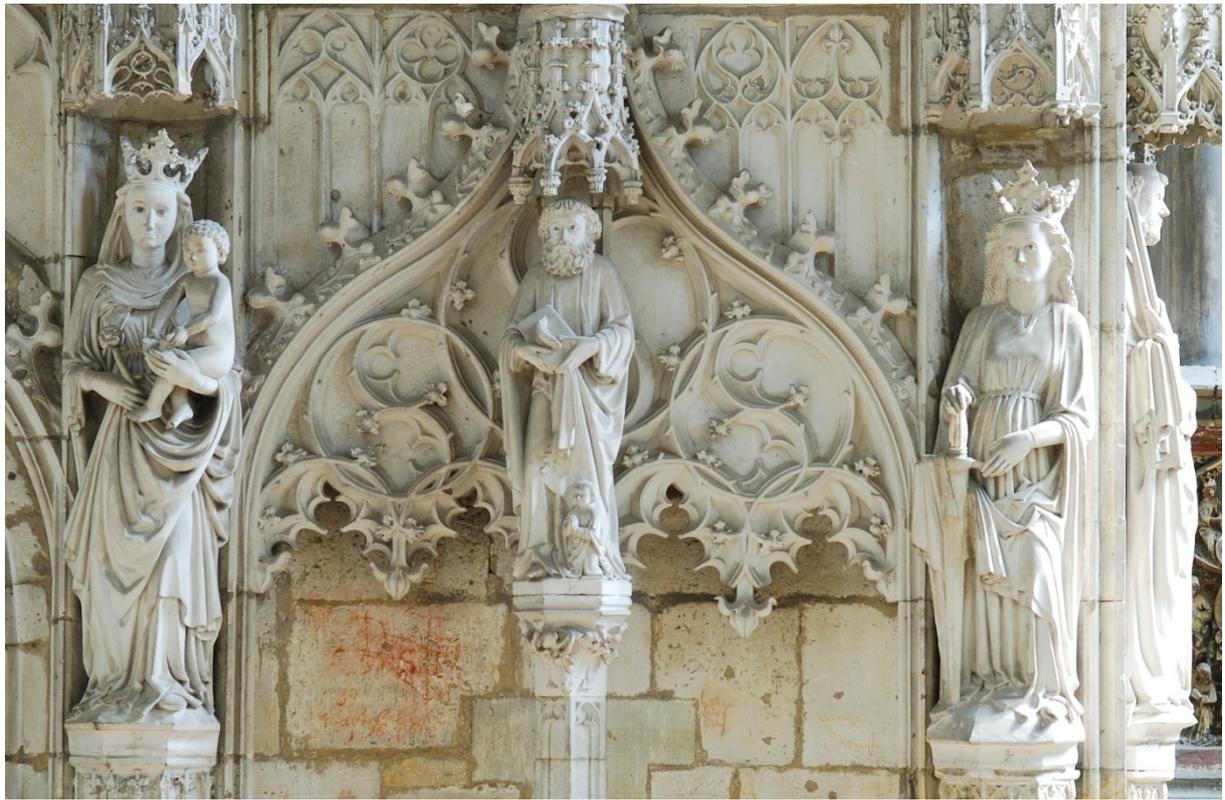


Bild II.8: Südliches Seitenfeld mit den großen Figuren Maria mit Jesuskind und Katharina. Eine mittelgroße Figur (Dionysius) steht vor der Mittelachse des Seitenfeldes.



Bild II.9: Krabben und Kreuzblumen des Kielbogens über dem nördlichen Durchgang. Die Krabbenformen des nördlichen und südlichen Kielbogenschenkel sind gleich. Die beiden Kreuzblumen haben davon abweichende Muster.



Bild II.10: Krabben und Kreuzblumen des Kielbogens über dem südlichen Durchgang.



Bild II.11a: Krabben am Kielbogen Georg, südlicher Schenkel.



Bild II.11b: Krabben am Kielbogen Georg, nördlicher Schenkel. Die Krabbenformen auf den beiden Bogenschenkeln gehören zwei unterschiedlichen Zeitphasen an.



Bild II.11c: Vordergrund: Kreuzblume des Baldachins Georg. Hintergrund: Kreuzblumen des Kielbogens über Georg.



Bild II.12: Krabben am Kielbogen über Dionysius. Die Formen sind auf beiden Bogenschenkeln identisch.



Bild II.12a: Vordergrund: Kreuzblume des Baldachins Dionysius. Hintergrund: Kreuzblumen des Kielbogens über Dionysius; eine liegt unterhalb, die andere oberhalb des oberen Brüstungsabschlusses.

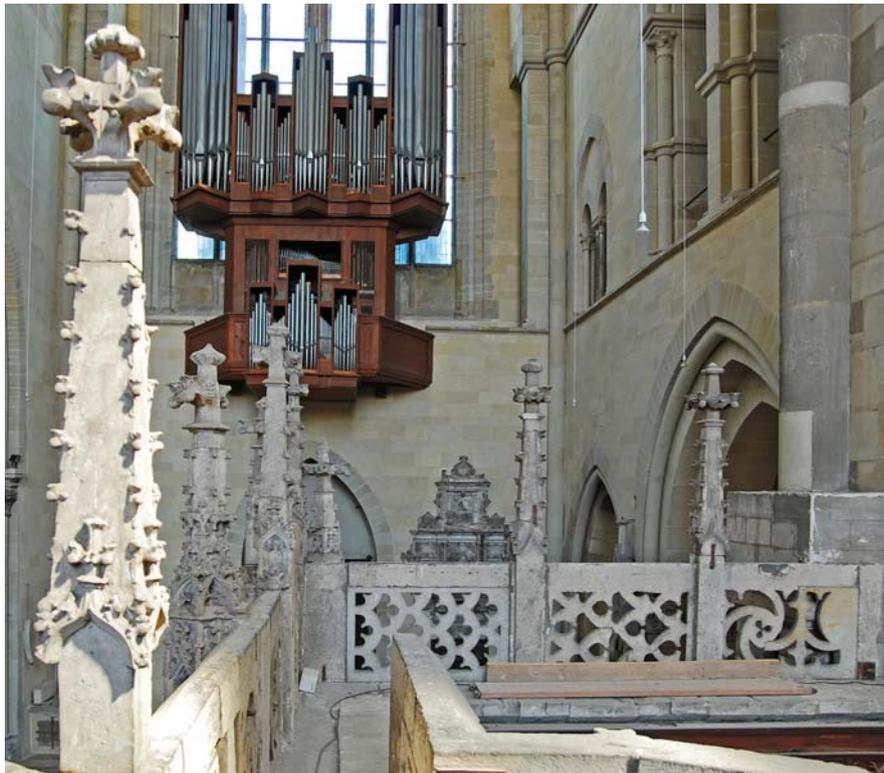


Bild II.14: Blick von der Kanzelbühne nach Norden. Die Fialen von links: hintere nördl. Eckfiale der Kanzel (Typ II)– Baldachin Mauritius (Typ III) – Brüstungsfiale Georg mit oberer Kreuzblume des Kielbogens über der Brüstung (Typ II) – verdeckt: Baldachin Maria-Magdalena (Typ III) – NW-Eckfiale (Typ II) – Baldachin Paulus (Typ III) - Brüstungsfiale Norbert (Typ I) – Brüstungsfiale Bartholomäus (Typ I).



Bilder II.15 und II.16: Brüstungsfialen Bartholomäus (links) und Norbert (rechts), Typ I von NW. An den Fialensteinen Krabbenmuster K_1 und K_2 .



Bild II.17: Brüstungsfiale Elisabeth (Typ I).
Kreuzblumenmuster A.



Bild II.18: Brüstungsfiale Nikolaus (Typ I).
Kreuzblumenmuster B₁.

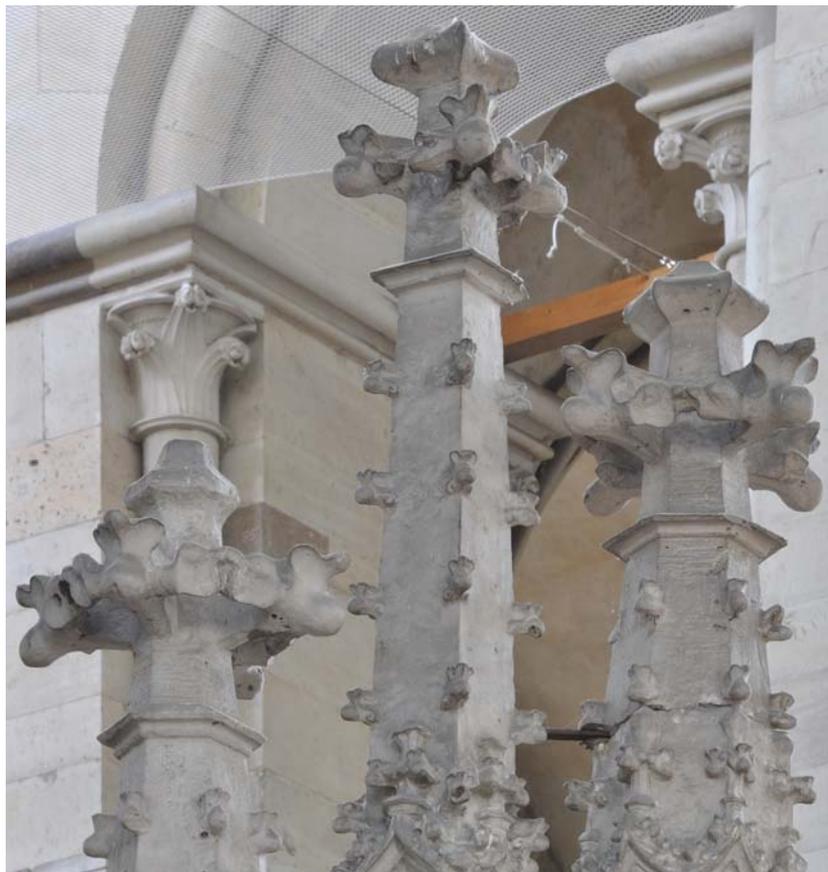


Bild II.19: NW-Eckfiale, Typ II (Mitte) mit fünf Krabbenreihen des Musters K₃,
Kreuzblumenmuster B₁. Links Baldachinfiale Paulus, Typ III mit Muster C; rechts
Baldachinfiale Maria-Magdalena, Typ III mit Muster C.



Bild II.20a: Kreuzblume der SW-Eckfiale, mit Muster B₁, Typ II (Mitte) und Kreuzblumen der Baldachine Katharina, Muster D und R₅ (links) sowie Petrus (rechts), Muster D.



Bild II.20b: Kreuzblume der SW-Eckfiale mit Muster B₂ (rechts) und Kreuzblume des Baldachins Katharina (links) mit den Mustern D und R₅. Blickrichtung von SSW.



Bild II.21: Kreuzblume der Brüstungsfiale Georg mit Muster B₃. Als Krabbenmuster wurde K₃ verwendet.



Bild II.22: Kreuzblume der nördl. hinteren Eckfiale der Kanzel mit Muster A. Krabbenmuster K₅.



Bild 23: Kreuzblume der südl. hinteren Eckfiale der Kanzel mit Muster B₁. Krabbenmuster K₅.



Bild II.24: Brüstungsfiale Dionysius vom Typ II mit restaurierter Kreuzblume aus stilisiertem Kastanienblatt, Muster R₃. Krabbenmuster des Fialensteines R₃.



Bild II.25: Fialenstein und Kreuzblume des Baldachins Mauritius. Die Kreuzblume ist mit dem Muster R₄ restauriert. Der Fialenstein hat das Steinmetzzeichen W 23 .



Bild II.26: Kreuzblume mit Muster D und Fialenstein Maria. Der Kreuzblumenstein trägt das Steinmetzzeichen W 17. Für die Krabben des Fialensteines ist das Muster K₅ verwendet worden.



Bild II.27: Fiale und Kreuzblume des Baldachins Laurentius. Kreuzblumenmuster D, Krabbenmuster K_2 .



Bild II.28: Fiale und Kreuzblume des Baldachins Stephanus. Kreuzblumenmuster A, Krabbenmuster K_3 und K_5 .



Bild II.29: Maulbronn, Romanische Chorschranke des Zisterzienserklosters (Weihe 1178).



Bild II.30: Meißen, Dom, westliche Schauseite des Lettners, um 1270-1300, Erweiterungen im 3. Viertel des 14. Jahrhunderts.



Bild II.30a. Meißen, Dom, Ostansicht des Lettners mit quaderförmigem Treppenturm, um 1270-1300.



Bild II.31: Havelberg, Kanzellettner des Domes, um 1400, Ansicht von Westen.



Bild II.32: Stendal, Kanzel-Schrankenlettner im Dom St. Nikolai, 2. Viertel 15. Jh.



Bild II.32a: Stendal, Dom St. Nikolai, Ostseite des Lettners mit südlichem Aufgang zur Lettnerbühne.



Bild II.33: Stendal, St. Petri, Schrankenlettner von W, vermutlich 14. Jahrhundert.



Bild II.34: Lübeck, Dom, Westlettner auf rechteckigem Grundriss, 1334/35, darüber hölzerne Verkleidung aus der Werkstatt von Bernt Notke 1477.



Bild II.35: Breisach, Münster St. Stephan, Hallenlettner, um 1497.



Bild II.36: Stendal, St. Marien, Transparente Chorschranke, um 1460/70.



Bild II.37: Halberstadt, Dom St. Stephanus und St. Sixtus, Westansicht des Hallenlettners, um 1510.



Bild II.37a: Halberstadt, Dom St. Stephanus und St. Sixtus, Ostansicht des Lettners mit polygonalem Treppenturm zur Kanzel, Ostansicht um 1400.



Bild II.38: Stralsund, Gotische Schaufassade des Rathauses auf dem Alten Markt. Durch Fialen und Wimperge, die über den Dachfirst hinaus ragen, wird ein Luftgeschoss gebildet, 13. Jahrhundert.



Bild II.39: Naumburg, Dom, Treppenturm zur Bühne des Westlettners, um 1250.



Bild II.40a: Erfurt, Severikirche, polygonaler Treppenturm an der Ostkante der südlichen Seitenschiffe, nach 1472. Im Maßwerk der Brüstung erscheinen die Motive Wf und S2 der Lettnerbrüstung des Magdeburger Domes.



Bild II.40b: Erfurt, St. Severi, Pforte des Treppentragpolygons mit Stabüberschneidung, nach 1472.



Bild III.1a: Lettner, Sockel einer großen Figur (Maria).



Bild III.1b : Sockel einer mittelgroßen Figur (Dionysius).



Bild III.1c : Sockel der kleinen Figur Elisabeth.



Bild III.2a: Baldachin Stein der großen Figur Petrus.



Bild III.2b : Baldachin Stein der mittelgroßen Figur Dionysius.



Bild III.2c: Baldachin Stein der kleinen Figur Nikolaus.



Bild III.2d: Baldachinturm Stephanus mit Baldachin Stein, Fiale und Kreuzblume.



Bild III.3a: NW-Kante des Lettners, Baldachintürme über Paulus und Maria-Magdalena.



Bild III.3b: SW-Kante des Lettners, Baldachintürme über Katharina und Petrus.



Bild III.3c: Lettner-Westfront.
Baldachinturm über Mauritius.



Bild III.3d: Lettner-Westfront.
Baldachinturm über Maria.



Bild III.4a: Baldachin Stein Maria-Magdalena, Frontansicht mit 3-dimensionaler Laterne.



Bild III.4b: Baldachin Stein über Maria.



Bild III.4c: Baldachin Stein über Katharina.



Bild III.5a: Baldachinturm über Mauritius. Übergangsegment in Kalottenform mit einander überschneidenden, sphärischen Kielbögen. Ansicht von Süden in Höhe der Lettnerbühne. Im offenen Turmsegment Lanzetten mit Vorhangbögen, die von geschweiften Wimpergen überfangen sind.



Bild III.5b: W-Front, Baldachinturm Dionysius.



Bild III.5c: S-Front, Baldachinturm Nikolaus.

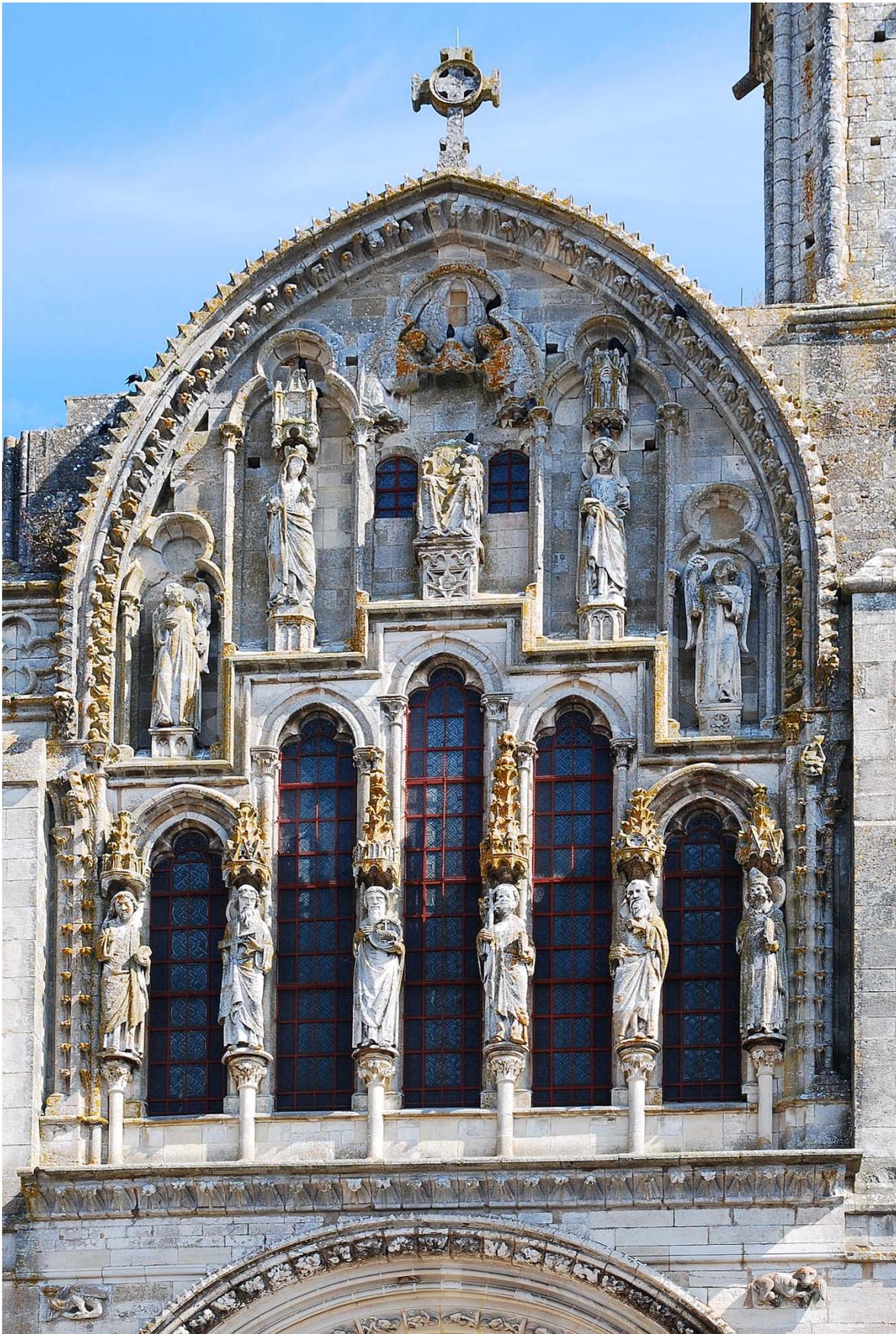


Bild III.6: Vézelay, Westfassade von Sainte-Madeleine, um 1250. Apostel mit zweiteiligem Baldachin-Aufbau.



Bild III.7: Halberstadt, Dom, Chor. Baldachin über Jacobus major mit ringförmig angeordneten Spitzbögen, die von Wimpergen überfangen sind, um 1430.



Bild III.8: Dijon, Klosterkirche Chartreuse de Champmol, rechtes Portalgewände. Doppelbaldachin über Margarethe von Flandern und ihrer Patronin Katharina. Die Arkaden des Baldachinsteins sind mit Kielbögen überfangen. In den Zwickeln zweibahnige Fenster mit Dreipaß im Couronnement, um 1400.



Bild III.9: Dom zu Mainz, Grabdenkmal des Erzbischofs Johann von Nassau, † 1419. An den Baldachinsteine zweier Figuren des Rahmens sind die Arkaden aus Girlanden von sich überschneidenden Kielbögen gebildet.

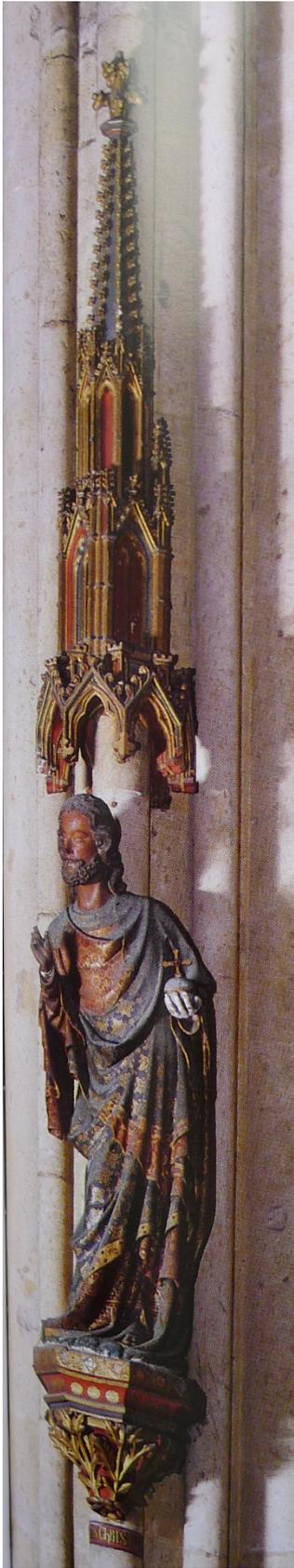


Bild III.10: Köln, Dom, Chorpfeilerfigur Christus mit mehrteiligem, geschlossenem Baldachinturm, um 1322.



Bild III.11: Havelberg, Dom, nördliche Chorschranke. Einteiliger Baldachin über dem Apostel Petrus, um 1430.



Bild III.12: Xanten, Dom, Baldachinturm über der Madonna von Dries Holthuys, 1496. Die Betonung der Vertikalen und der Transparenz des Turmes dominieren den Aufbau.



Bild III.13: Görlitz, Doppelportal der Frauenkirche. Baldachine mit sphärischen, einander überschneidenden Kielbögen, Fertigstellung der Kirche 1486.



Felder: W a Wb Wc Wd Kanzel We Wf Wg Wh

Bild III.14: Brüstung über der Westseite des Lettners mit Nummerierung der acht Felder.



Bild III.15: Maßwerk der Brüstungsfelder Wa und Wb.



Bild III.16: Brüstungsfelder Wc und Wd über dem nördlichen Lettnerdurchgang.



Bild III.17: Maßwerk der Brüstungsfelder We und Wf über dem südlichen Lettnerdurchgang.



Bild III.18. Maßwerk der Brüstungsfelder Wg und Wh.



Bild III.19a: Maßwerk der vorderen Kanzelbrüstung und des Ziboriums.



Bild III.19b: Maßwerk der nördlichen Kanzelbrüstung und des Ziboriums.



Bild III.19c: Maßwerk der südlichen Kanzelbrüstung und des Ziboriums.

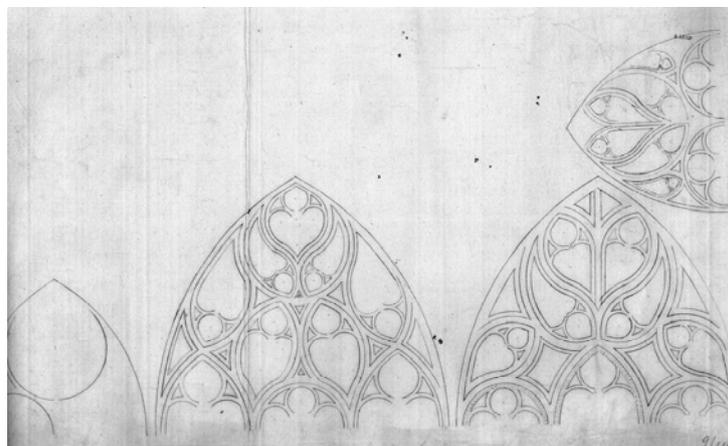
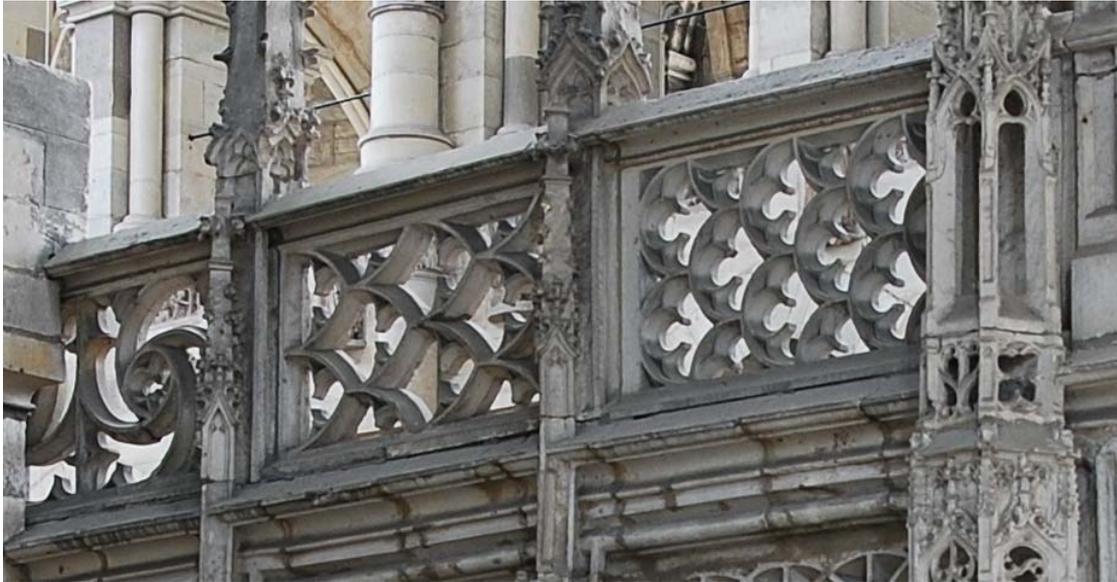


Bild III.19d: Maßwerkzeichnungen mit Fischblasenmuster, spätes 15. Jahrhundert.
Inv. Nr. 16.977, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, Wien.



N1

N2

N3

Bild III.20a: Maßwerkbrüstung der Lettner-Nordseite.



S1

S2

S3

S4

S5

S6

Bild III.20b: Maßwerkbrüstung der Lettner-Südseite.



O1

Kl

Km

Kr

O2

Bild III.21: Maßwerk der Lettnerbrüstung an der Ostseite des Lettners.



Bild III.22: Halle/Saale, Moritzkirche, Das Muster N3 im Couronnement von Fenstern der Hauptchorapsis, um 1410.



Bild III.23: Görlitz, Dom St. Peter und Paul, nördliches Seitenschiff, Doppelschneuß im Kreis, gestützt von zwei Fischblasen, vor 1497.

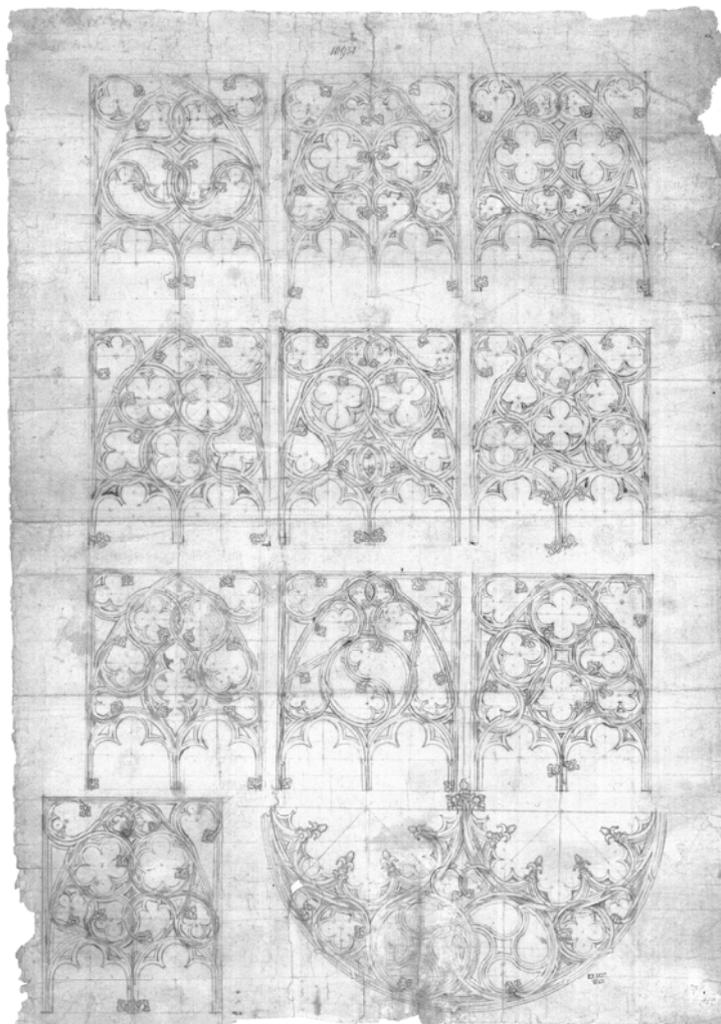


Bild III.24: Maßwerkzeichnungen, um 1410-1415, Mader Gerthener zugeschrieben. Links oben Maßwerk mit zwei Fischblasen, die sich zwei Kreisen mit Doppelschneuß anschmiegen. Ähnlichkeit mit Motiv Wb. Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Wien, Nr.10.931.



Bild III.25a: Mainz, Dom, Ansicht der Memorienpforte von Süden (Schauseite zur Memorie).
Madern Gerthener: Hängendes Maßwerk mit Rotationsfiguren aus Fischblasen, um 1425.

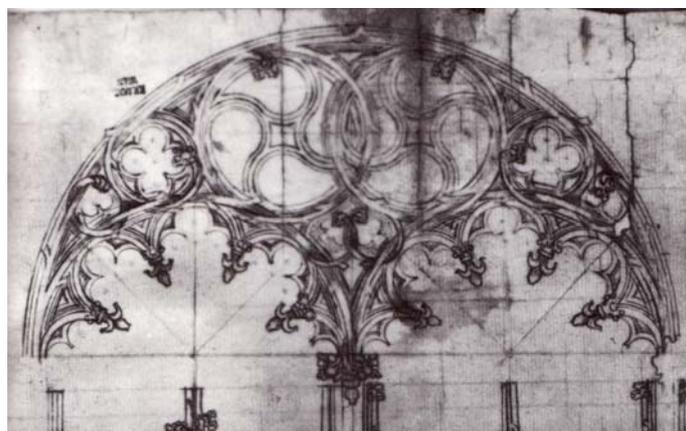


Bild III.25b: Madern Gerthener zugeschrieben: Riss des hängenden Maßwerks mit
aufgelegten Ruten an der Südseite der Memorienpforte des Mainzer Domes, um 1415.
Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Wien, Nr. 10931.



Bild III.26: Bautzen, St. Peter, südliches Seitenschiff, Vier- und fünfzählige Rotationsfiguren aus Fischblasen, (1456-1463).



Bild III.27: Angers, Tür der Schlosskapelle. Dreizählige Rotationsmuster aus parallelen und antiparallelen Zwillingsfischblasen, um 1410.



Bild III.28: Dreizähliges Rotationmuster aus Zwilingfischblasen, Altstädter Rathaus, Brandenburg, um 1470/80.

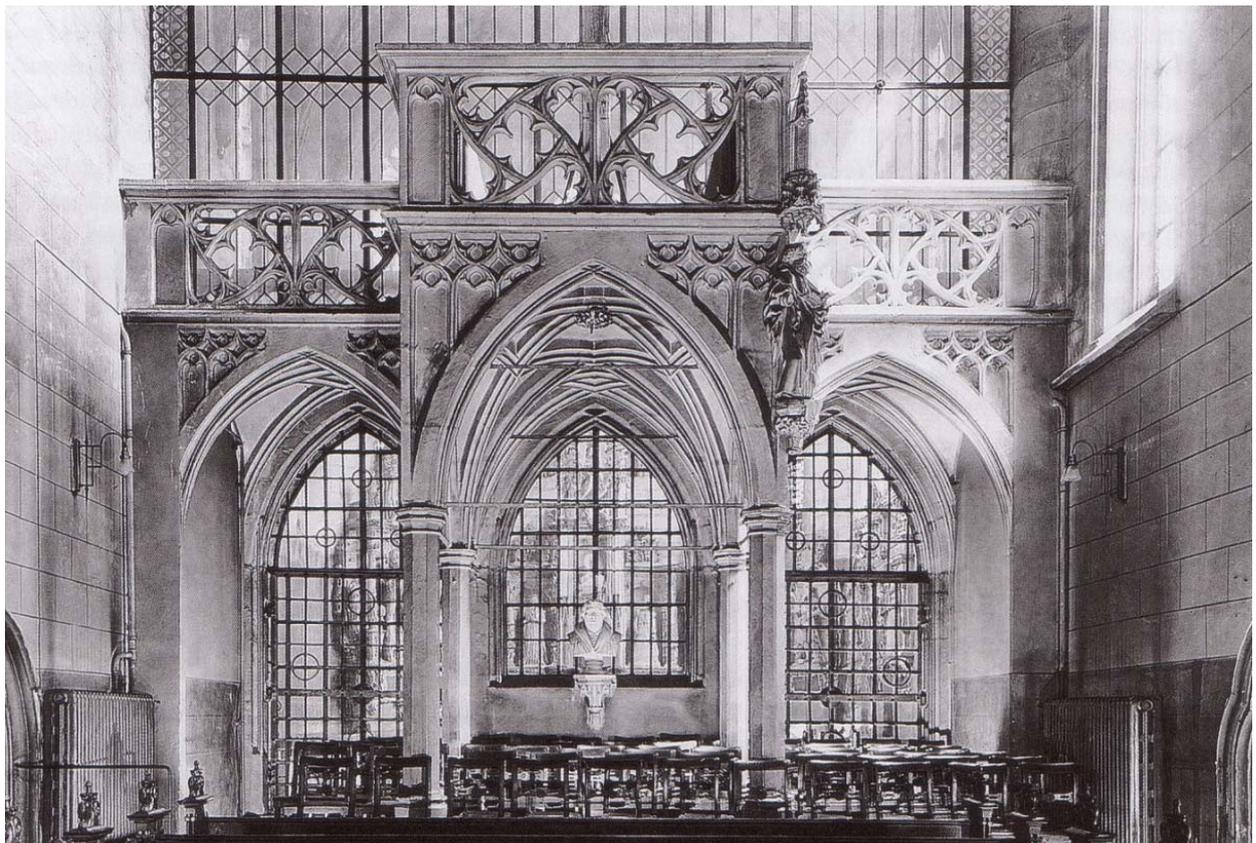


Bild III.29: Pforzheim, Lettner der Schlosskirche. Maßwerkmuster S6 des Magdeburger Lettners, jedoch mit eingestelltem Vierpaß, um 1470. (aus Schmelzer 2004. Bild 80)



Bild III.30: Breisach, St. Stephansmünster. Westansicht des Lettners mit gesprengten Maßwerkmustern unter den Arkaden. um 1497.



Bild III.31: Blendmaßwerk am Antependium des Kreuzaltars.



Bild III.32: Frankfurt/Main, Dom St. Bartholomäus. Madern Gerthener: Schleiermaßwerk am Gewände des Turm-Nordportals, um 1422/23.

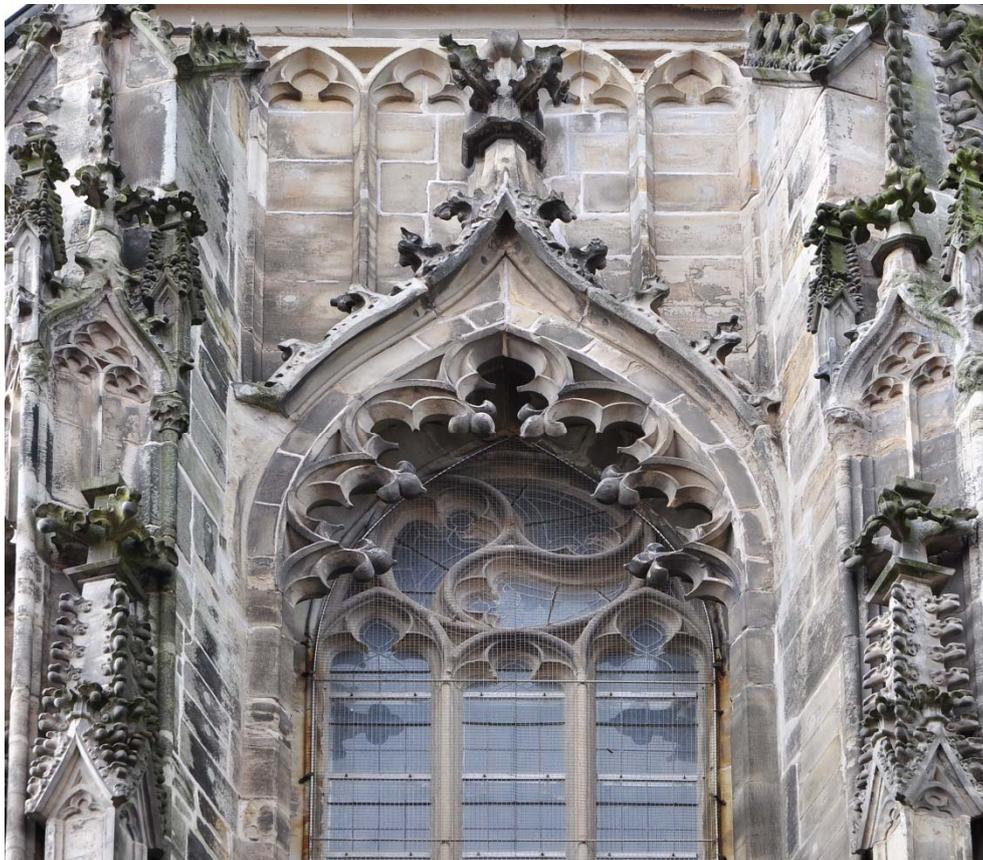


Bild III.33: Bernburg, St. Marien. Schleiermaßwerk an einem Chorfenster, um 1410/40.



Bild III.34: Bernburg, St. Marien. Südportal mit Schleiermaßwerk unter einem Spitzbogen, um 1410/40. Symmetrisches Gewände, keine Stabüberschneidungen.



Bild III.35: Halle/Saale, Moritzkirche, östliches Nordportal im Langhaus. Spitzbogenportal mit Überdachung durch einen Kielbogen. Keine Profilüberschneidungen, um 1420.



Bild III.36: Magdeburg, Dom, Marienkapelle. Schleiermaßwerk unter einem Kielbogen.



Bild III.37: Blendmaßwerk mit Ruten und Schleiermaßwerk an der südlichen Seitenfläche der Lettner-Westfront.



Bild III.38: Rutenwerk und Schleiermaßwerk an der nördlichen Seitenfläche der Westfront. Den Fischblasen werden durch einschneidende Kreise unklassische Formen aufgezwungen.



Bild III.39: Detail aus Bild III.38. Rutenmaßwerk mit Blättern und Eicheln. Mittlere Nase mit Blättern und Knospe. Die Scheitelachsen der hängenden Nonnenköpfchen sind gegensinnig aus der Vertikalen rotiert.

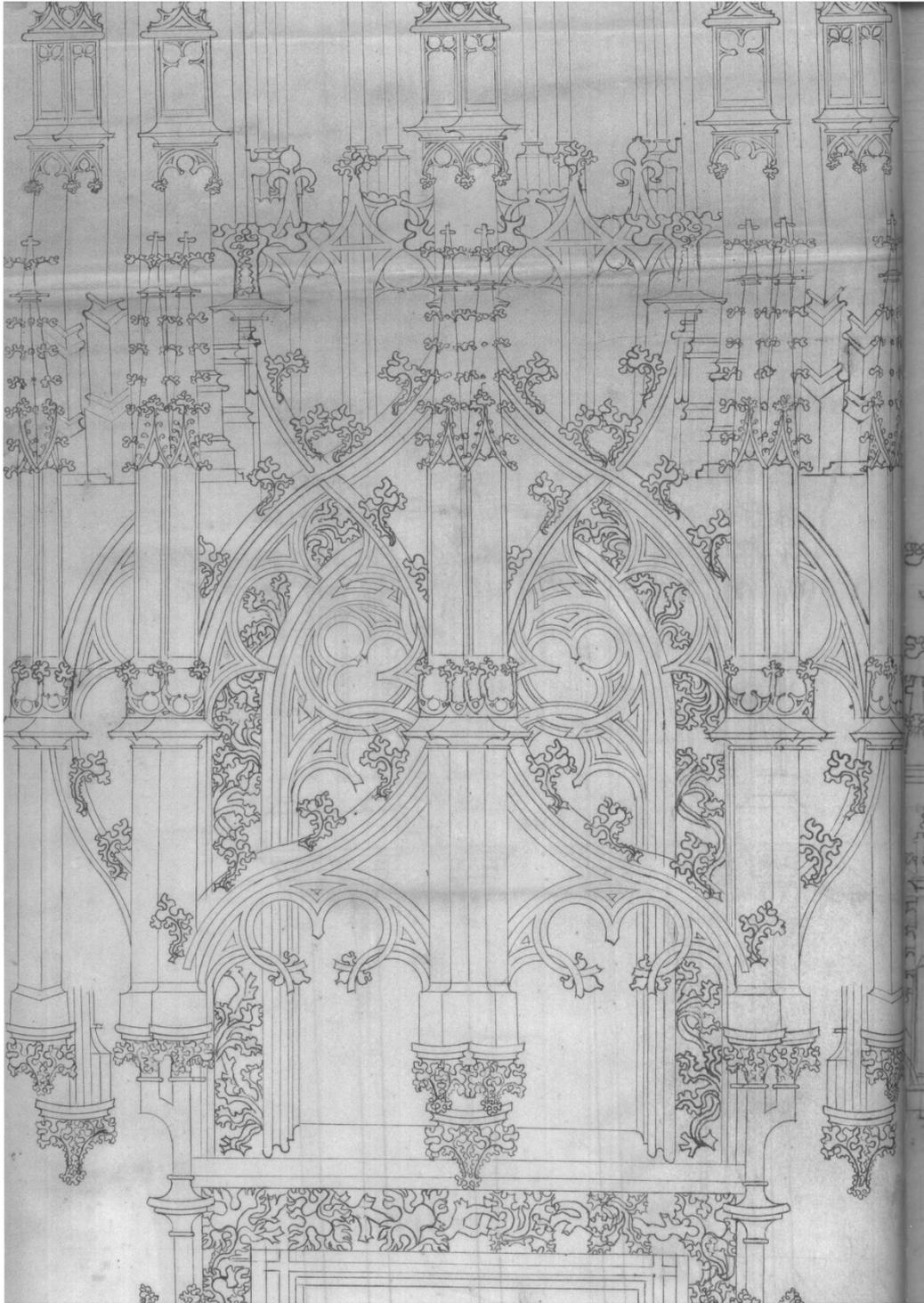


Bild III.40: Detail eines Entwurfes für ein Sakramentshaus mit Rutenmaßwerk.
Laurenz Spinning zugeschrieben, um 1465. Kupferstichkabinett der Akademie der
Bildenden Künste, Wien, Inv. Nr. 16.867.



Bild III.41: Prag, Veitsdom, nördliche Chorhochwand. Stabüberschneidung am Rahmen des Triforiums und asymmetrisches Ausbildung der Kielbogenprofile neben den Pfeilern.



Bild III.42: Blendmaßwerk an den Polygonwänden rechts der Kanzeltür.



Bild III.43: Blendmaßwerk an den Polygonwänden des Treppenturms links der Kanzeltür.

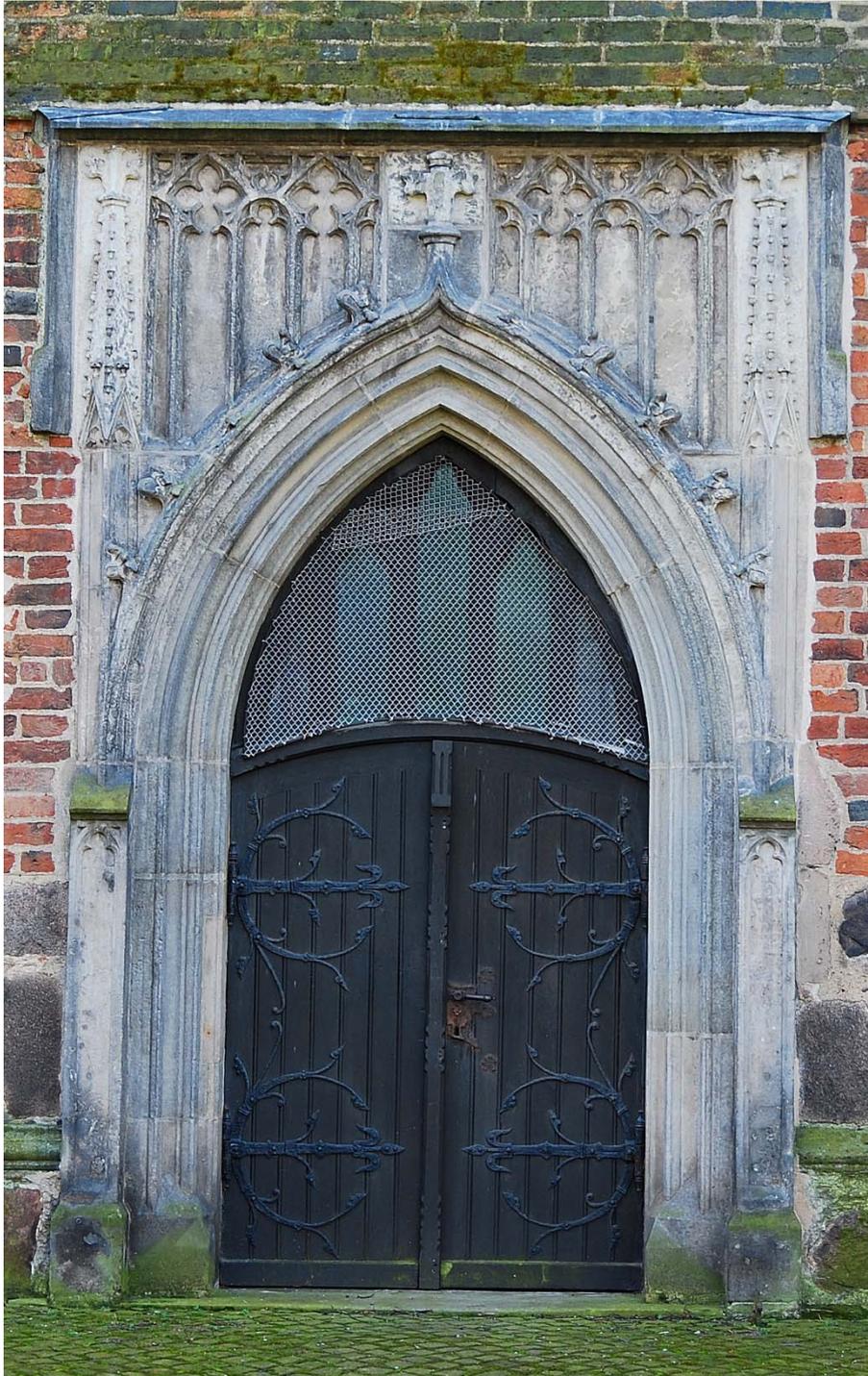


Bild III.44: Stendal, Nikolaipforte im nördlichen Querhaus von St. Nikolai (Dom).
Kielbogenüberdachtes Spitzbogenportal ohne Profilüberschneidung.



Bild III.45: Halle/Saale, Moritzkirche. Hauptportal an der südlichen Vorhalle. Werkmeister Johannes Brochstette nach 1448. Symmetrisches Kielbogenprofil, das auf Konsolen endet. Keine Profilüberschneidungen.



Bild III.46a: Mainz, Dom, Memorienpforte, Schauseite zum südlichen Seitenschiff.
Kielbogenüberfangenes Spitzbogenportal, um 1425. Symmetrische, gestufte Gewände, keine
Stab- oder Profilüberschneidungen.

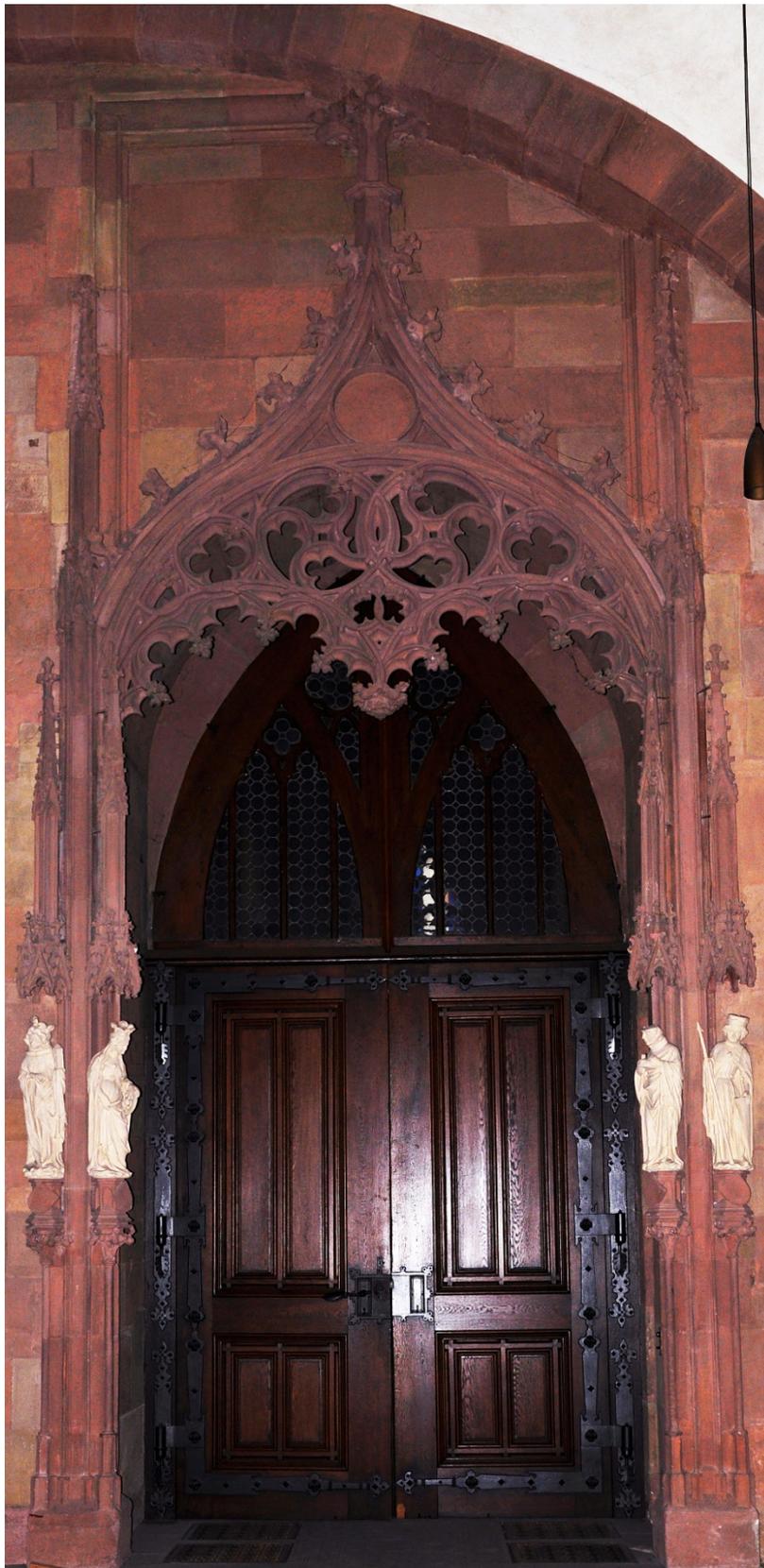


Bild III.46b: Mainz, Dom. Memorienpforte, Schauseite zur Memorie.
Kielbogenüberfangenes Spitzbogenportal. Vorhangmaßwerk im Bogenfeld, gerade Laibungen, keine Profilüberschneidungen.

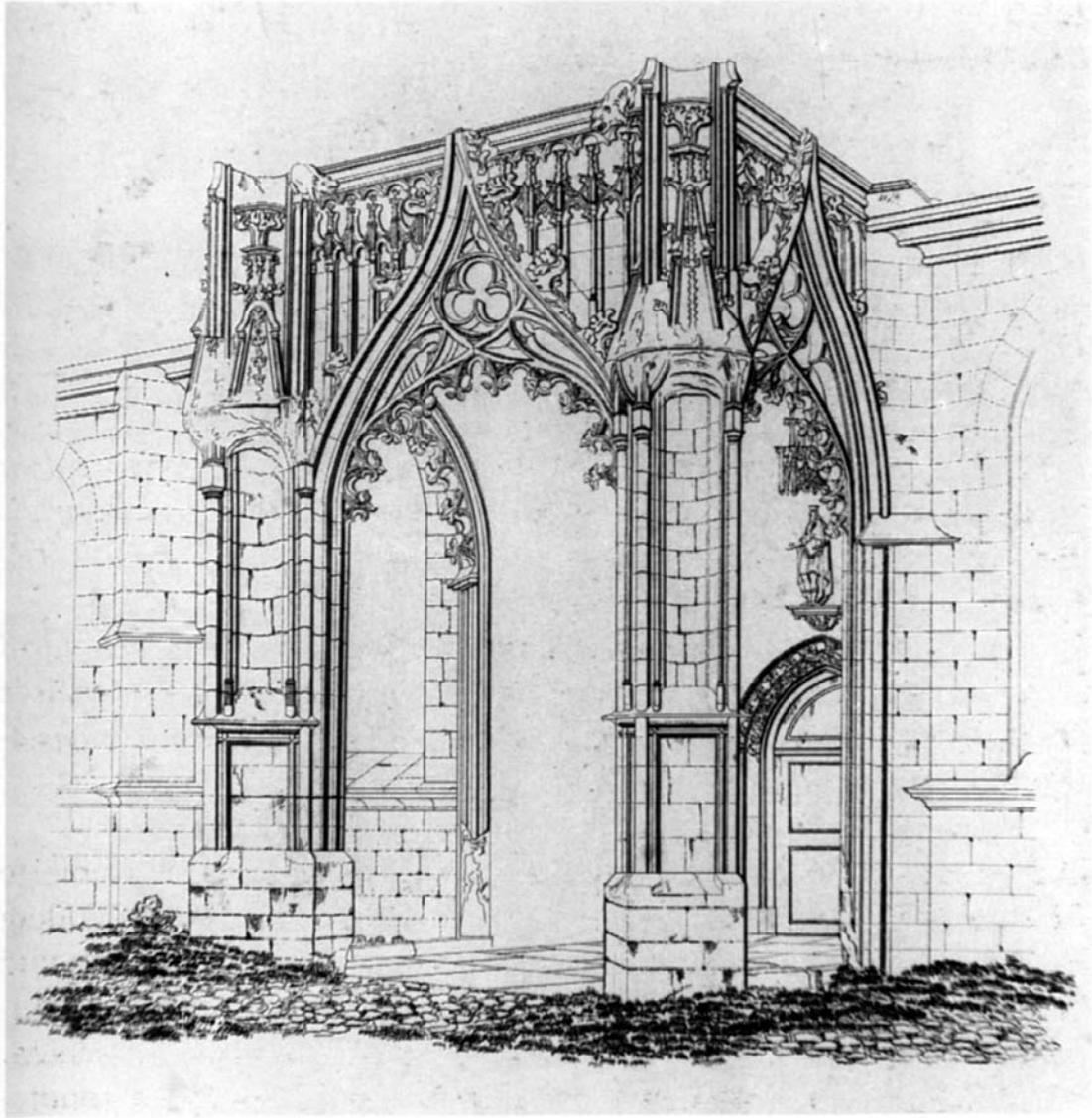


Bild III.47: Konstanz, ehemaliges Südportal des Münsters, um 1430. Die Konsole, auf der das äußere Kielbogenprofil ruht, wird von einer dünnen Säule getützt.

Lithographie (46x32 cm), um 1825. Zeichner: August von Bayer (?) (1803-1875),
Lithograph: Johann Andreas Pecht (?) (1773-1852). Konstanz, Rosengartmuseum.

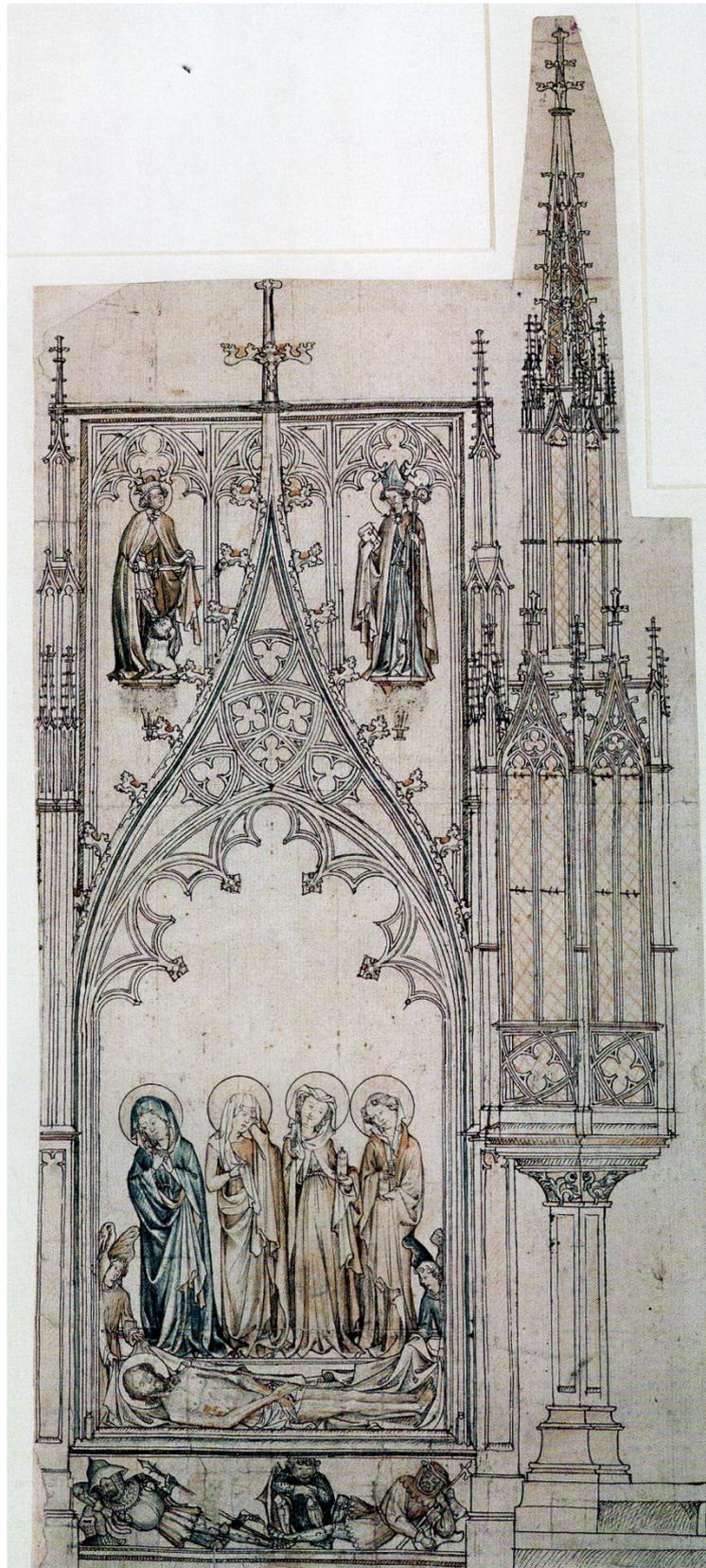


Bild III.48: Riss eines Heiligen Grabes und eines Sakramentshauses, um 1440. Federzeichnung auf Papier, 53,5 x 22,6cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 776. Keine Profilüberschneidungen.



Bild III.49: Mainz, Dom. Denkmal des Hl. Bonifatius, Detail. 1357 von Erzbischof Gerlach von Nassau gestiftet. Stabüberschneidung im Kämpferbereich des Kielbogenprofils.



Bild III.50: Erfurt, Dom. Ehemalige Taufpforte, um 1463. Mit Krabben besetztes Kielbogenportal mit Profilüberschneidungen im Scheitel und im Bereich des Kämpferpunktes.

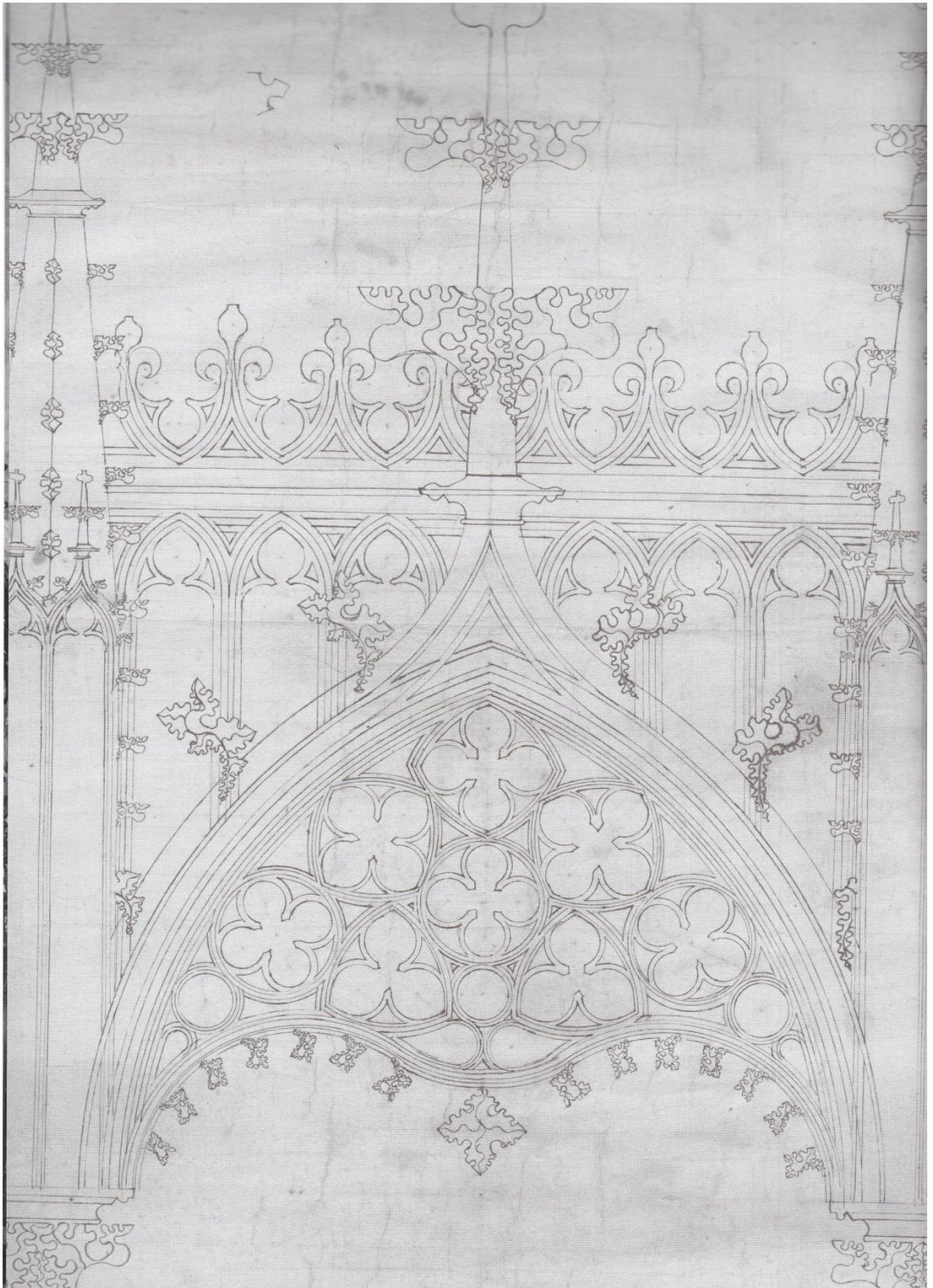


Bild III.51: Aufrißzeichnung des nordwestlichen Altarbaldchins im Stephansmünster, Wien, 1464, Autor: Dombaumeister Laurenz Spenning. Akademie der Bildenden Künste, Wien, Kupferstichkabinett Inv. Nr. 16.957. Profilüberschneidungen im Bereich des Scheitels und der Kämpferpunkte.

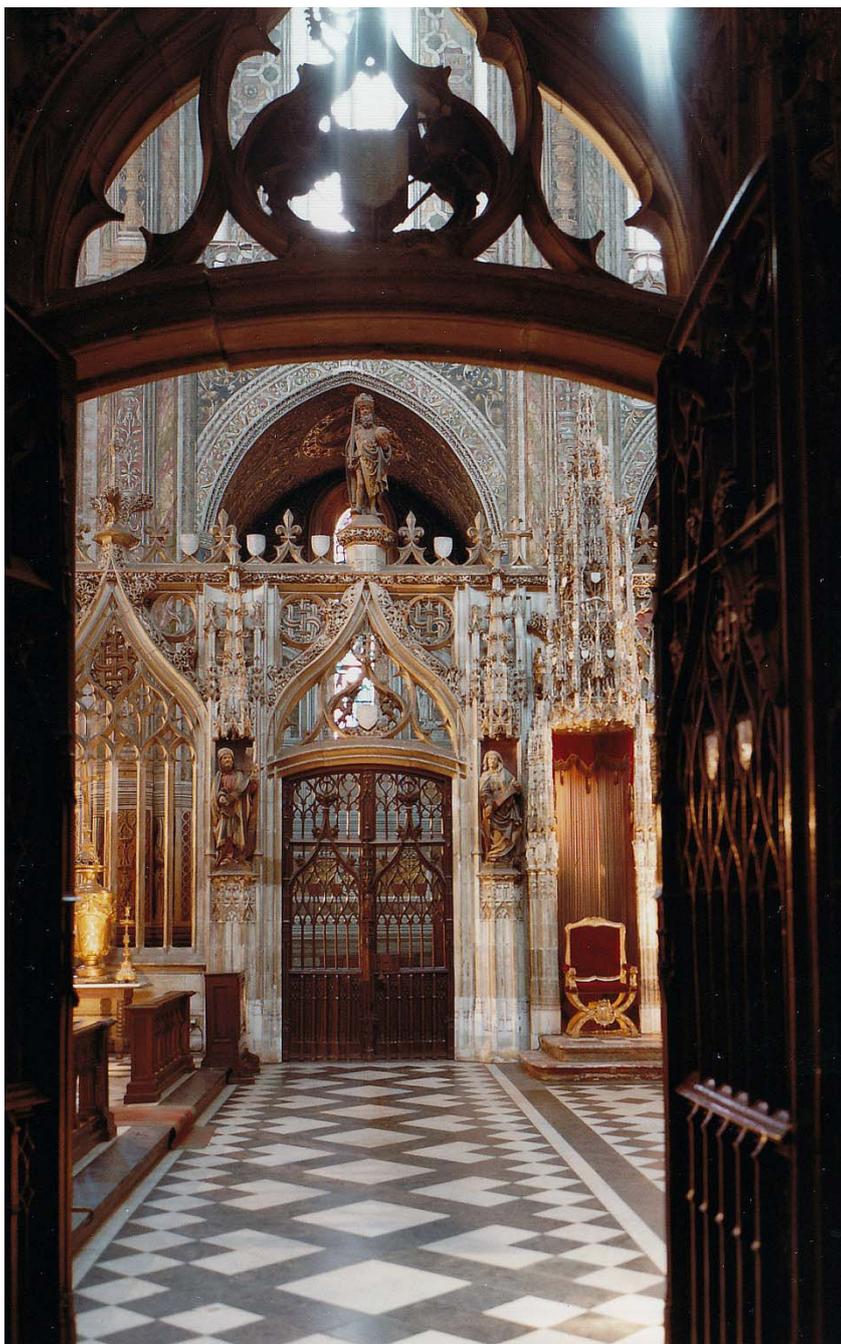


Bild III.52: Albi, Kathedrale, Chorschranke 1474-1483. Stabüberschneidung im Bereich der Kämpferpunkte.

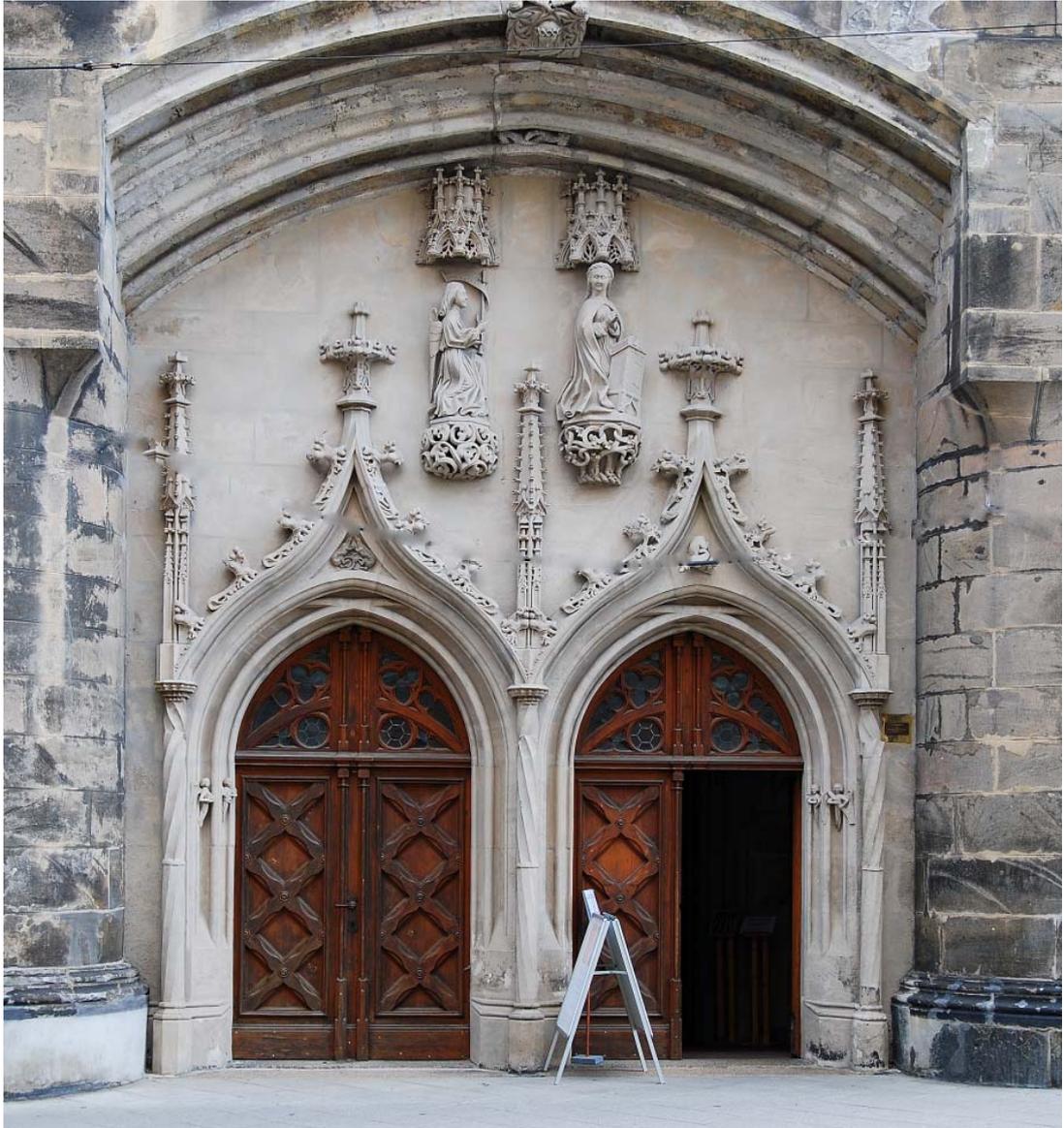


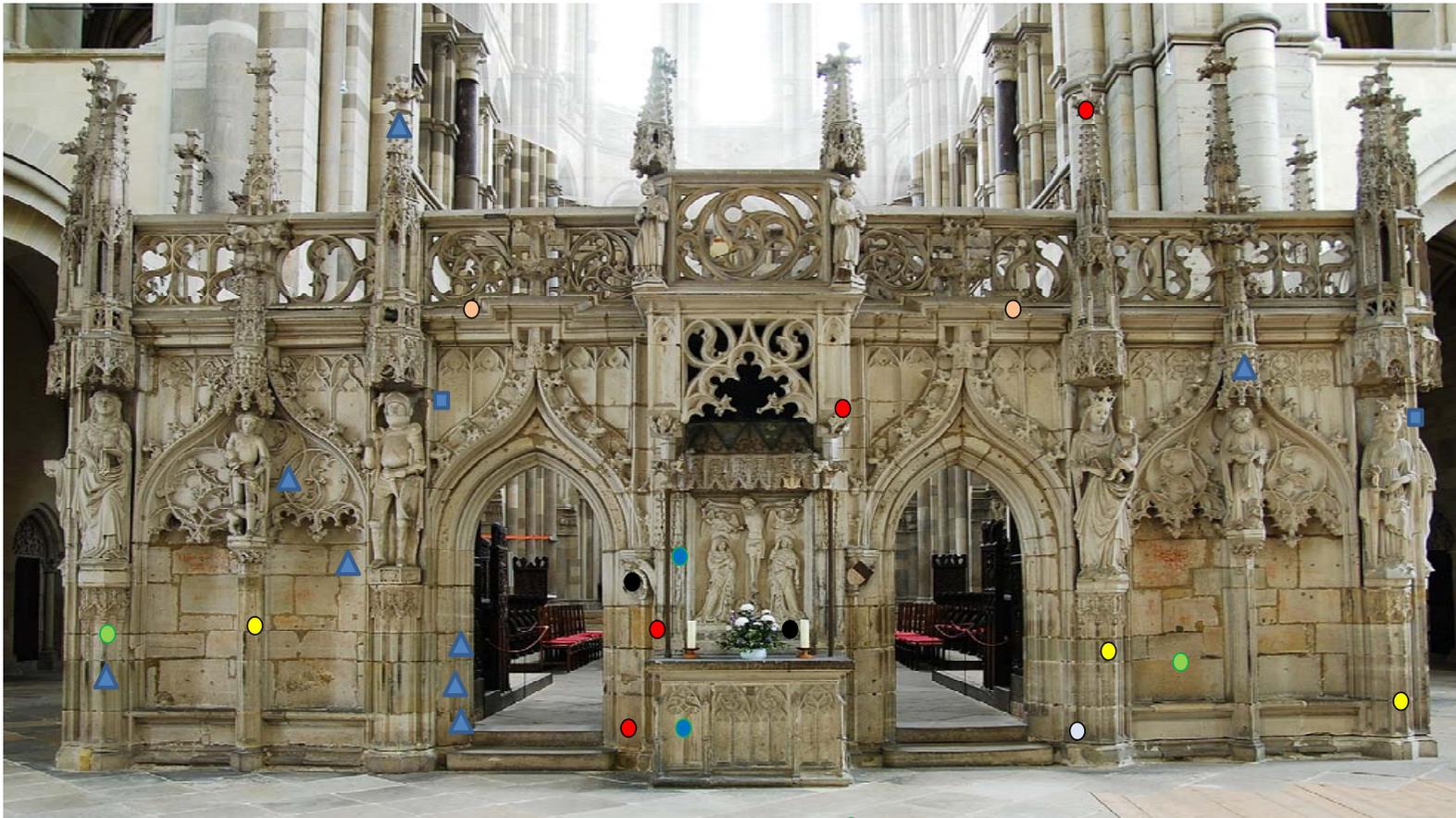
Bild III.53: Görlitz, Frauenkirche, Doppelportal der Westfassade, um 1480/1486.
Überschneidung des Spitzbogenprofils im Scheitel.



Bild III.54: Regensburg, Dom, Westfassade, 2. Geschoss des Mittelbaus. Von Kielbogen überfangene Spitzbogenfenster. Die Kielbögen stehen im Kämpferbereich auf Konsolen. Keine Profilüberschneidungen. Verzierung der Spitzbogenprofile durch einen Rundbogenfries auf dem Profil des mittleren Spitzbogens. Dieses Motiv findet sich auch am Portal der Marienkapelle des Remters im Magdeburger Dom.



Bild III.55: Eisleben, Sitznischen-Spitzbogenportal am Stadtsitz der Grafen von Mansfeld-Hinterort, inschriftlich datiert 1500. Das Portal ist von einem Kielbogen ohne Krabben überfagen. Stabüberschneidungen im Scheitel und im Bereich des Kämpfers.

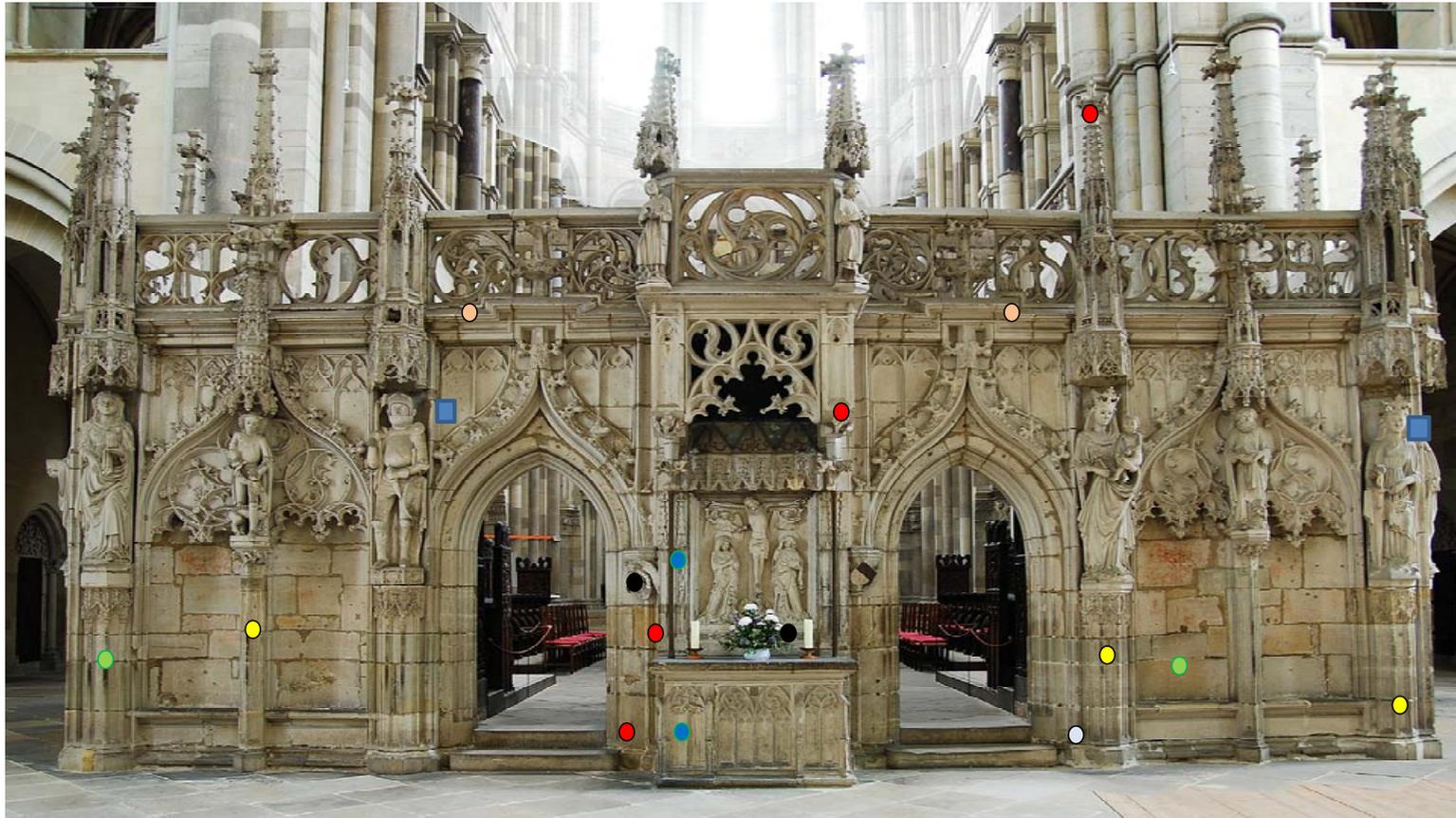


● (KA 1, F4) ● (W 4, W 6, W7, W17) ● (W14, W 20, W 21) ■ (W2, W24, N4) ● (W 3, W 18) ● (W 5, W 15, N 5) ○ (W 13, N 1) ● (W 10, W 11, N 9)

▲ (W1, W8, W9, W12, W16, W19, W22, W23)

Bild IV.1: Die Lage aller 26 dokumentierten Steinmetzzeichen an der Westwand des Lettners.

Sieben Mehrfachzeichen an der Lettner-Westfront und das Meisterzeichen

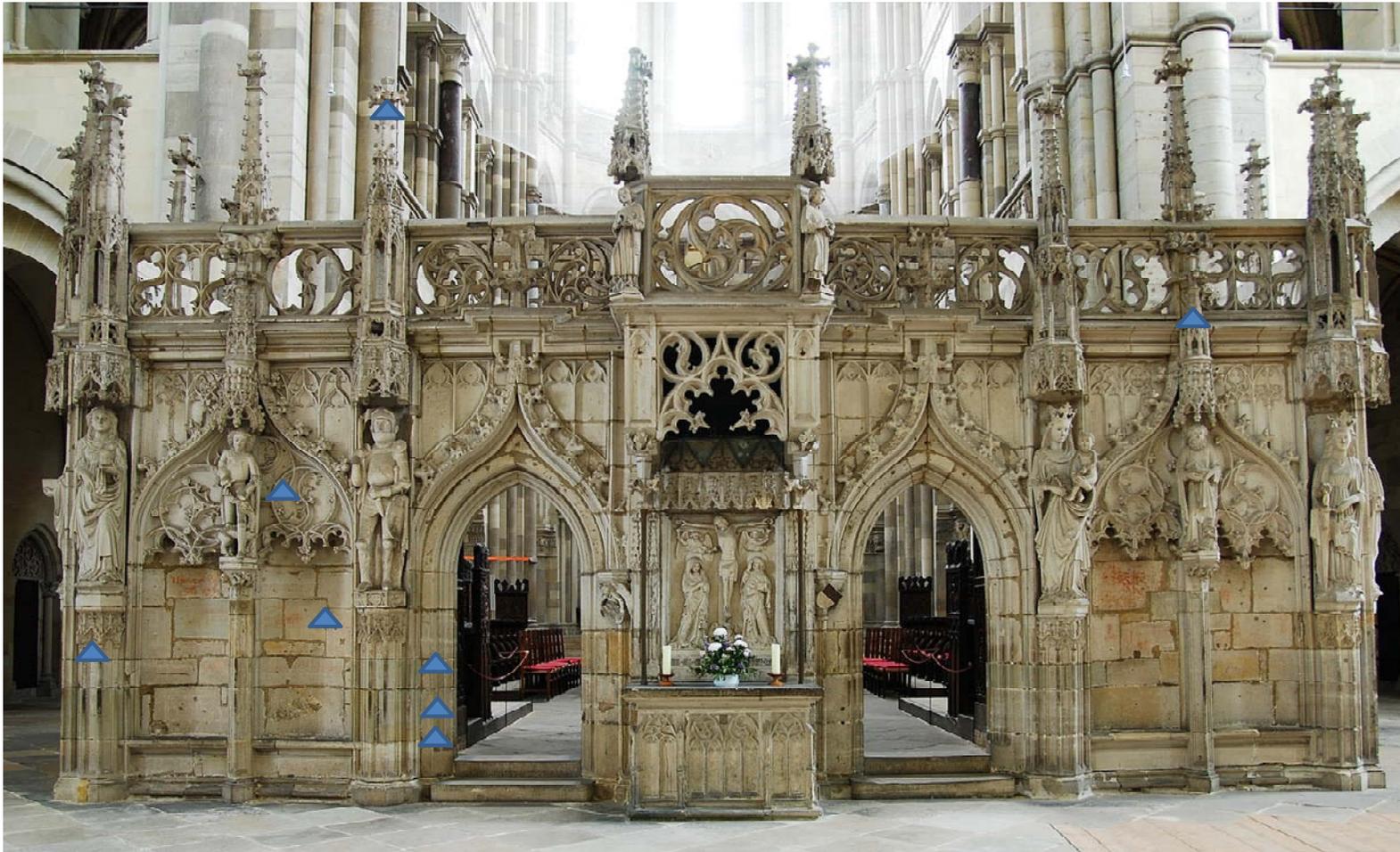


(W 2, W 24, N 4)

(KA 1, F4) (W 4, W 6, W7, W 17) (W14, W 20, W 21) (W 3, W 18) (W 5, W 15, N 5) (W 13, N 1) (W 10, W 11, N 9)

Bild IV.2: 7 Mehrfachzeichen und das Meisterzeichen an der Lettner-Westfront.

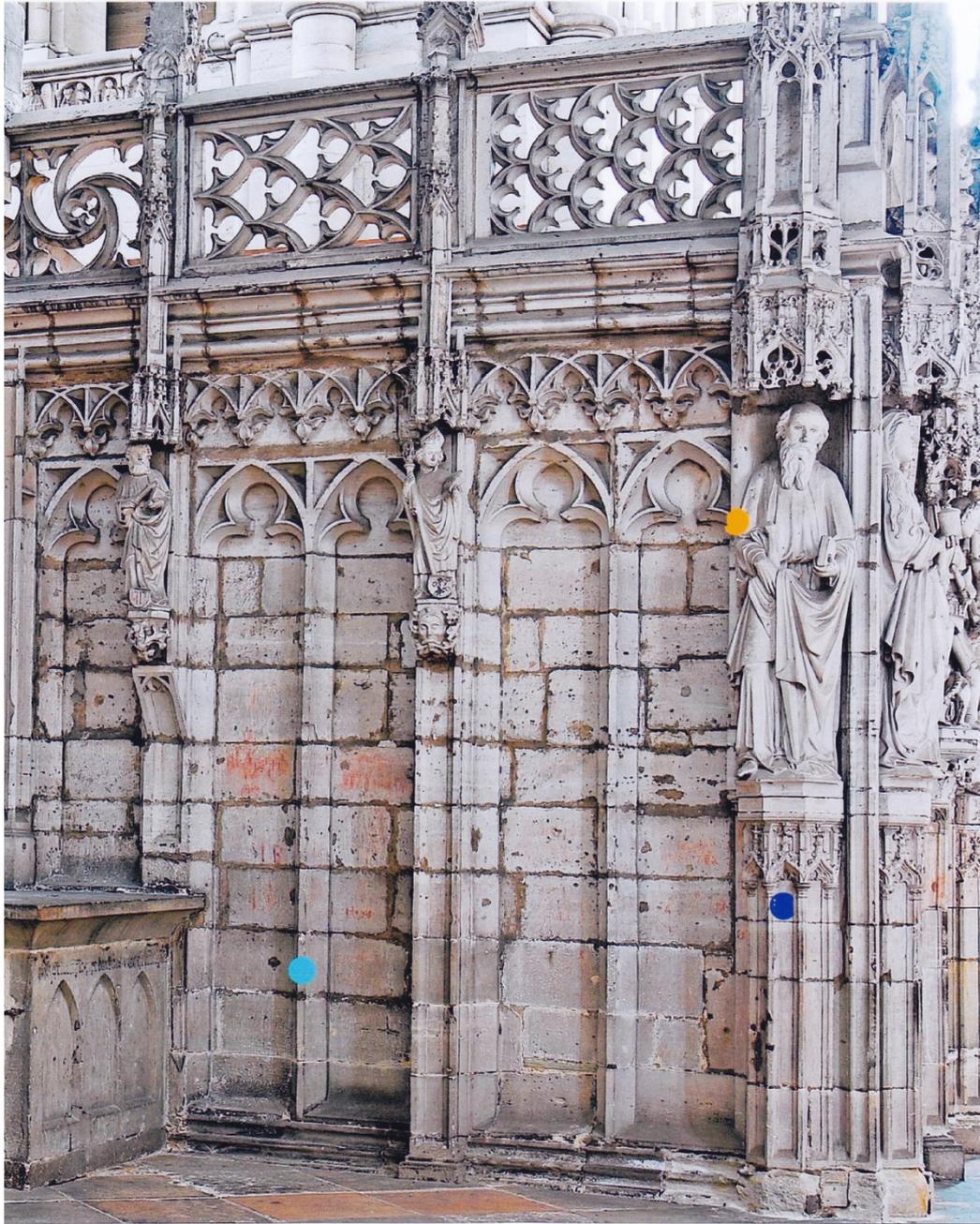
Einfachzeichen an der Westfront des Lettners



Die 8 Einfachzeichen: W 1, W 8, W 9, W 12, W 16, W 19, W 22, W 23 sind auf der nördlichen West-Wand konzentriert.

36

Bild IV.3: Nur einmal vorkommende Zeichen an der Westfront des Lettners.



(W 5, W 15, N 5)

(W 11, N 9)

(W 13, N 1)

Bild IV.4: Mehrfachzeichen an der Lettner-Nordwand.



Bild V.1: Nordfront des Lettners, NW Kante . Bild V.2: Westfront des Lettners, NW Kante.
Der Apostel Paulus. Blick nach Norden. Maria Magdalena mit Salbgefäß. Blick nach W.



Bild V.3: Mauritius als *patronus regni*, Westfront des Lettners, neben dem nördlichen Durchgang.



Bild V.3a: Adlerwappen auf dem Schild



Bild V.3b: Wappenstein unter der Mauritiusfigur.



Bild V.4: Maria als Gottesmutter und Himmelskönigin mit dem Jesuskind auf dem Arm.
Westfront des Lettners neben dem südlichen Durchgang.

Bild V.4a: Attribut des Jesuskindes ist ein (beschädigter) Vogel, dessen Körper die Mutter hält und dessen Flügel das Kind gefasst hat.



Bild V.5: Katharina mit ihren Attributen
Krone und Schwert. Südkante der
Westfront des Lettners.



Bild V.6: Petrus mit seinem Attribut,
den Himmelschlüsseln.
Westkante der Südfront des Lettners.



Bild V.7: Der hl. Georg als Drachentöter. Linkes Seitenfeld der Lettner-Westfront.



Bild V.8: Der hl. Dionysius mit den Attributen Buch und Fragment einer Schädelkalotte (?). Zu seinen Füßen sein Priester, der hl. Rusticus. Dionysius in antikisierendem Gewand, Rusticus in Albe und Pluviale. Rechtes Seitenfeld der Lettner-Westfront.



Bild V.9: Der hl. Dionysius und sein Priester Rusticus mit Tonsur. Rechtes Seitenfeld, Lettner-Westfront.



Bild V.10: Der hl. Nikolaus von Myra mit seinen Attributen Buch und drei Goldstücken. Lettner-Südfront.

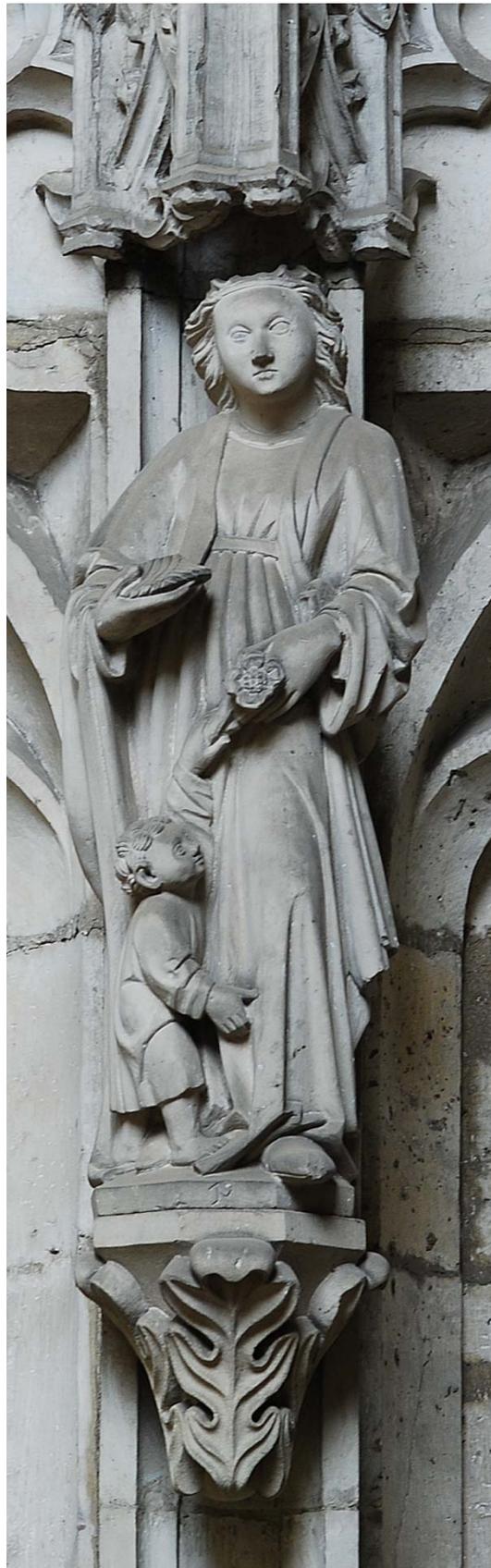


Bild V.11: Die hl. Elisabeth hält als Ausdruck ihrer Mildtätigkeit einen Laib Brot in der rechten Hand. Zu ihren Füßen ein hungerndes Kind, dem sie einen Brotfladen reicht.

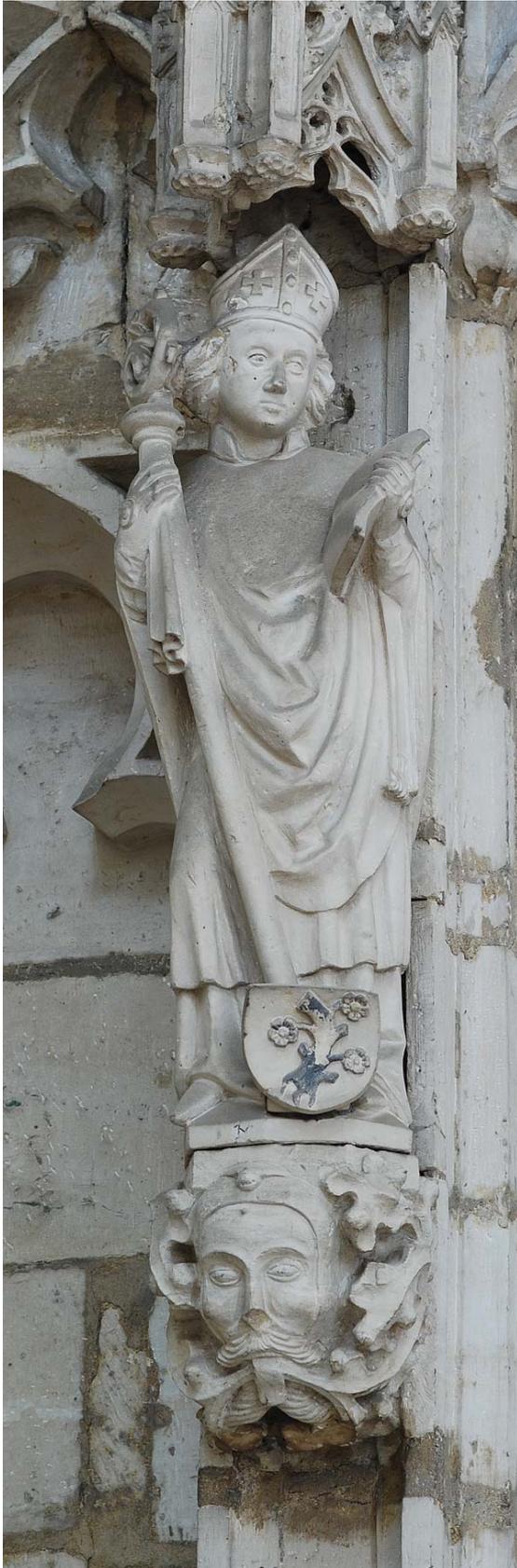


Bild V.12: Bischof Norbert von Magdeburg mit einem aufgeschlagenen Buch als Attribut. Zu seinen Füßen ist ein Wappen angebracht. Die Figur steht auf einer Konsole mit Narrenmaske.



Bild V.13: Der Apostel Bartholomäus mit seinen Attributen Buch und Messer. Beide Figuren stehen an der Nordseite des Lettners.



Bild V.14: Laurentius an der N-Kante der Kanzel. Sein Attribut: der Rost seines Martyriums.



Bild V.15: Stephanus an der S-Kante der Kanzel. Sein Attribut: die Steine seiner Steinigung.



Bild V.16: Von einem Engel gehaltenes Wappenschild zeigt die zwei besonderen Bäume des Paradieses: dem der Erkenntnis und dem des ewigen Lebens. Nördlicher Lettnerdurchgang, südliches Gewände.



Bild V.17: Wappen am nördlichen Gewände des südlichen Lettnerdurchgangs.

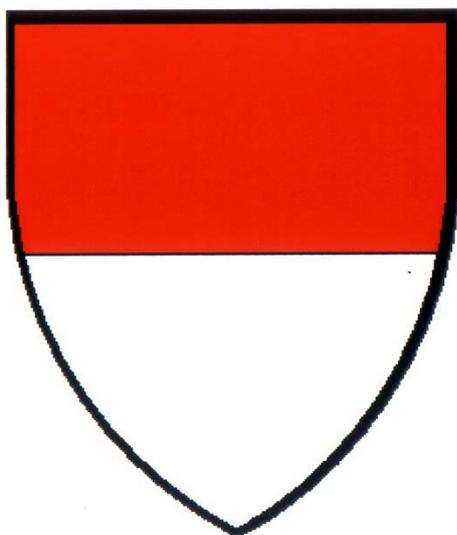


Bild V.18: Wappenschild des Bistums Magdeburg.

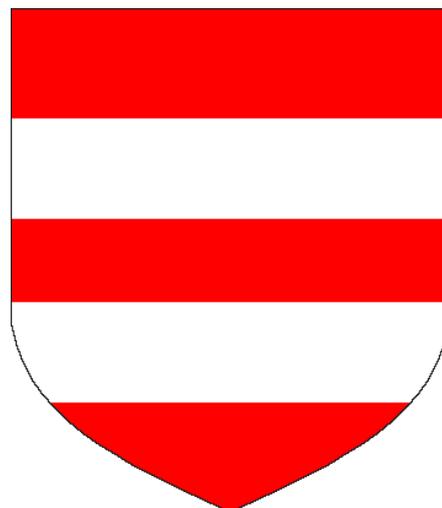


Bild V.19: Wappenschild von Friedrich III. von Beichlingen.



Bild V.20: Wappenschild des Mauritius mit dem Reichsadler.



Bild V.20a: Wappenstein unter Mauritius.



Bild V.21: Wappen der von Alvensleben am Epitaph der Eheleute Levin II. von der Schulenburg und Fredericke von Alvensleben



Bild V.22: Wappen an der NW-Seite des Sockels von Stephanus.



Bild V.23: Wappen am Sockel des Laurentius.

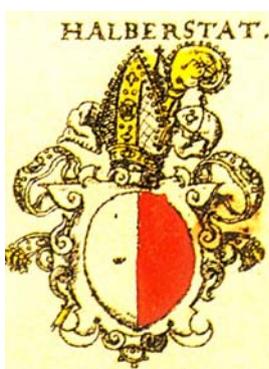


Bild V.24: Wappen des Bistums Halberstadt. Silber-rot gespalten.



Bild V.25: Wappen des ehemaligen Bistums Merseburg. Schwarzes Kreuz in goldenem Feld.



Bild V.26: Wappen mit gesichtetem Halbmond an der SW-Seite des Sockels von Stephanus.



Bild V.27: Darstellung von Sturmfedern im Wappen unter Bartholomäus.



Bild V.28: Wappen Johan Bechtoldt Sturmfeder. (BSB Cod. Icon. 307, Ulm um 1600, unter: Erzstift Magdeburg)



Bild VIII.29: Sturmfeder-Wappen an einem Epitaph des nördlichen Kreuzgangs.



Bild V.30: Wappen am Sockel von Bischof Norbert. Bild V.34: Konsolkopf unter Bischof
 Verwurzelter Knorrenast, rechts zweimal, links einmal geastet. Auch die Rosenblüten treiben
 rechts zweimal, links einmal aus dem Stamm.



Bild V. 31: Wappen am Treppenvolygon der Kanzel. Gekreuzte Schlüssel mit dem Kreuz Christi im Bart: Bistum Brandenburg.

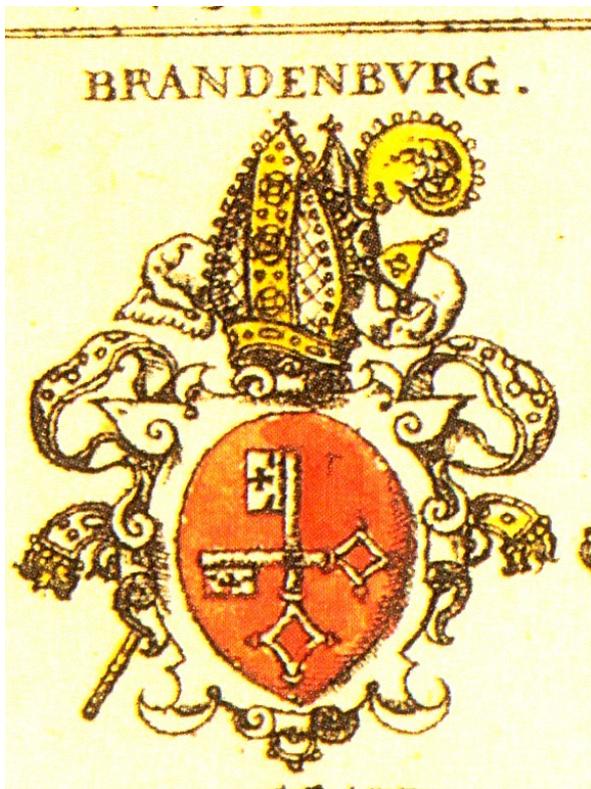


Bild V.32: Bistum Brandenburg

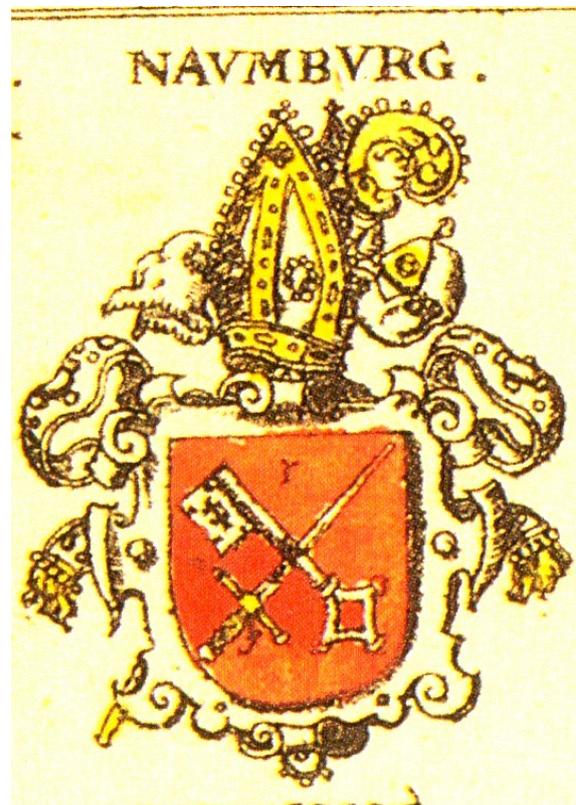


Bild V.33: Bistum Naumburg.



Bild VI.2: Mauritiusskulptur im Chor des Magdeburger Domes, um 1250.

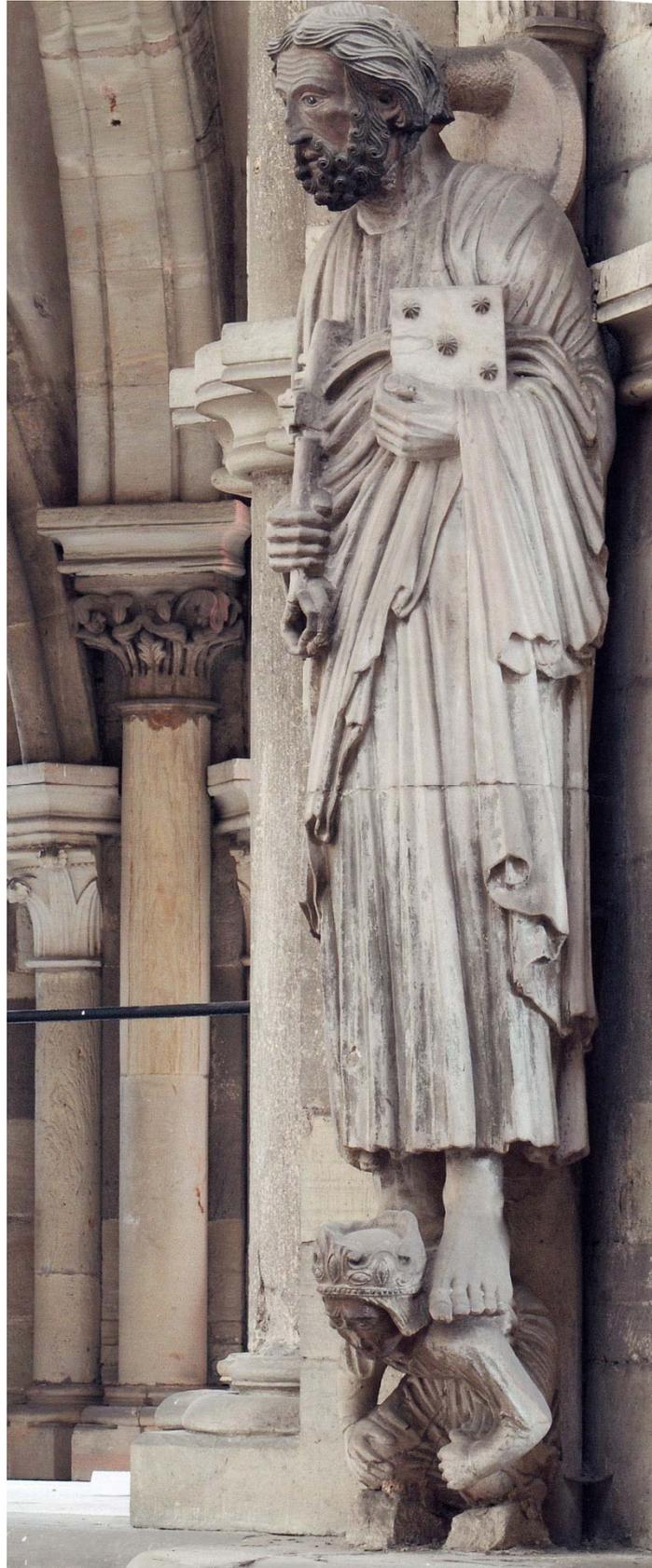


Bild VI.3: Apostel Petrus, Hochchor des Magdeburger Domes, um 1250.



Bild VI.4: Die hl. Katharina im Chor des Magdeburger Domes, Mitte 13. Jahrhundert.



Bild VI.5: Magdeburger Dom, nördliches Querschiff, Elisabethaltar, 1349.



Bild VII.1: Mainz, Dom. An der Laibung der Memorienpforte (Schauseite zur Memorie) stehen die Heiligenfiguren Barbara und Katharina. Madern Gerthener, um 1425, weicher Stil.



Bild VII.2: Claus Sluter: Statuarische, realitätsbezogene Körperhaltung der Figuren am *Mosesbrunnen* der Kartause von Champmol, Dijon, 1395 bis etwa 1404.



Bild VII.3a: linker Innenflügel der *Goldenen Tafel* vom ehemaligen Hochaltar der Benediktinerabtei St. Michael in Lüneburg, um 1410-1420.

Oberes Register: Maria-Magdalena, Cyriacus, Benedictus, Laurentius, Michael.

Unteres Register: Bartholomäus, Johannes Ev., Thomas, Andreas, Philippus.

Zwischenfiguren: Nr.1: fehlt, Nr. 2: weibliche Heilige, Nr. 3: Odilia, Nr. 4: fehlt, Nr. 5: Klara.

Eiche, Höhe der Flügel: 2,31m, Breite: 1,84m. Durchschnittliche Höhe der Figuren: 0,58m, der Zwischenfiguren: 0,28m. Niedersächsisches Landesgalerie Hannover, Kat. Nr. 62.



Bild VII.3b: Maria-Magdalena und Cyriakus aus der Lüneburger *Goldenen Tafel*, um 1410/20. Die Figuren stehen im Kontrapost, die jeweiligen Spielbeine sind dabei jedoch noch nach außen gestellt.



Bild VII.4a: Mittelschrein des Kreuzaltars aus Bokel, Import aus Flandern oder Brabant, 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, Eiche. Es fehlen die Flügel des Schreins. Die Aufstellung der Figuren ist nicht gesichert. Mittlere Höhe der Figuren: 0,44m. Jetzt in der Niedersächsischen Landesgalerie, Kat. Nr. 58



Bild VII. 4b: Mittelschrein des Kreuzaltars aus Bokel, rechte seitliche Figurenreihe. Die beiden weiblichen Heiligen stehen gerade im angedeuteten Kontrapost.



Bild VII.5a: Mittelschrein des Hochaltarretabels aus St. Georgen, Wismar, um 1430. Die Figuren sind in robuster Körperlichkeit dargestellt. Maria-Magdalena steht gerade aufgerichtet im Kontrapost.



Bild VII.5b: Mittelschrein des Hochaltarretabels aus St. Georgen, Wismar, um 1430. Die Figuren stehen überwiegend gerade aufgerichtet mit vorgestelltem Spielbein im Kontrapost.

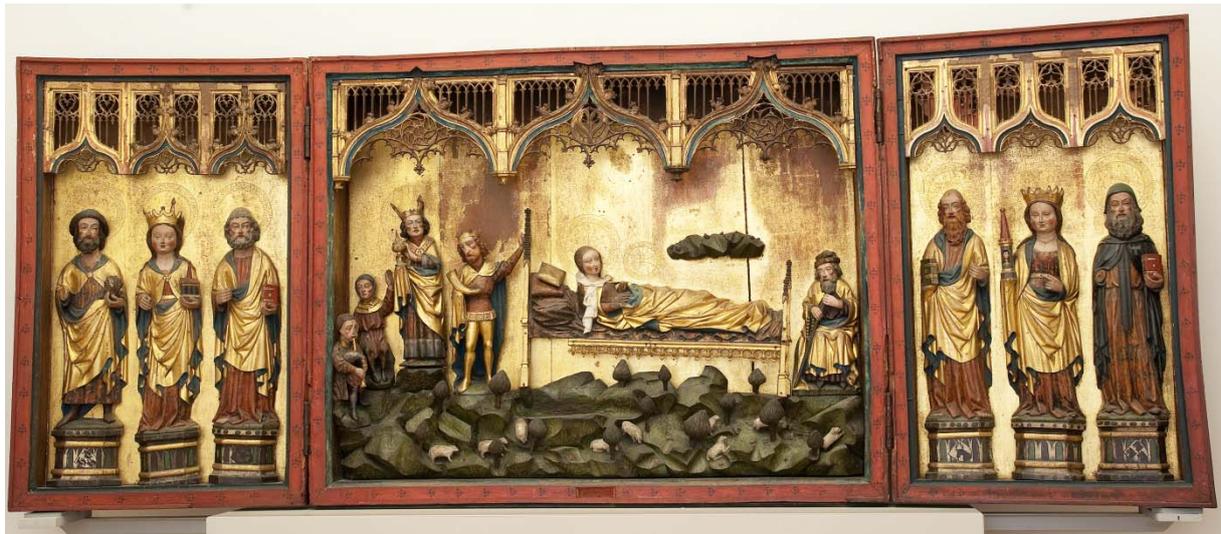


Bild VII.6a: Maria-Wochenbett-Altar, Braunschweig (?) um 1440.



Bild VII.6b: Rechter Seitenschrein des Maria-Wochenbett-Altarretabels. Gerade aufgerichtete Figuren ohne Hüftschwung, kein Kontrapost.



Bild VII.7: Maria-Magdalena, aus einem ehemaligen, spätgotischem Altar der St. Gotthardt-Kirche in Brandenburg, um 1475. Die gerade aufgerichtete Figur steht im Kontrapost. Der lange, geraffte Mantel ist unter dem linken Arm umgeschlagen und hat eine Mulde gebildet. Flache Schüsselfalten des Mantels sind teils gerundet, teils bilden sie spitze Winkel. Ernste, sensible Gesichtszüge. Holz, H: ca. 100 cm.



Bild VII.8: Mainz, Dom, Rahmenfiguren am Denkmal von Erzbischof Johann von Nassau († 1419). Die Figuren (Hl. Dorothea und Hl. Bischof) stehen gerade aufgerichtet im Kontrapost. Die Röhrendenfalten ihrer langen Gewänder schlagen beim Aufstoßen auf den Boden in zwei Richtungen um.



Bild VII.9: Muttergottes aus St. Marien in Mühlhausen/Thüringen, um 1480. Die Röhrenfalten des Gewandes biegen am Boden in zwei Richtungen um. Die Falten des Mantels stoßen mit geradlinigen Segmenten aufeinander. Die Kontur der Figur ist geschwungen.



Bild VII.10: Muttergottes, vermutlich aus Eltville, 3. Viertel 15. Jahrhundert. Gradlinige Faltensegmente stoßen aufeinander; die Röhrenfalten des Gewandes werden am Boden durch den Fuß in zwei Richtungen abgelenkt. Die Figur hat eine geschwungene Kontur. Holz, H: 142 cm, B: 47cm. Liebighaus, Frankfurt/Main, Inv. Nr. 1009.



Bild VII.11: *Wundertätige Madonna*, Magdeburger Dom, um 1300.

Durch das Raffén des linken Mantelsaumes vor dem Leib sind in dem schweren Mantelstoff räumlich abstehende gerundete Schüsselfalten entstanden. Insbesondere hat sich unter der linken Hand eine runde, fast waagrecht abstehende Stoffmulde gebildet.

Die Mutter ist dem seitlich auf ihrem linken Arm sitzenden Kind zärtlich zugewandt.



Bild VII.12: Stehende Madonna vom Typ *Hodegetria*, Elfenbein, Konstantinopel, Mitte des 10. Jahrhunderts, Zwischen Mutter und Kind besteht kein Blickkontakt. Der Jesusknabe wird ohne sichtbare emotionale Beziehung präsentiert.
Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Inv. Nr. ABM bi 75'.



Bild: VII.13: Hans Multscher:
Landsberger Madonna,
Stadtpfarrkirche St. Marien, Landsberg,
um 1440. Holz, H: 164 cm.



Bild VII.14: Michael Wolgemut:
Zwickauer Madonna, vom Retabel des
Hauptaltars der Marienkirche zu Zwickau,
1479. Holz, H: lebensgroß.

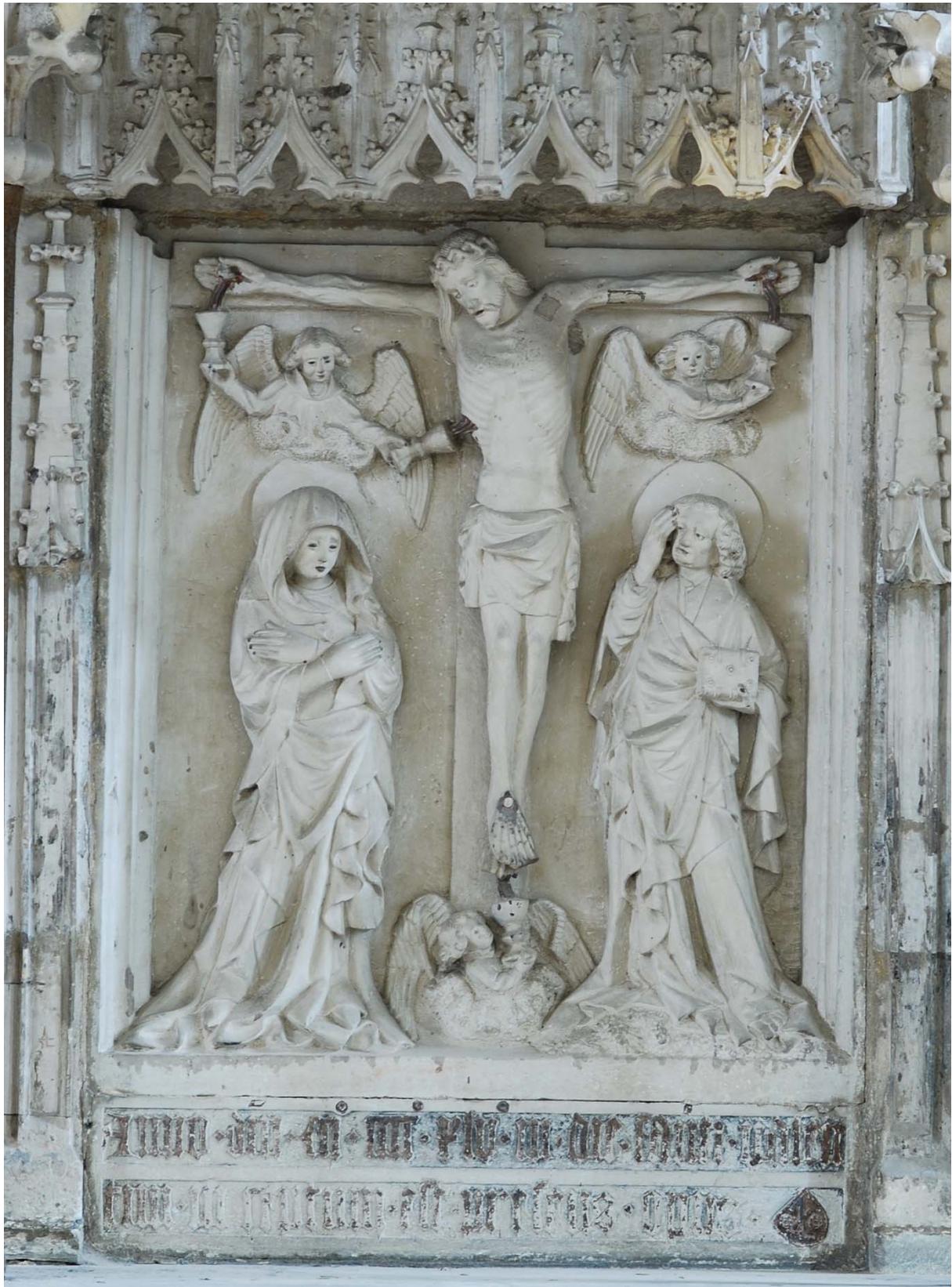


Bild IX.1: Kreuzaltar am Lettner des Magdeburger Domes.



Bild IX.1a: Der Gekreuzigte ist mit geöffnetem linkem Auge, das rechte ist fast geschlossen, und mit geöffnetem Mund dargestellt.



Bild IX.1b: Trauergestus Maria.



Bild IX.1c: Trauergestus Johannes.



Bild IX.1d.



Bild IX.1e.



Bild IX.1f.

Bilder IX.1d-f: Drei Engel, die Christi Blut bergen. Sie erscheinen über stilisierten Wolkenbändern und sind mit langärmeliger Albe und Amikt bekleidet.

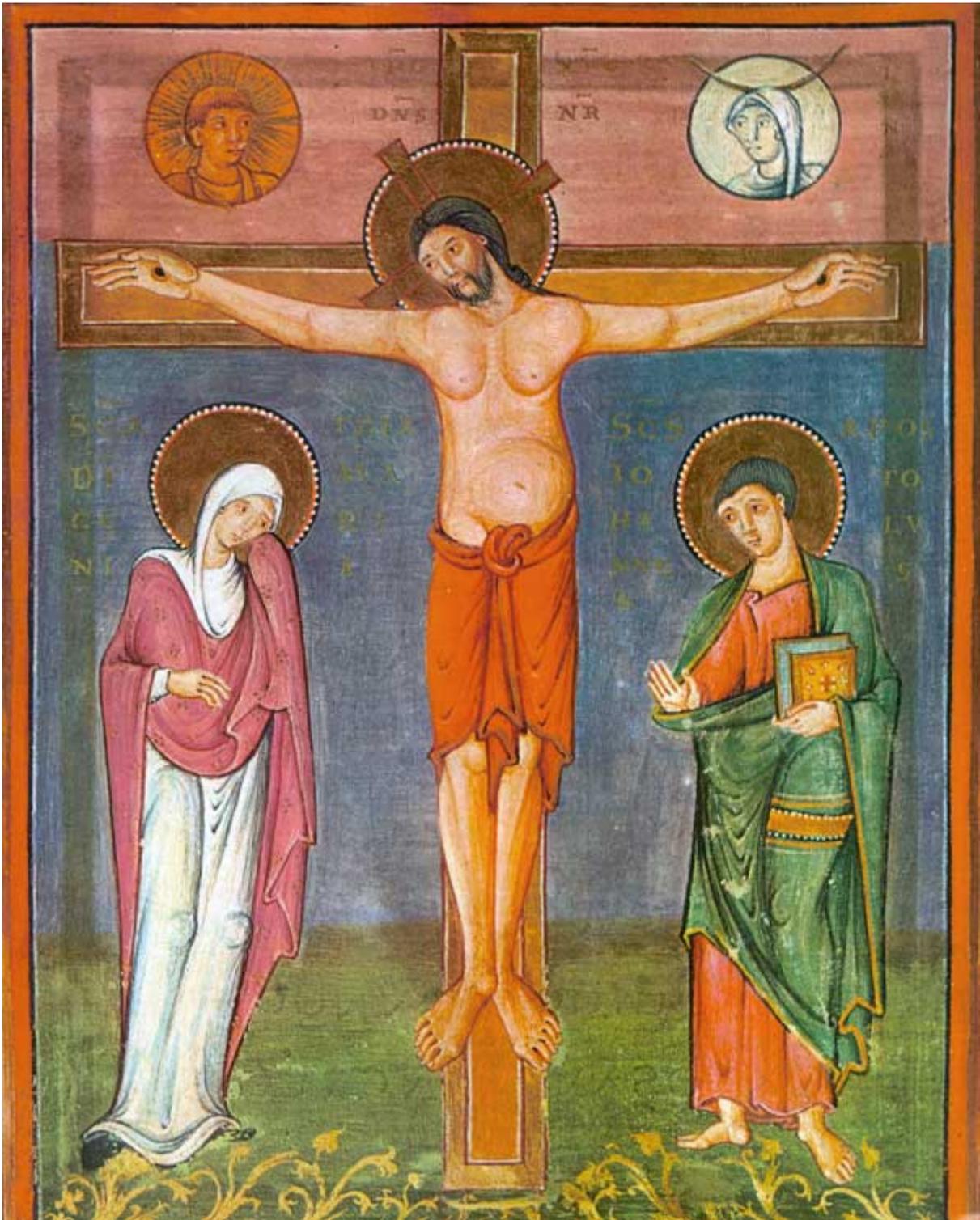


Bild IX.2: Kreuzigungsbild als Dreifigurenkreuzigung im Lorscher Evangeliar, um 810. (Codex Aureus Laureshamensis), Biblioteca Batthyáneum, Alba Julia, Ms. R. II. I.



Bild IX.3: Dreifiguren-Kreuzigungsgruppe, Nürnberg um 1420, Linde. H: je 90cm
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Pl. 0.221-223.



Bild IX.3a: Durch die Nagelung vom rechten Fuß abgezogene Haut.



Bild IX.4: Gotisches Triumphkreuz im Brandenburger Dom, um 1430.



Bild IX.4a: Kopf des Gekreuzigten.



Bild IX.4b: Geschundener rechter Fuß.



Bild IX.5: Der Gekreuzigte mit Maria, Johannes und den Heiligen Barbara und Jacobus d. Ä. Mittelteil des Altarretabels in der Barbarakapelle, Liebfrauenkirche Halberstadt, geweiht 1442. Der Stifter in geistlichem Gewand mit Spruchband: PROPITIUS ESTO MICH I PECCATORI ALLELUIA, die Stifterin als Nonne mit Spruchband: MISERERE MEI SECUNDUM MAGNAM.



Bild IX.5a: Kopf des toten Christus. Augen und Mund sind geschlossen.



Bild IX.6: Kruzifixus eines ehemaligen Triumphkreuzes in der Liebfrauenkirche, Halberstadt um 1230.



Bild IX.6a: Kopf des Gekreuzigten. Er lebt, seine Augen sind offen, der Mund spricht.



Bild IX.7: „*Vere filius dei erat homo iste*“. Bemaltes Passionsrelief aus Baumberger Kalksandstein, Mittelteil des Hauptaltars im Dom zu Schwerin, um 1420/1430.



Bild IX.7a: Der Gekreuzigte mit waagerechten Armen und Händen. Der Kopf ist nach rechts gesunken, das Antlitz ruhig und entspannt. Augen und Mund sind geschlossen.

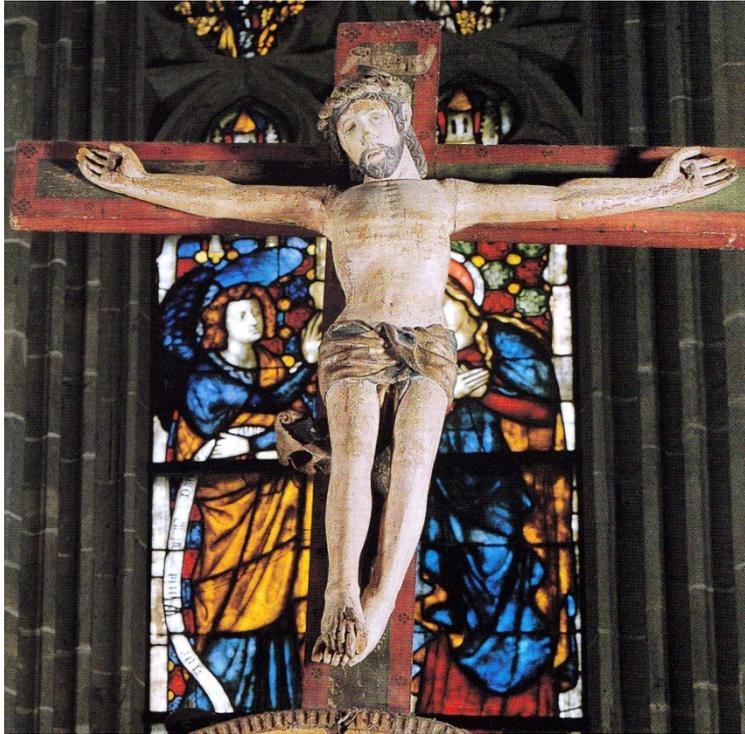


Bild IX.8: Kreuz über dem Marienaltar im südlichen Seitenchor von St. Maria zur Wiese in Soest, Korpus um 1450.



Bild IX.9: Bernt Notke: Triumphkreuz im Dom zu Lübeck, 1477.

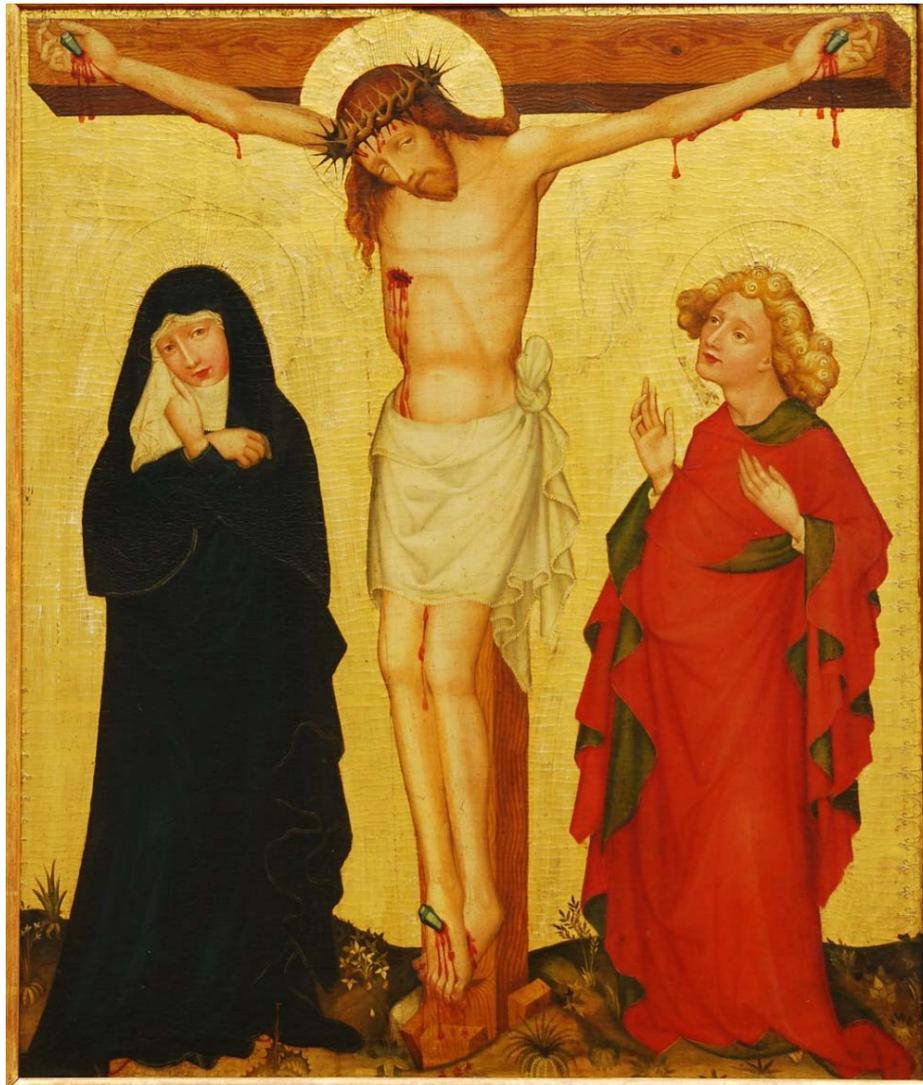


Bild IX.10: Kreuzigung mit Maria und Johannes, österreichisch/böhmisch, um 1400. Staatliche Museen preußischer Kulturbesitz Berlin, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 1662.

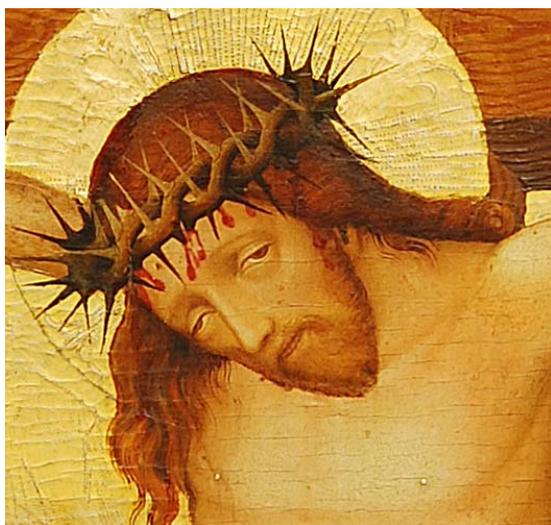


Bild IX.10a: Kopf des Gekreuzigten mit brechenden Augen, die den Betrachter ansehen.



Bild IX 10b: Engel, der Christi Blut auffängt, im Golduntergrund.



Bild IX.11: Hans von Köln zugeschrieben: Mittelteil der Schwurtafel aus Tournai, 1424. Paris, Musée des Arts Décoratifs.



Bild IX.12: Haartracht eines knienden Engels aus Bingen, um 1420. Liebighaus Frankfurt am Main, Nachtrag großplastische Bildwerke Band III, Kat.Nr.71.



Bild X.1: Christus als Triumphator am Kreuz und Judastod, Elfenbeinrelief, um 420-430. British Museum, London, Inv. Nr. 56,6-23,5.



Bild X.2: Der triumphierende Christus am Kreuz zwischen den Schächern. Illustration von vier seiner *Letzten Worte am Kreuz*. 1: „*Pater dimitte illis...*“, 2: „*Hodie mecum eris in paradiso.*“, 3: „*Mulier ecce filius tuus. - Ecce mater tua.*“ 4: „*Sitio.*“ Rabula-Evangelium von 586, Biblioteca Medicea-Laurentiana, Florenz, Cod. Plut. I, 56, fol.13a.

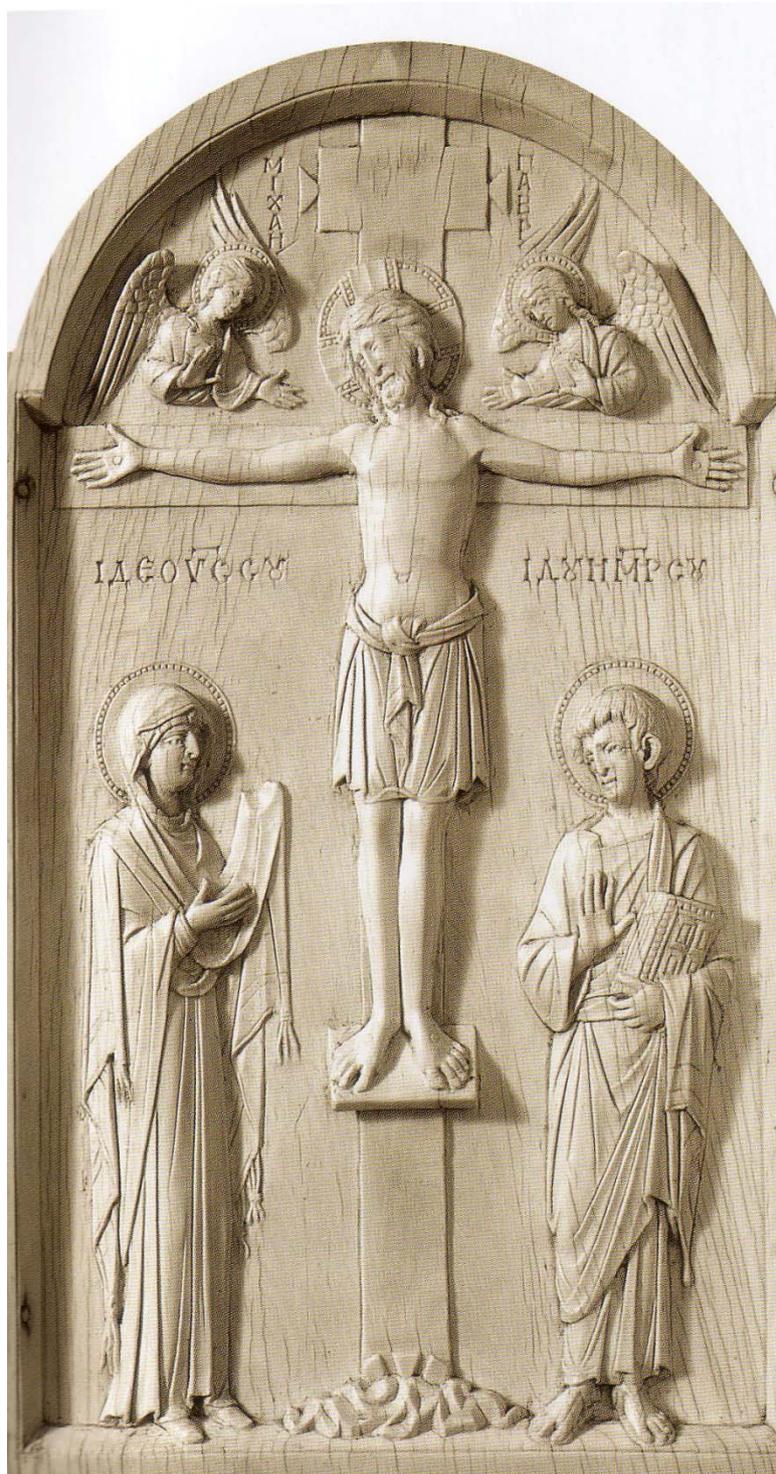


Bild X.3: Darstellung des leidenden Christus auf einer Dreifigurenkreuzigung. Mittelteil des Borradaile-Triptychons, Constantinopel, 10. Jahrhundert. Elfenbein 27,2 x 15,7 cm. British Museum, London, P&E 1923, 12-5,1.



Bild X.4: Gerokreuz im Kölner Dom, Ende des 10. bis Anfang des 11. Jahrhunderts. Eiche, Höhe des Corpus 187 cm, Spannweite der Arme 165 cm.



Bild X.5: Der leidende Christus am Kreuz. Nikolaus von Verdun: Mitteltafel im Klosterneuburger Antependium, um 1191-1198.

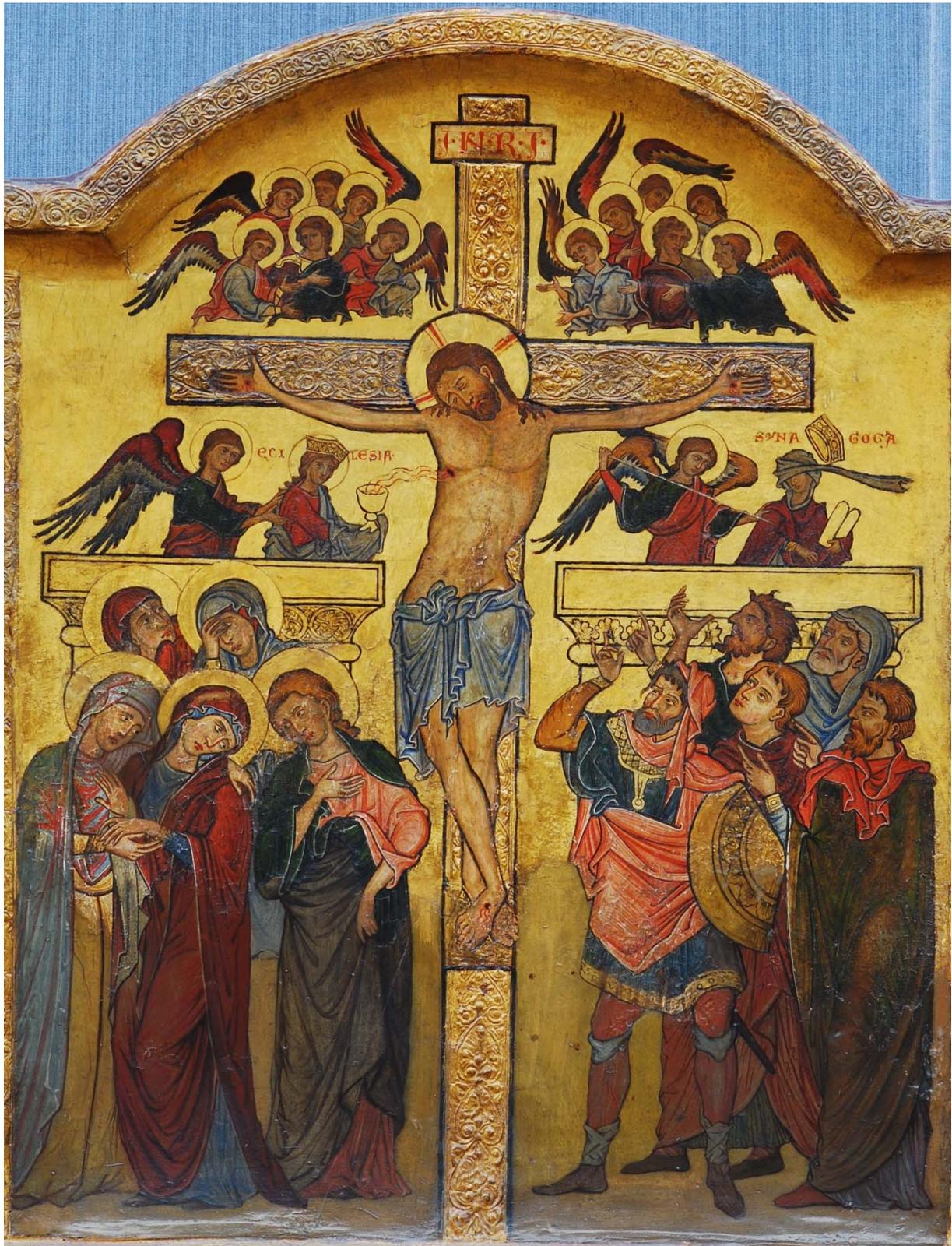


Bild X.6: Christus am Kreuz. Über dem Querbalken Engel in Halbfigur. Im mittleren Register führt ein Engel *Ecclesia* zu Christi Seitenwunde, zu seiner Linken wird *Synagoga* vertrieben. Im unteren Register Trauernde und Soldaten. Mittelteil des Altaraufsatzes aus Soest, um 1230. Staatliche Museen preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie Berlin, Kat. Nr. 1216A.



Bild X.7: Kruzifix am Eingangspfeiler zum Westchor des Naumburger Domes, Mitte 13. Jahrhundert.



Bild X.7a: Der Kopf des Gekreuzigten mit offenen Augen und sprechendem Mund.



Bild X.7b: Maria weist verzweifelt und anklagend auf den unschuldig Gekreuzigten.
Kreuzigungsgruppe am Eingang zum Westchor des Naumburger Domes.



Bild X.7c: Johannes weist verzweifelt und anklagend auf den unschuldig Gekreuzigten.
Kreuzigungsgruppe am Eingang zum Westchor des Naumburger Domes.

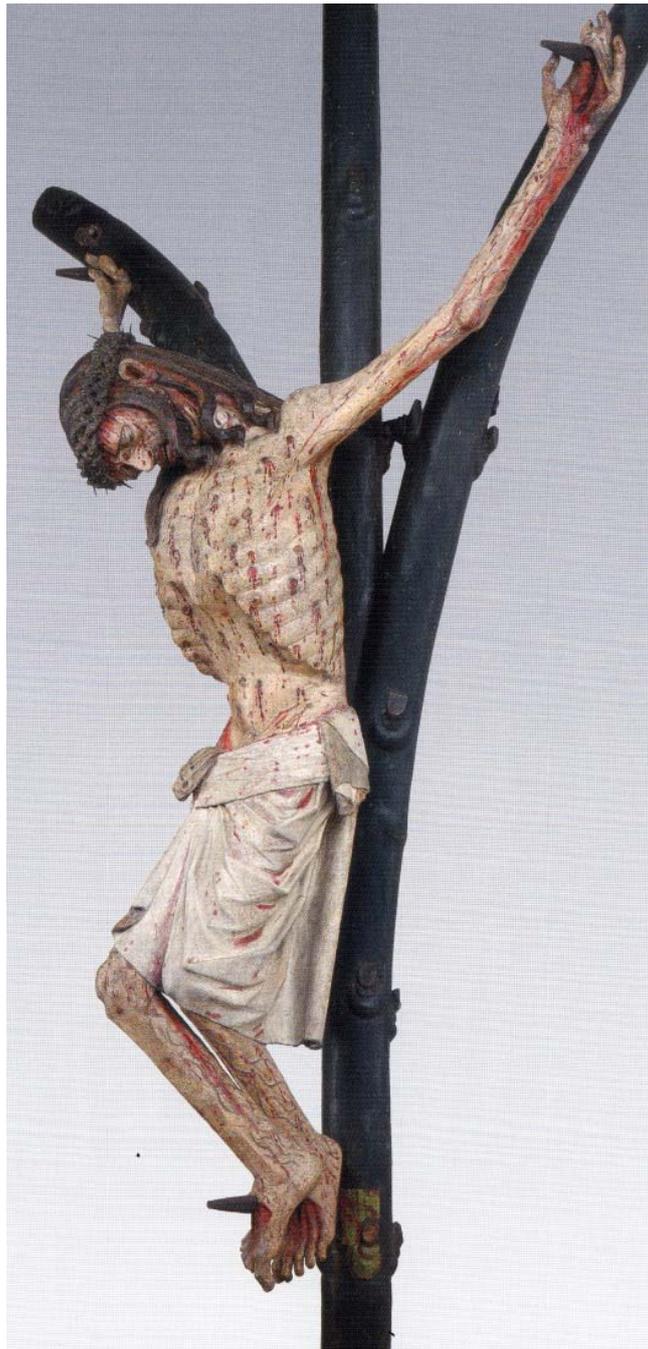


Bild X.8: Crucifixus dolorosus, St. Maria im Kapitol, Köln, um 1304.



Bild X.9: Kölner Meister: Christus am Kreuz mit Heiligen, um 1430.
(Gemäldegalerie Berlin, Kat. Nr. 1627B)

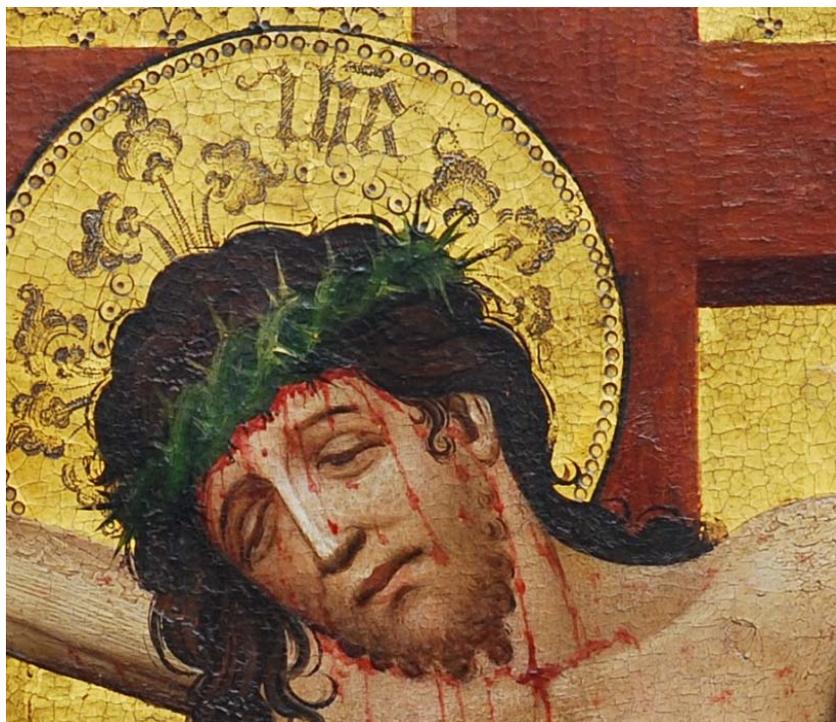


Bild X.9a: Kopf des Gekreuzigten.



Bild X.10: Veit Stoß: Kruzifix mit waagerechter Armhaltung, Marienkirche Krakau, 1491.



Bild 10a: Kopf des Gekreuzigten mit offenem Mund und brechenden Augen.



Bild X.11: Unteres Register: Christus am Kreuz mit bildlicher Darstellung des 1., 2., 3. und 5. seiner *Letzten Worte am Kreuz*. 1. Wort: die Soldaten würfeln um seinen Rock, 2. Wort: der gute Schächer und Christus sind einander zugewandt, 3. Wort: Vorsorge für Maria und Johannes, 5. Wort: Stephaton trinkt den Dürstenden mit einem Essigschwamm. Egbert-Codex, um 977-993, Trier Stadtbibliothek, Ms. 24, fol. 83v.



Bild X. 12. Oberes Register: Christus am Kreuz mit bildlicher Darstellung des 1., 2., 3. und 5. seiner *Letzten Worte am Kreuz*.

Evangeliar Ottos III. Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4453, fol. 248v.

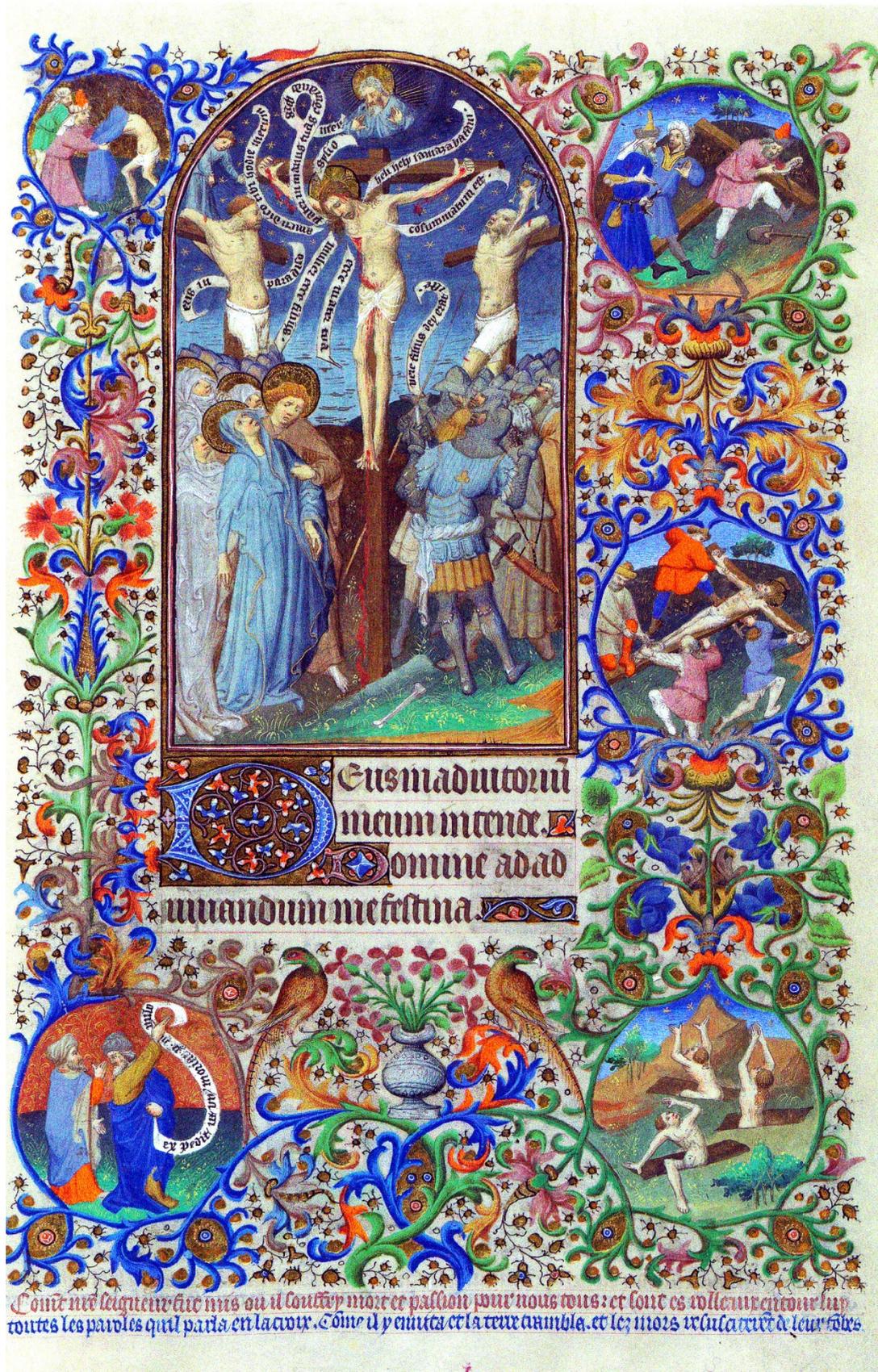


Bild X.13: Illustration der sieben *Letzten Worte Christi am Kreuz*. Die einzelnen Worte sind auf Schriftbändern notiert. Bedford Hours, um 1420. British Library MS Add. 18850, fol. 240.

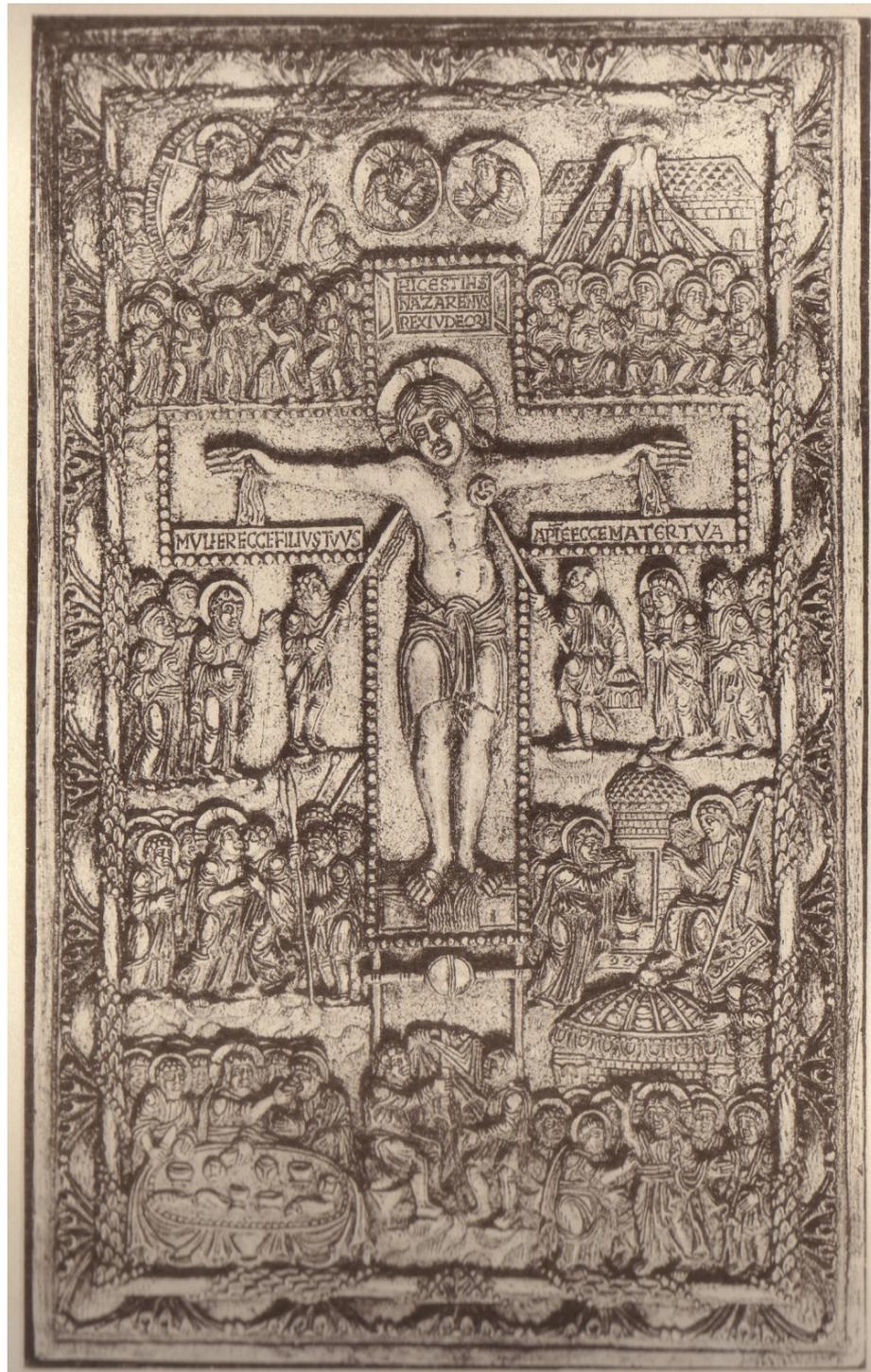


Bild X.14: Buchdeckel mit Szenen aus den letzten Tagen Christi auf Erden. Im Zentrum des Elfenbeinreliefs steht Christus in Triumphhaltung auf einem Suppedaneum am Kreuz. Unter dem Querbalken ist das dritte seiner *Letzten Worte am Kreuz* geschrieben: MULIER ECCE FILIVS TVVS und MVLIER ECCE MATER TVA. Christus ist einerseits lebend mit weit geöffneten Augen und geöffnetem Mund dargestellt, andererseits ist die Seitenwunde geöffnet. Es überlagern sich zwei Bildaussagen: 1. Wird der Moment festgehalten, in dem er die Mutter und den Apostel Johannes anspricht. 2. Wird Christi Tod und Auferstehung thematisiert. Narbonne, Schatzkammer der Kathedrale, frühes 9. Jahrhundert.



Bild X.15: Dreifigurenkreuzigung mit Maria und Johannes, über dem Querbalken die Erzengeln Michael und Gabriel. Inschrift des 3. der *Letzten Worte Christi am Kreuz*. Mittelteil einer vergoldeten Silberpatene aus Constantinopel, 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts. Ø der Patene: 41,4 cm. Halberstadt, Domschatz, Inv. Nr. 36.



Bild X.16: Der tote Christus am Gabelkreuz, mit Darstellung des 3. seiner *Letzten Worte*. Die Bildaussage ist nur durch die Inschrift erkennbar. Walling-Missale, um 1310. Stiftbibliothek St. Florian, CSF III, 221 A.

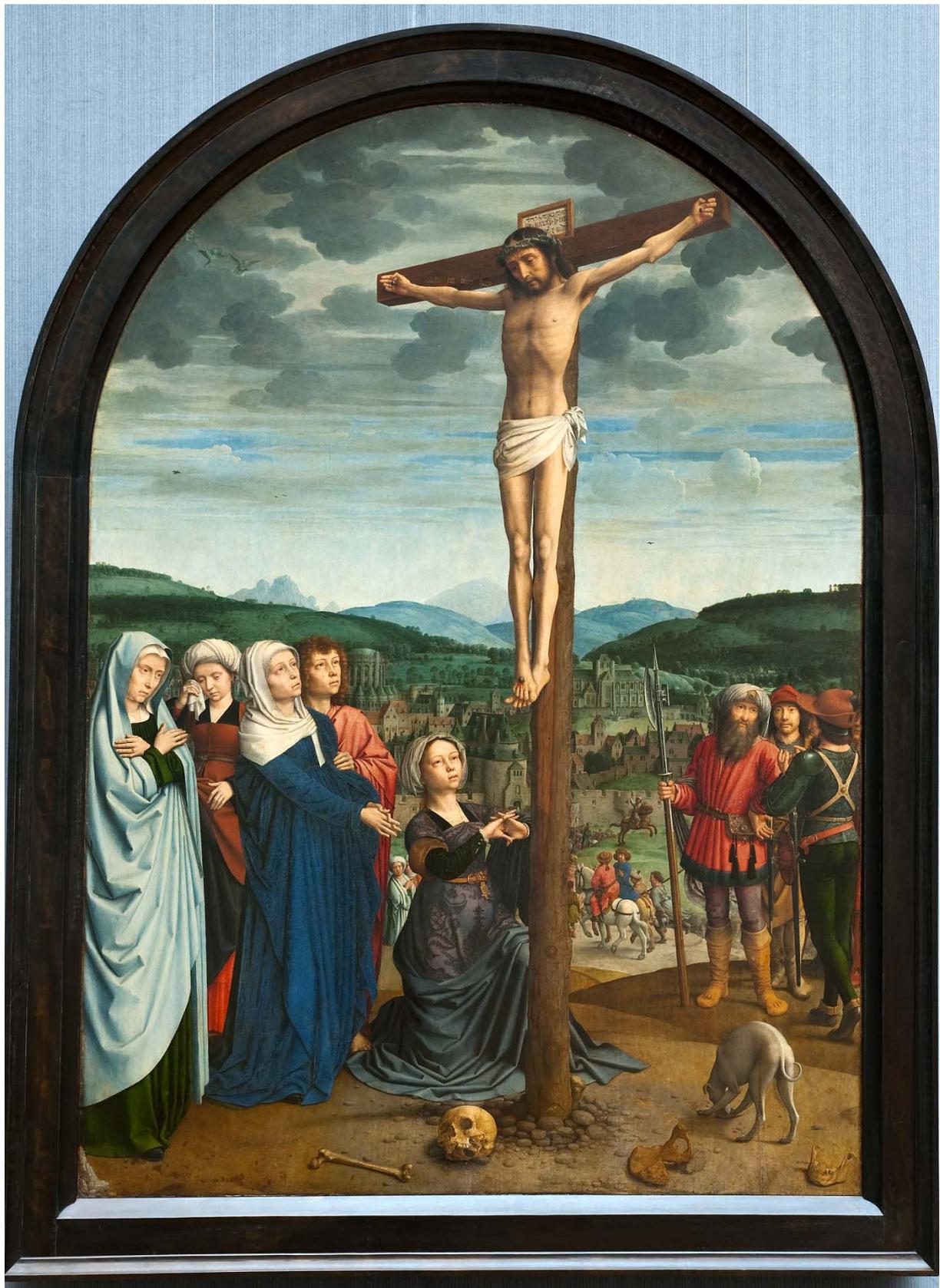


Bild X.17: Gerard David: Kreuzigung, um 1515. Darstellung des 3. von *Christi Letzten Worten am Kreuz*. Die Worte sind auf den Querbalken des Kreuzes geschrieben.

Staatliche Museen preußische Kulturbesitz, Berlin, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 573.



Bild X.17a: Kopf und Oberkörper Christi sowie die Inschrift am Kreuzbalken.



Bild X.17b: Die Trauernden. Haltung und Gesichtsausdruck von Maria und Johannes.

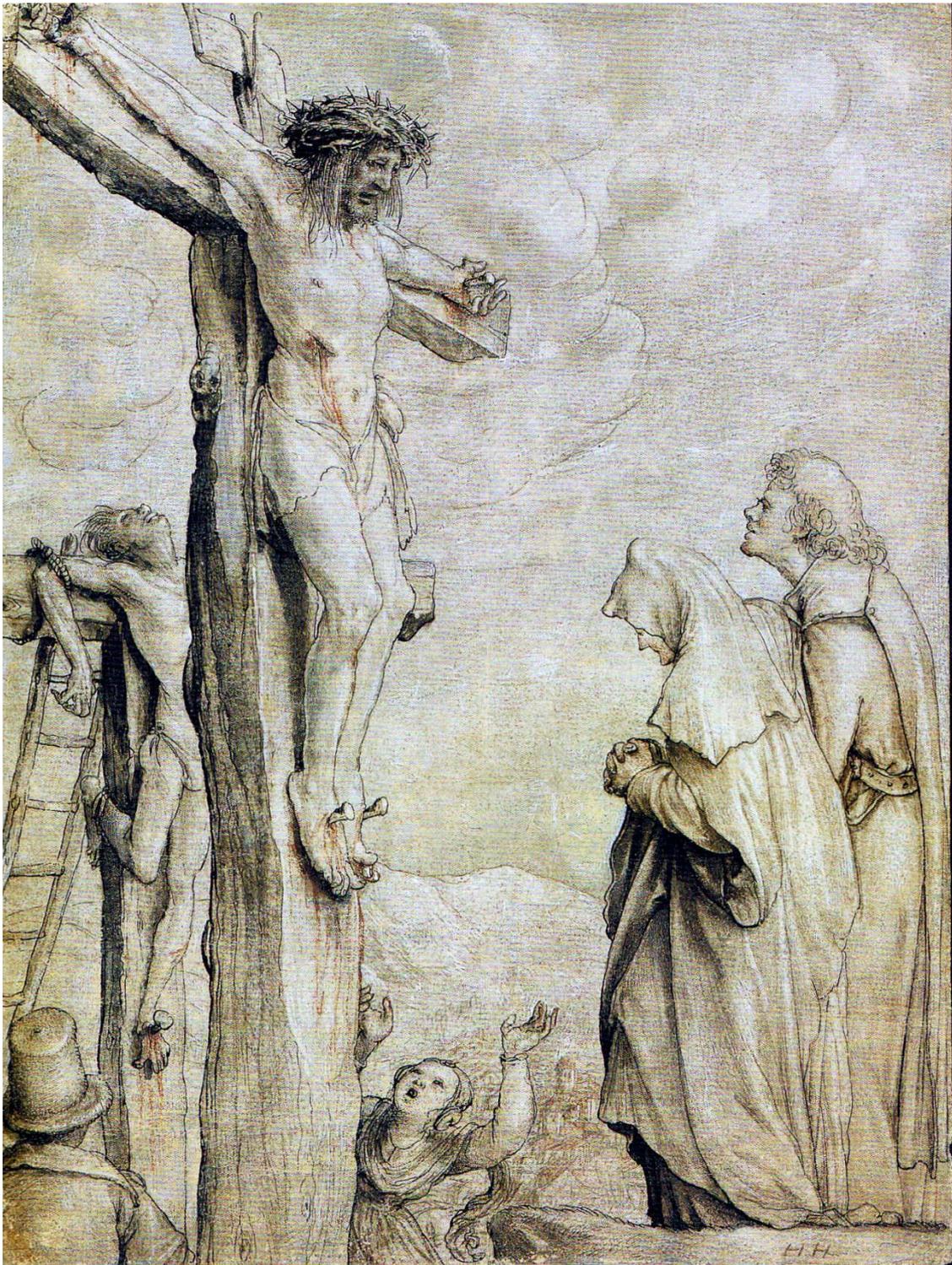


Bild X.18: Hans Holbein d. J.: Christus am Kreuz, um 1516. Christus hält sich mit waagrecht gespannten Armen am Kreuz und scheint an Maria und Johannes das 3. seiner *Letzten Worte am Kreuz* zu richten. Augen und Mund sind geöffnet, die Seitenwunde ist gesetzt. Silberstiftzeichnung, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 5420.



Bild X.19: Christus aus einer Triumphkreuzgruppe, um 1220. Eichenholz, H. 260 cm.
Gefunden 1889 in der Moritzkirche zu Naumburg. Staatliche Museen preußischer
Kulturbesitz, Berlin, Skulpturensammlung im Bode Museum, Inv. Nr. 7089.



Bild X.19a: Kopf des Kreuzifixes mit offenen Augen und sprechendem Mund.

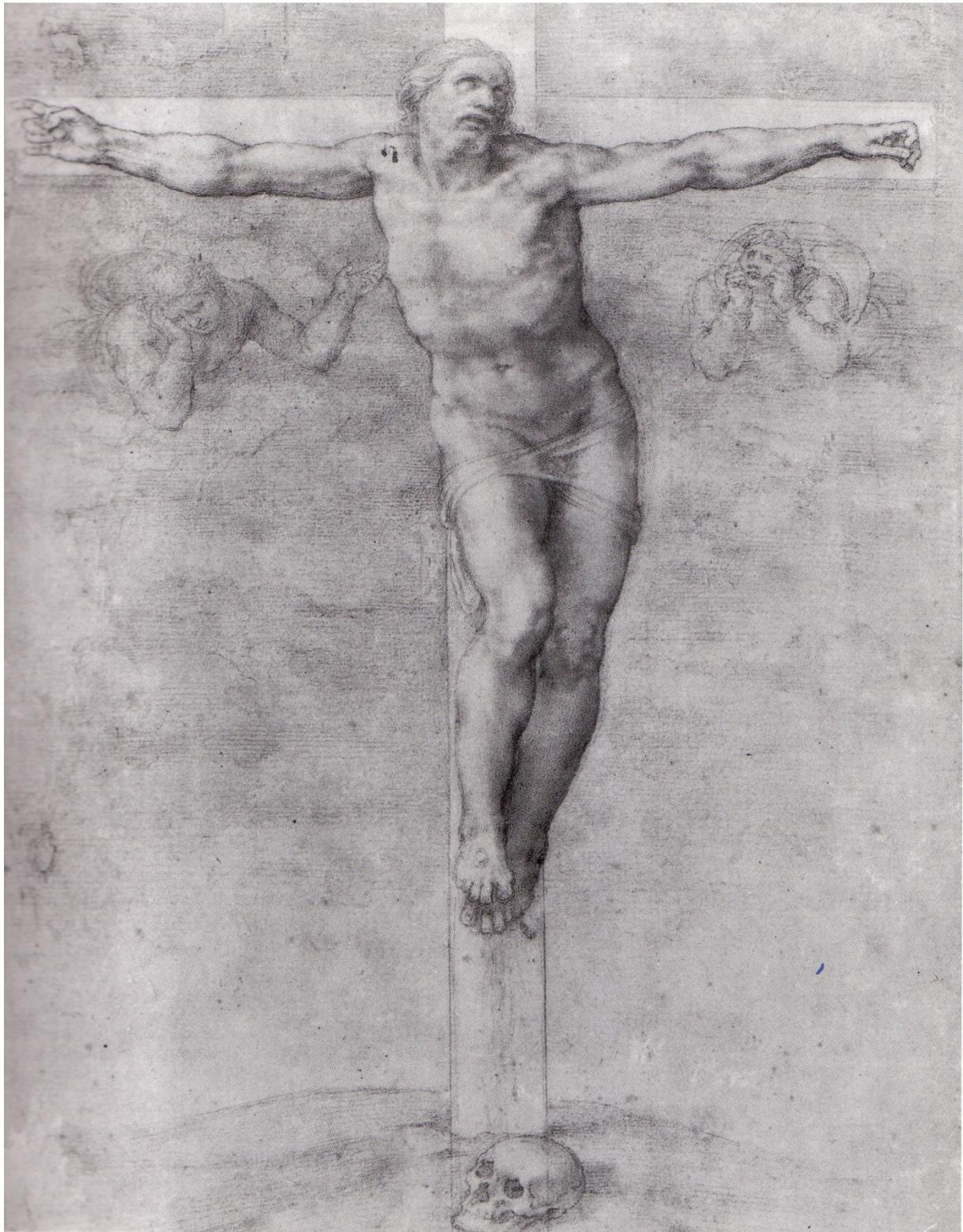


Bild X.20 „*Eli, Eli lema sabachthani*“. Christus am Kreuz spricht das vierte seiner letzten Worte. Michelangelo Buonarroti: Kruzifix für Vittoria Colonna, Kreidezeichnung um 1540. London, British Museum.



Bild XI.1: Allegorie des Sühneopfers Christi. Utrecht-Psalter, Reims, um 830.
Bibliothek der Rijksuniversität Utrecht, Ms 32, fol. 67r, Ausschnitt.



Bild XI.2: Unter dem Mittelmedaillon Allegorie des Sühneopfers Christi. Inschriftlich gekennzeichnet zur Rechten Christi SCA EC(c)LESIA [*Ecclesia*], die das Blut in einem Kelch auffängt, zur Linken HIERVSALE(m) [Jerusalem]. Nicasius-Diptychon, Vorderseite. Elfenbeintafel eines Schmuck-Bucheinbandes um 900, Tournai, Schatz der Kathedrale.



Bild XI.3: Ein Engel führt *Ecclesia* zur Seitenwunde Christi. Christi Augen sind offen, seine Arme waagrecht gespannt. Vorderdeckel von Ms. Lat. 9453, Elfenbein, um 1000. Paris Bibliothèque Nationale.



Bild XI.4: Oberes Medaillon: Gottvater in Gestalt von Christus erschafft Eva aus der Rippe Adams. Unteres Medaillon: Gottvater in Gestalt von Christus zieht *Ecclesia* aus der Seitenwunde des Gekreuzigten. 13. Jahrhundert. Wien, ÖNB, cod. 2554, fol. 1*v.

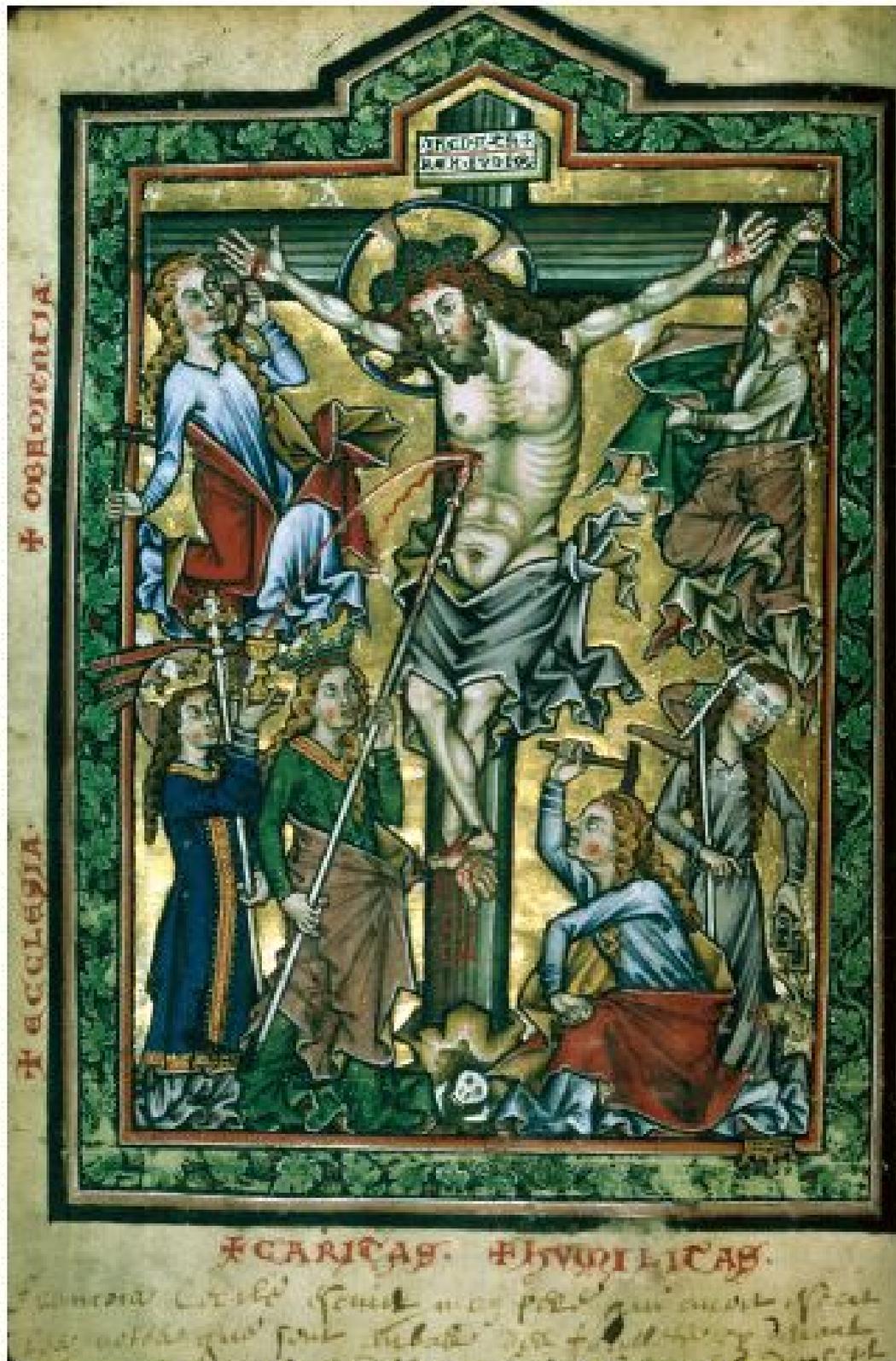


Bild XI.5: *Ecclesia* in zweierlei Gestalt setzt die Seitenwunde und sammelt Christi Opferblut in einem Kelch. *Die Tugenden* nageln Christus ans Kreuz. Psalterium eines Zisterzienserklosters der Diözese Basel, um 1260. Bibliothèque Municipal de Besançon, Ms. 54, fol. 15v.

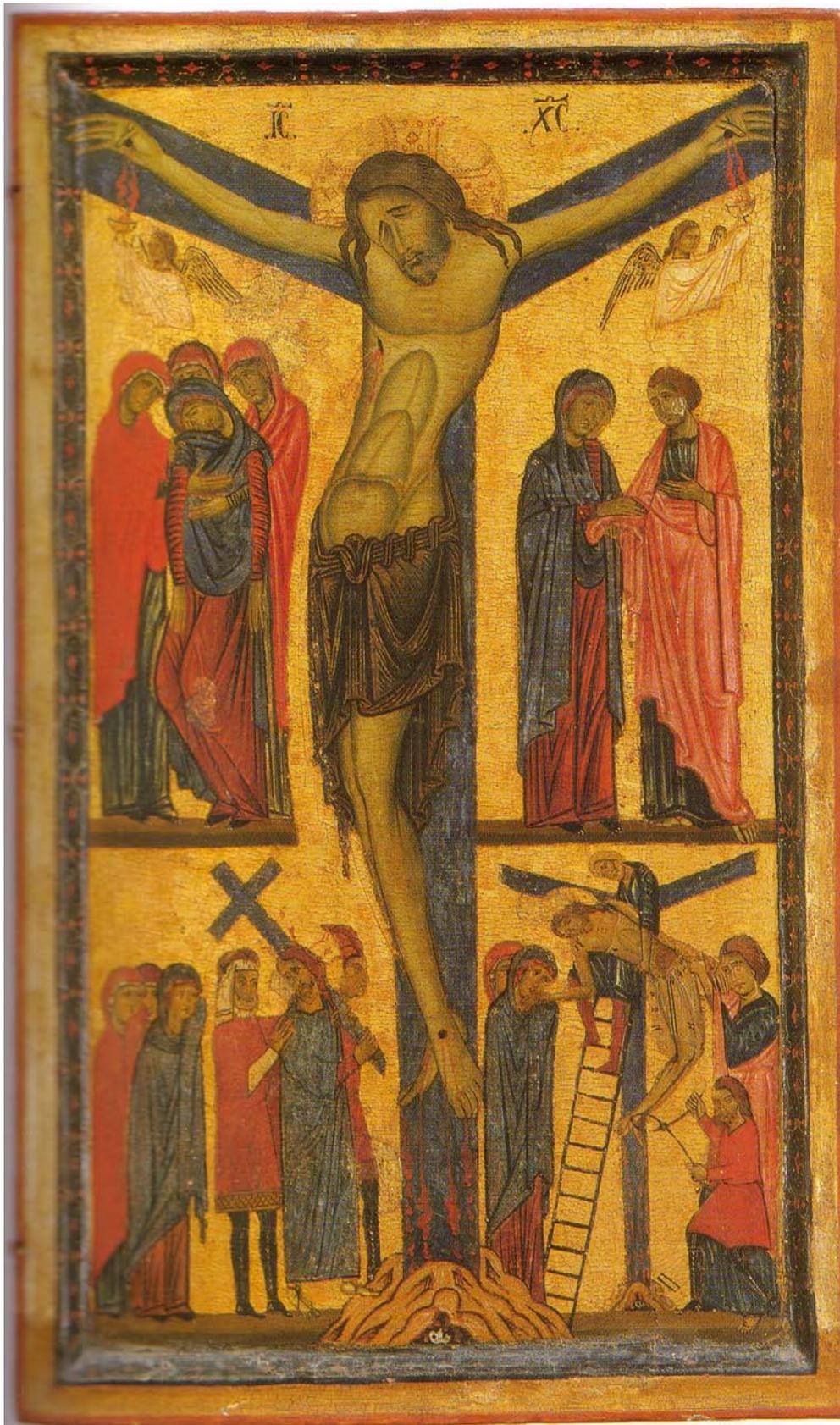


Bild XI.6: Bonaventura Berlingheri: Zwei Engel sammeln das Blut der Handwunden Christi, um 1255. Diptychon aus dem Nonnenkloster Santa Chiara dei Cappuccino in Lucca. Uffizien Florenz, Inv. 1890 nos. 8575-8576.

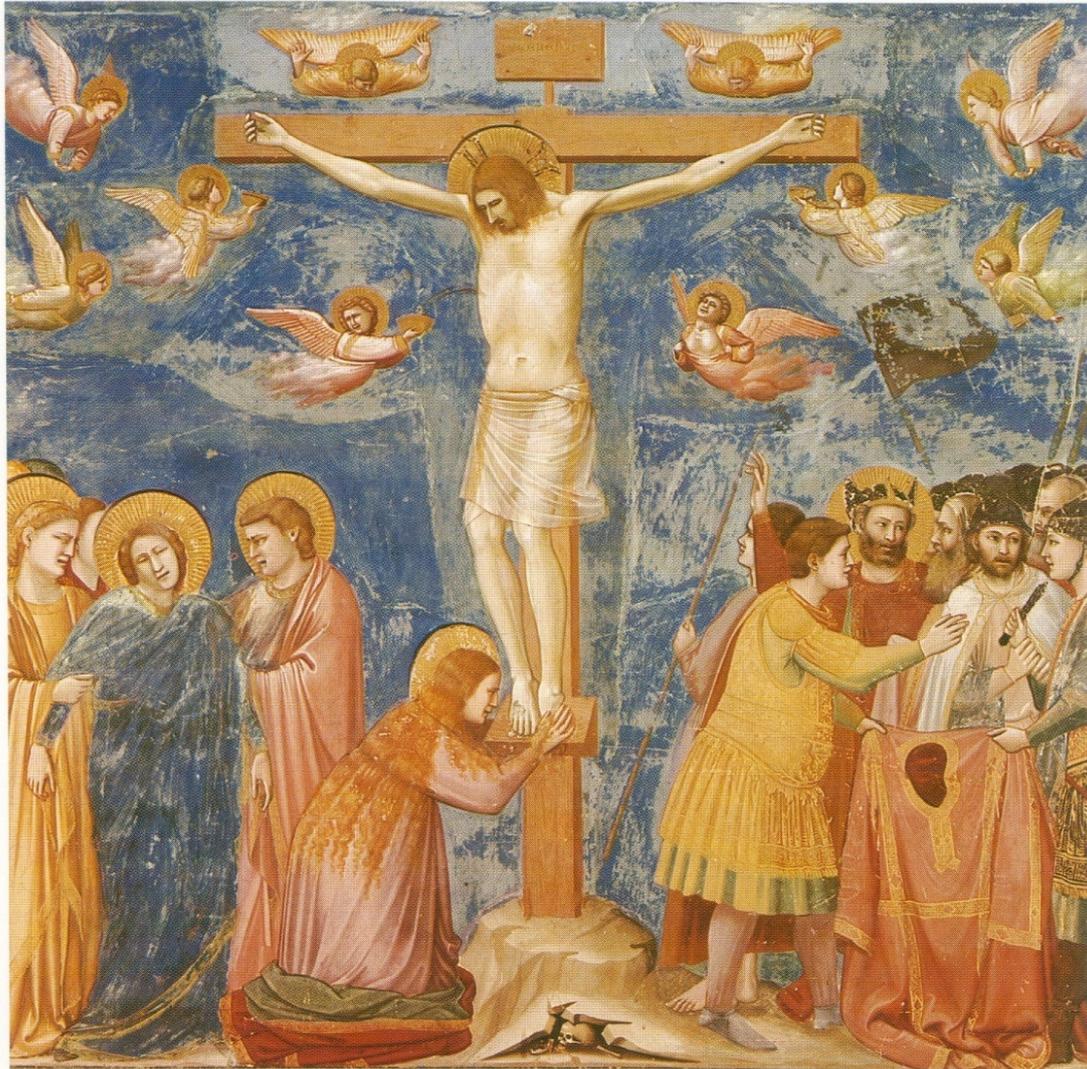


Bild XI.7: Giotto di Bondone: Kreuzigung Christi mit Engeln, die sein Blut auffangen, um 1305. Arenakapelle Padua.

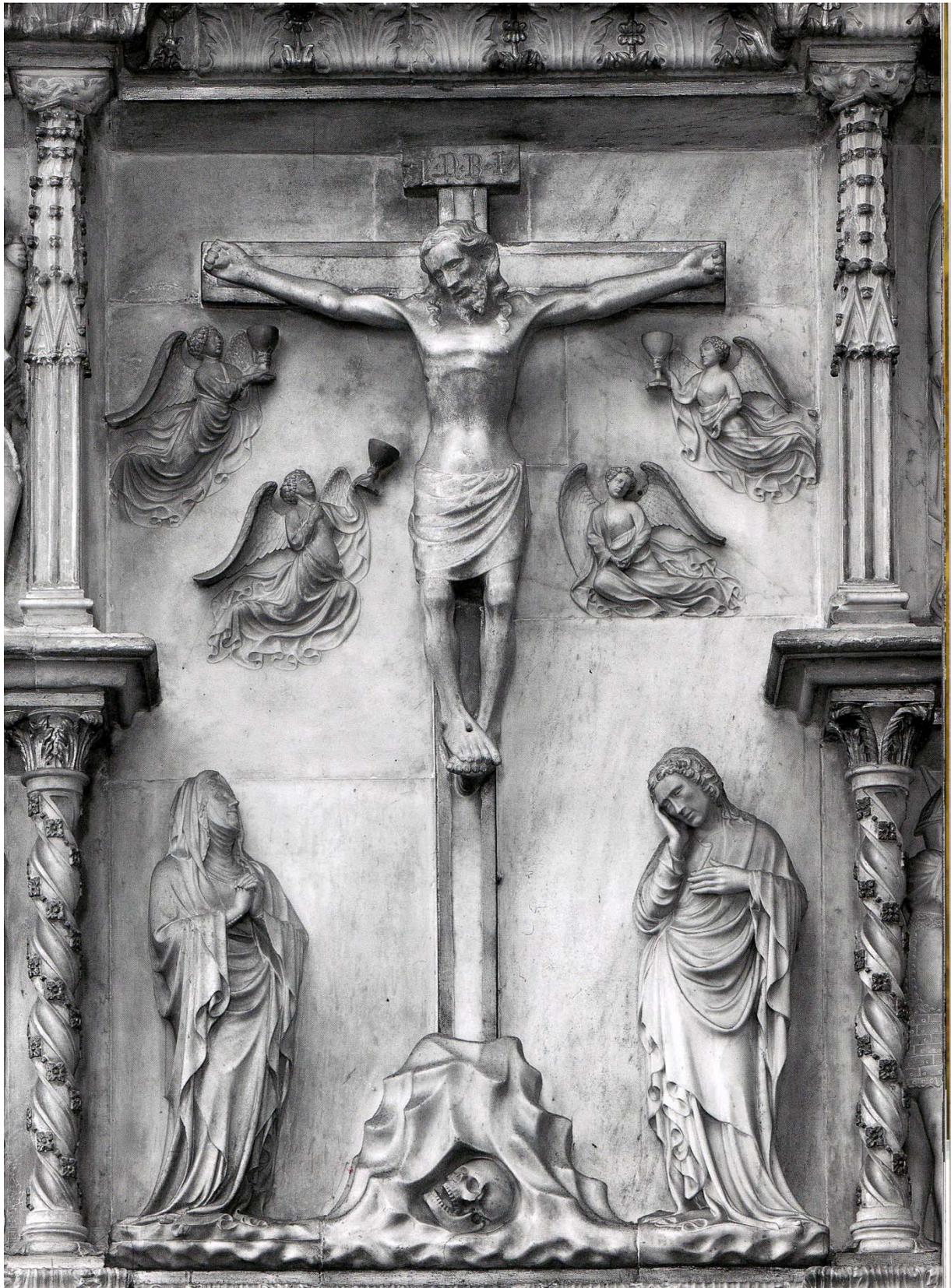


Bild XI.8: Jacopino da Tradate: Dreifigurenkreuzigung mit allegorischer Soteriologie.
Mittelteil des Hochaltars von S. Eustorgio, Mailand, um 1420/25.



Bild XI.9: Erfurt, Dom. Kreuzigungsallegorie mit Maria, einer Heiligen, Johannes und den Stiftern. Epitaph der Eheleute Bock von 1448.



Bild XI.10: Mainz, Dom. Hans Backoffen: Epitaph des 1514 verstorbenen Erzbischofs Uriel von Gemmingen. Putten sammeln das Blut aus Christi Wunden.



Bild XI.11: Mühlhausen/Thüringen, Die soteriologische Allergie, in der zwei Engel Christi Blut in Kelchen auffangen, ist hier durch ein zweites Thema –der Fürsprache Marias – überlagert und dominiert.