

Sächsische

39	8 <sup>o</sup>
----	----------------

2721
------

Landesbibl.









# DER DOM ZU MAGDEBURG



Sächsische  
Landesbibliothek  
Dresden



# DER DOM ZU MAGDEBURG

## *Vom Grenzkastell zur Bürgerstadt*

Die Geschichte der mittelalterlichen Stadt wurden geprägt von der Lage am Strom. Die Geschichte Magdeburgs ist die Geschichte einer Bischofs- und Handelsstadt an der natürlichen Scheide zwischen germanisch und slawisch besiedelten Gebieten, entstanden an einem für den Austausch von Waren gut geeigneten Flußübergang unterhalb der Anhöhe, die heute den Dom trägt, entwickelt zu einem vielbesuchten Warenumschlagplatz an einem Schnittpunkt nordsüdlicher und ostwestlicher Verkehrsstraßen. Inmitten einer sumpfigen Heidelandschaft, die sich weit dehnte, hatte die Furt durch die Elbe, gesichert durch Felsbank und zahlreiche Werder, für Karl den Großen nach seinem Sieg über die Sachsen auch eine hohe politische Bedeutung gewonnen. Den jahrhundertealten Handelsverkehr zwischen Sachsen und Slawen ließ er durch ein Kastell, „Magadoburg“ genannt, überwachen, durch einen befestigten Bezirk, der sich vermutlich an der Stelle eines altsächsischen Herrenhofes erhob. Auf dem schmalen Streifen des Elbvorlandes unterhalb der festen Anhöhe, im Machtbereich des Kastells und seines Befehlshabers, vollzog sich seit Karl der gesamte Grenzhandel. Das Kastell Magdeburg war zu einer militärisch bedeutsamen Bastion an der Ostgrenze des fränkischen Reiches geworden.

Zu den ersten Amtshandlungen Ottos I. gehörte die feierliche Gründung eines Klosters (939) im Bereich des ehemaligen karolingischen Kastells. Magdeburg, zur Lieblingspfalz der sächsischen Herrscher erhoben, erhielt ein dem hl. Maritus geweihtes und mit reformierten Benediktinern aus Trier besetztes Kloster, das heißt, Magdeburg erhielt unter den sächsischen Herrschern die Aufgabe, nach Osten zu wirken, das Christentum den unterworfenen Völkern östlich der Elbe und



Saale zu bringen. Dem Kloster schuf Otto I. eine Existenzgrundlage durch die Gründung eines Marktes. Auf einer sicheren Hochfläche entstanden an regelmäßigen Straßen die Wohnquartiere der Kaufleute, ein Marktplatz und eine Marktkirche. Die Ansiedlung wurde von einer Mauer umzogen und durch eine neue Furt mit der anderen Seite des Stromes verbunden. Die alte, zur Pfalz führende Furt verlor, ebenso wie der ehemalige Grenzhandelsplatz auf dem schmalen, hochwassergefährdeten Elbufer, an Bedeutung. Die Marktsiedlung König Ottos war freilich noch keine Stadt im eigentlichen Sinne: Sie war Teil einer größeren „Siedlungslandschaft“, mehr oder weniger eng verbunden mit der Pfalz, einer Burggrafenburg sowie verschiedenen befestigten Höfen, Dörfern und Vorwerken. Die grundherrliche Gewalt über die junge Marktsiedlung übertrug Otto I. dem Mauritiuskloster. Oberster Richter in Magdeburg wurde nunmehr der Vogt der Magdeburger Kirche.

Mit der Gründung von Kloster und Markt waren Ottos weitgespannte Pläne jedoch noch nicht erfüllt. Die Missionsarbeit an der Ostgrenze erforderte eine straffe kirchliche Verwaltung auch der Gegend ringsum, erforderte eine kirchliche Institution mit weiterreichenden Machtbefugnissen. Der erzbischöfliche Stuhl stand weit entfernt im Westen, in Mainz. Dreizehn Jahre währten die Verhandlungen um die Errichtung eines Erzbistums. Zum Weihnachtsfest des Jahres 968 schließlich konnte der erste Magdeburger Erzbischof in feierlichem Zuge in den Dom geleitet werden. Mit dem Beginn der Verhandlungen legte Otto den Grundstein zu einer Kirche, die dem neuen Rang des Erzbistums Magdeburg angemessen sein sollte.

Im Jahre 983 erhoben sich die Slawen gegen die Bringer des Christentums und zerstörten Magdeburg. Die Kaufleute blieben den unsicheren Grenzgebieten fern, die Hoffnungen Ottos I. auf die geistig-politische Wirksamkeit des Erzbistums hatten sich als trügerisch erwiesen.



Knapp zweihundert Jahre später tritt Magdeburg wieder großartig in die Geschichte ein. Überall im Lande verließen handwerklich spezialisierte Leibeigene die Fronhöfe der Feudalherren und sammelten sich an Orten, die frei waren von den Bedrückungen und Beschränkungen der Landwirtschaft. Größere Herren erkannten die Bedeutung dieser Entwicklung der Produktivkräfte und stellten den entflohenen Hörigen Grund und Boden zur Ausübung eines bürgerlichen Berufes zur Verfügung, wohl wissend, daß sie als Herren der jungen Handwerkerstädte besser lebten als die Herren draußen im Lande, denen der Fronzins noch immer in Naturalien entrichtet wurde.

Zu diesen weitblickenden Männern gehörte auch der Magdeburger Stadtherr Erzbischof Wichmann von Seeburg (1152 bis 1192). Er faßte die einzelnen Teile der bisherigen Siedlungslandschaft — Domburg, Klöster, Marktsiedlung und Burggrafenburg — zu einem einheitlichen Stadtorganismus zusammen, den lange, geradläufige Mauerzüge umschlossen. Und er stellte alle Einwohner der Stadt unter „Stadtrecht“, das in der Form eines Privilegs 1188 erteilt wurde. Das wirtschaftliche Leben in der weiträumig und großzügig angelegten Stadt blühte mächtig auf. Die Rechte und Freiheiten, die der Stadtherr den Bürgern gewähren mußte, schufen die Voraussetzungen für den Kampf der Bürgerschaft um Selbstverwaltung.

Seitdem die Stadt das Befestigungsrecht besaß, strebte sie mit Erfolg auch ihre politische Unabhängigkeit vom erzbischöflichen Stadtherrn an. Es verschwanden allmählich die Eigenbefestigungen, grundherrliche Burgen innerhalb der Stadtmauer, die den Willen des Stadtherrn gegenüber der Bürgerschaft hatten durchsetzen helfen. Im Jahre 1294 erwarb die Stadt die Burggrafenwürde und das Schultheißenamt und beendete so mit einem Rechtsakt die tatsächlich längst vollzogene Entwicklung von der stadtherrlich-romanischen zur bürgerlich-gotischen Stadt.



Die kleine Kirche des Mauritiusklosters entsprach nicht mehr der Idee eines riesigen Missionsbistums, wie Otto I. es plante. Mit dem neuen Dom, der den König selbst zum Bauherrn hatte, der seine Lieblingsstiftung und erste große Bauschöpfung war, entstand seit 955 einer der bedeutendsten Bauten ottonischer Architektur. Die Kathedralkirche des Erzbistums Magdeburg war ein stattliches Werk, großzügig angelegt und prunkvoll ausgeführt. Neben der Apsis im Osten standen zwei quadratische Türme, die mit ihren zwei Meter starken Mauern wohl im Notfalle als Festungstürme dienen konnten, zumal sie der Befestigungsmauer des Dombezirks unmittelbar benachbart waren. Mit diesem wehrhaften Ostbau wandte sich der Dom, Kirche und Burg zugleich, dem anderen Elbufer, dem Gebiet der heidnischen Slawen zu.

Unter dem Chor lag eine Krypta, deren südliche Hälfte in den unteren Teilen erhalten blieb. Die Krypta griff mit ihren Nebenräumen bis in die Turmunterbauten hinein, schmale Gänge mit je zwei Grabkammern waren in das massive Fundamentmauerwerk der Türme eingeschnitten. Die nördlichste dieser Kammern ist nach der Überlieferung die Grabstätte der Königin Edith, in der danebenliegenden Kammer ist, wie es sein Wunsch war, Kaiser Otto I. selbst beigesetzt worden. In die sehr starke Apsismauer der Krypta waren fünf halbrunde Nischen eingetieft. Mindestens in der mittleren Nische, die größer ist als die übrigen, hat ein Altar gestanden. Zwischen den Nischen legten sich Pilaster vor die Wand, ihre glatten Schäfte stiegen von feingliedrig geschichteten Sockelprofilen auf. Die Horizontalachsenrichtung der Pfeilervorlagen erlaubt die Vermutung, daß die Krypta einen inneren Umgang besaß. Vielleicht setzte dieser Umgang sich fort in den Raum unter dem Chorquadrat, vielleicht auch schloß er sich zusammen um einen kreisförmigen Mittelraum. Leider geben die erhaltenen Teile — der ottonische Dom wurde am





*Rest der ottonischen Krypta*

Anfang des 13. Jahrhunderts durch einen Brand zerstört — keine Auskunft darüber, ob die Krypta sich überhaupt bis unter das Chorquadrat erstreckte oder ob sie im wesentlichen auf die Apsis beschränkt blieb.

Karl der Große hatte einstmals die Kapelle seiner Aachener Pfalz mit Marmorkapitellen ausgestattet, die aus Italien stammten, dem Italien des Kaisers Konstantin. Otto I., stolzer und bewußter Nachfahre Karls, läßt während seines Italienfeldzuges 962, nunmehr auch zum Kaiser gekrönt, gleichfalls antike Säulen abbrechen und nach Deutschland transportieren. Sie prangten im Magdeburger Dom an hervorragender Stelle, als Langhausstützen der Basilika. Der karolingischen Tradition ist vielleicht auch das Motiv der öst-



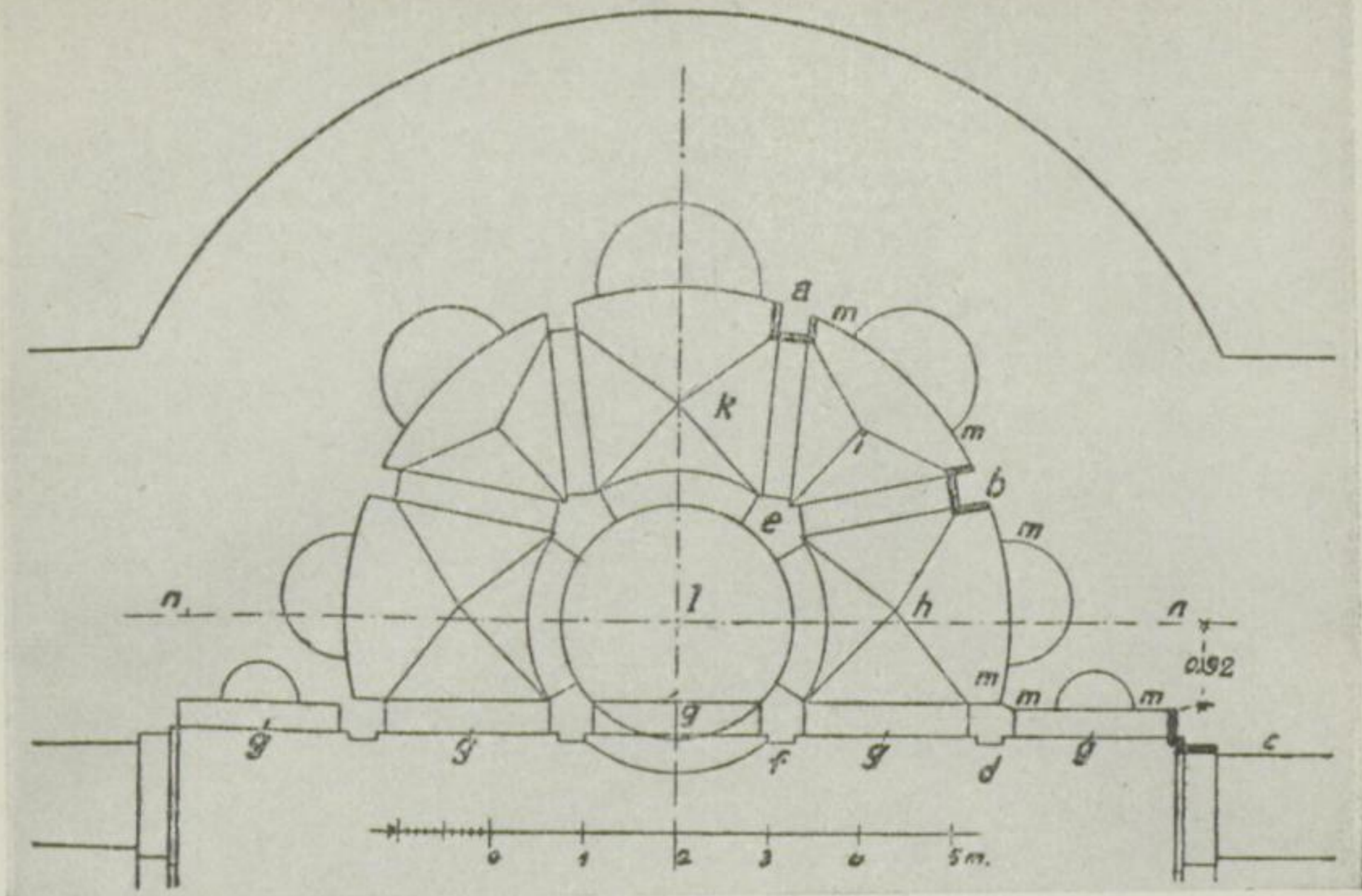
lichen Chorflankentürme verhaftet, das Otto I. an der Fuldaer Klosterkirche gesehen haben konnte, bei deren Neuweihe er 948 zugegen war.

Außer der Krypta wissen wir wenig vom Dom Ottos I. Ungewiß ist, ob er ein östliches Querhaus besaß, die für die sächsisch-ottonische Architektur so wichtigen Fragen nach der Vierung, nach dem quadratischen Schematismus, nach den Querhausapsiden müssen unbeantwortet bleiben. Die Verwendung von Spolien bezeugt den Wunsch, sich mit allem Nachdruck an das frühchristlich-römische Imperium anzuschließen, eine Haltung, die schon die Karolinger eingenommen hatten. Dieser Haltung würde am ehesten ein weitausladendes, ungeteiltes und apsidenloses Querschiff entsprechen, wie es, von Alt-St.-Peter in Rom übernommen, die karolingischen Dome in Halberstadt und Fulda besaßen. Auch das vor der Westfront liegende Atrium, ein der Vorbereitung und Sammlung dienender Hof mit der Taufkapelle, der späteren Stiftskirche St. Nikolai, geht ja auf frühchristliche Gewohnheiten zurück.

Scheint sich also die Grundrißanlage des Domes eng an alte Traditionen zu halten, so nimmt die Krypta modernste ottonische Tendenzen auf. Im älteren Typ der „Ringkrypta“ waren mittlerer Kernraum und Umgang stets voneinander getrennt. Jetzt beginnt sich der Mittelraum nach dem Umgang zu öffnen, die Verschmelzung beider Raumteile — ein entwicklungsgeschichtlich höchst bedeutsamer Vorgang — bereitet den Typ der „Hallenkrypta“ vor, der dann die romanische Baukunst beherrscht. Wichtige Vorläufer dieser zwischen Ring- und Hallenkrypta verharrenden Anlage entstanden in Frankreich im 10. Jahrhundert, in Sachsen folgt ihr die Krypta der Wipertikirche in Quedlinburg und dann — in klassischer Reife — die der Michaelskirche zu Hildesheim. Alle diese sächsischen Krypten zeigen die für die ottonische Architektur bezeichnende Nischengliederung.

Als Otto I. im Jahre 973 neben seiner ersten Gemahlin Edith





Grundriß der ottonischen Krypta (nach Koch)

beigesetzt wurde, hatte der Dom seine Vollendung noch nicht erreicht. Zwar hatte sein Bauherr ihn nach Kräften gefördert, bereits sechs Jahre nach dem Baubeginn war die Ostkrypta fertig.

Spätestens im Jahre 981 stand mit dem Ostchor auch das Langhaus dem Gottesdienst zur Verfügung, denn Adalbert, der erste Magdeburger Erzbischof, konnte in diesem Jahr vor dem Kreuzaltar, „in medio ecclesie“, in der Mitte der Kirche, bestattet werden.

Jedoch weit bis in das 11. Jahrhundert hinein sind uns Nachrichten von Bauarbeiten am Dom überliefert. Erzbischof Tegino errichtete zwischen 1004 und 1012 einen wahrscheinlich westwerkartigen Westbau mit einer Hallenkrypta, deren Fundamente neuerdings aufgedeckt werden konnten. Kurz dar-



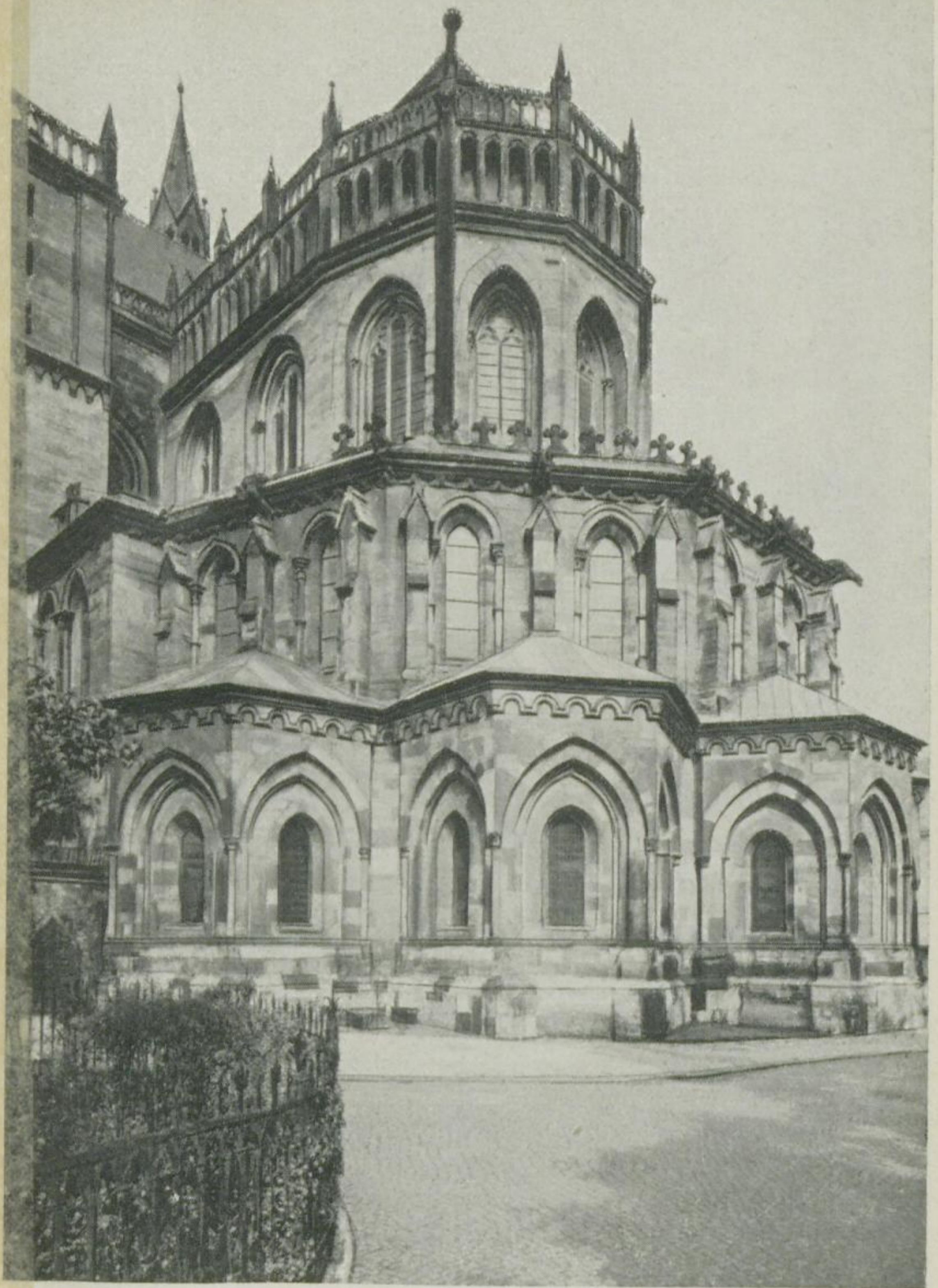
auf erweiterte Erzbischof Hunfried den Ostchor und die Krypta darunter gegen das Langhaus zu und weihte den Umbau 1049. Seitdem scheint der Dom Ottos I. bis ins 13. Jahrhundert wesentliche Veränderungen nicht mehr erfahren zu haben.

### *Der gotische Neubau des Domes*

Am Karfreitag des Jahres 1207 brach in Magdeburg ein Feuer aus, das auch den Dom ergriff und nur traurige Reste seiner Mauern übrigließ. Gewiß hätte man diese Mauern stehen lassen und den Dom des Kaisers Otto wiederherstellen können, wie es die Magdeburger, an dem ehrwürdigen Bau hängend, verlangten. Aber Erzbischof Albrecht II., einer der gebildetsten und geistvollsten Kirchenfürsten der Zeit, in Paris und Bologna erzogen und in Rom mit der Kardinalswürde ausgezeichnet, hatte in Frankreich die Prachtbauten gotischer Kathedralen gesehen und als bezeichnenden Ausdruck einer neuen Zeit empfunden. Er entschied sich gegen Restaurierung und für einen Neubau, reicher und großartiger als der ottonische Dom und den Kathedralen Frankreichs an Schönheit gleich.

Der Architekt, der im Jahre 1209 die Fundamente legte, tat es nach einem französischen Plan. Ein Chor, polygonal schließend mit fünf Seiten des Zehneckes, sollte entstehen. Ein Umgang umzog den Binnenchor, an jede seiner fünf Polygonseiten fügte sich eine halbrunde Kapelle. Die Anlage eines Chorumganges mit Kapellenkranz hatte in Nordfrankreich ihre reinste und konsequenteste Ausbildung erfahren. Seltsam verbindet sich jedoch im Magdeburger Chor deutsche romanische Bautradition mit dem gotischen Grundrißschema aus Frankreich. Viel zu breit wäre einem französischen Architekten der Chorumgang erschienen, niemals hätte er schwere, gedrungene Pfeiler geschaffen, wie sie den Magdeburger Binnenchor umstehen. Dem gotischen Grundriß hätte der





*Der Chor von Südosten*



Bündelpfeiler entsprochen, der selbständige Glieder zu einem aufwärtsstrebenden, tragenden Körper zusammenfaßt. Die vier Stützen des Magdeburger Chorhauptes — Rechteckpfeiler mit Halbsäulenvorlagen — sind unbewegliche, massive Mauermasse, Werk eines sächsischen oder rheinischen, jedenfalls deutschen Meisters, dessen Art sich vom modernen Grundriß kaum beeinflussen ließ.

Üppig wuchert an den Kapitellflächen der Chorhauptpfeiler, an Türbogenfeldern und Türgewänden eine phantastische Pflanzenwelt. Köpfe schauen feierlich ernst herab, Dämonen, Masken, Tierungeheuer drohen aus dem Blattwerk hervor. Der eine der beiden Hauptmeister liebte die lappig weichen Blätter, die breit und fleischig den Kapitellgrund bedecken. An derben Stengeln, denen oft das reizvolle Diamantband eingeschnitten ist, sitzen die drei- oder fünfteilig gekerbten Blätter. Sie biegen und krümmen sich, rollen die Spitzen ein, schieben sich ineinander und übereinander in dichtgedrängter Fülle. Stärker aber als alle Pflanzenornamentik bewegte den Meister das menschliche Antlitz. Von ihm stammt der Kopf an einer Kapittlecke des südöstlichen Chorhauptpfeilers, kantig geschnitten, mit so ausgeprägten Zügen, daß man ein Porträt in ihm vermuten möchte. Die scharfen Falten von der Nase zum Mund, dünne Lippen, an den Winkeln herabgezogen, der starre Blick und die hagere Schmalheit des Gesichtes: Ein Mensch blickt uns an, der erfüllt ist von asketischer Strenge und Erregtheit. Das schwungvoll schief um den Kopf gelegte Tuch rahmt mit breit herabhängenden Zipfeln das charaktervolle Antlitz.

Der zweite der beiden ältesten Meister setzte dieser herben Charakterisierungskunst einen weicheren, schönlinigen Stil entgegen, wie ihn der Kopf eines jugendlichen Propheten am südöstlichen Langchorpfeiler zeigt, mit sanft geschwungenem Gesichtsumriß und fast lächelndem Mund, zart gewölbt die Flächen des Gesichtes und umgeben von ruhig gewelltem Haar. Die vielfachen Verschlingungen und Windungen elastischer





*Der Chorumgang*



Ranken, mit denen dieser Meister seine Kapitelle schmückte, kennzeichnen am deutlichsten seinen Stil. Mit ihrem unerschöpflichen Reichtum der Formen und Motive gehören die Kapitelle der ältesten Magdeburger Steinmetzenwerkstatt zu den besten Schöpfungen spätromanischer Ornamentkunst.

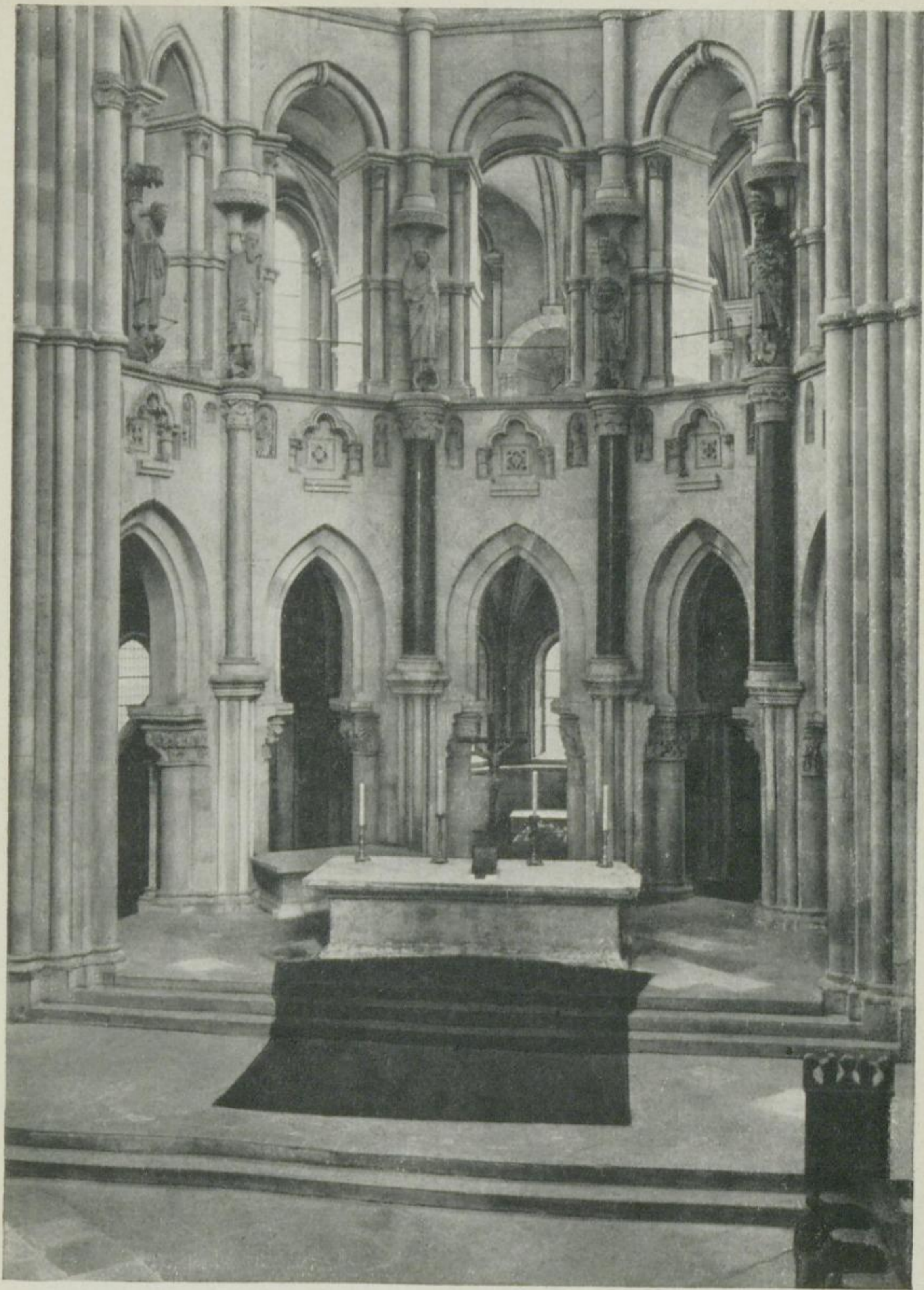
### *Planwechsel um 1220*

Die Kriegsnöte, die Erzbischof Albrecht im Jahre 1212 durch seine Zwistigkeiten mit Kaiser Otto IV. heraufbeschwor, unterbrachen die Arbeit mitten im besten Gedeihen. Das Chorpolygon mit Kapellen und Innenpfeilern war über die Fensterhöhe nicht hinausgekommen, in der Werkstatt lagen halbfertige Kapitelle. Als nach Ottos IV. Tod im Jahre 1218 wieder ruhigere Zeiten kamen, führten andere Meister den Bau weiter. Der Wechsel der Leitung drückt sich in einer Planänderung aus, zugleich in der neuen Gesinnung der seit etwa 1220 entstandenen Teile des Chores.

Es zeigte sich, daß die Überwölbung des Chores stärkeres Mauerwerk erforderte, als anfangs beabsichtigt war. Der Querschnitt der Pfeiler, die das verstärkte Mauerwerk zu tragen hatten, mußte deshalb vergrößert werden, ohne daß dabei die lichte Weite des Langchores dem Chorpolygon gegenüber vermindert würde. Der Architekt verschob deshalb Pfeiler und Seitenwände nach außen, so daß er für Mittelschiff und Nebenschiffe des Langchores die Breiten des Polygons beibehalten konnte. Die Unregelmäßigkeiten, die die Grundrißänderung mit sich brachte, zerstörten die klare Ordnung des ersten Planes. Das Ergebnis aber war ein weit geräumigerer Chor, als er nach dem früheren Grundriß möglich gewesen wäre.

Dem frühgotischen Grundriß des Chores hätte ein Rippengewölbe im ganzen Chorumgang entsprochen. Die Konsolen an den Innenpfeilern des Umganges und die Pfeilervorlagen





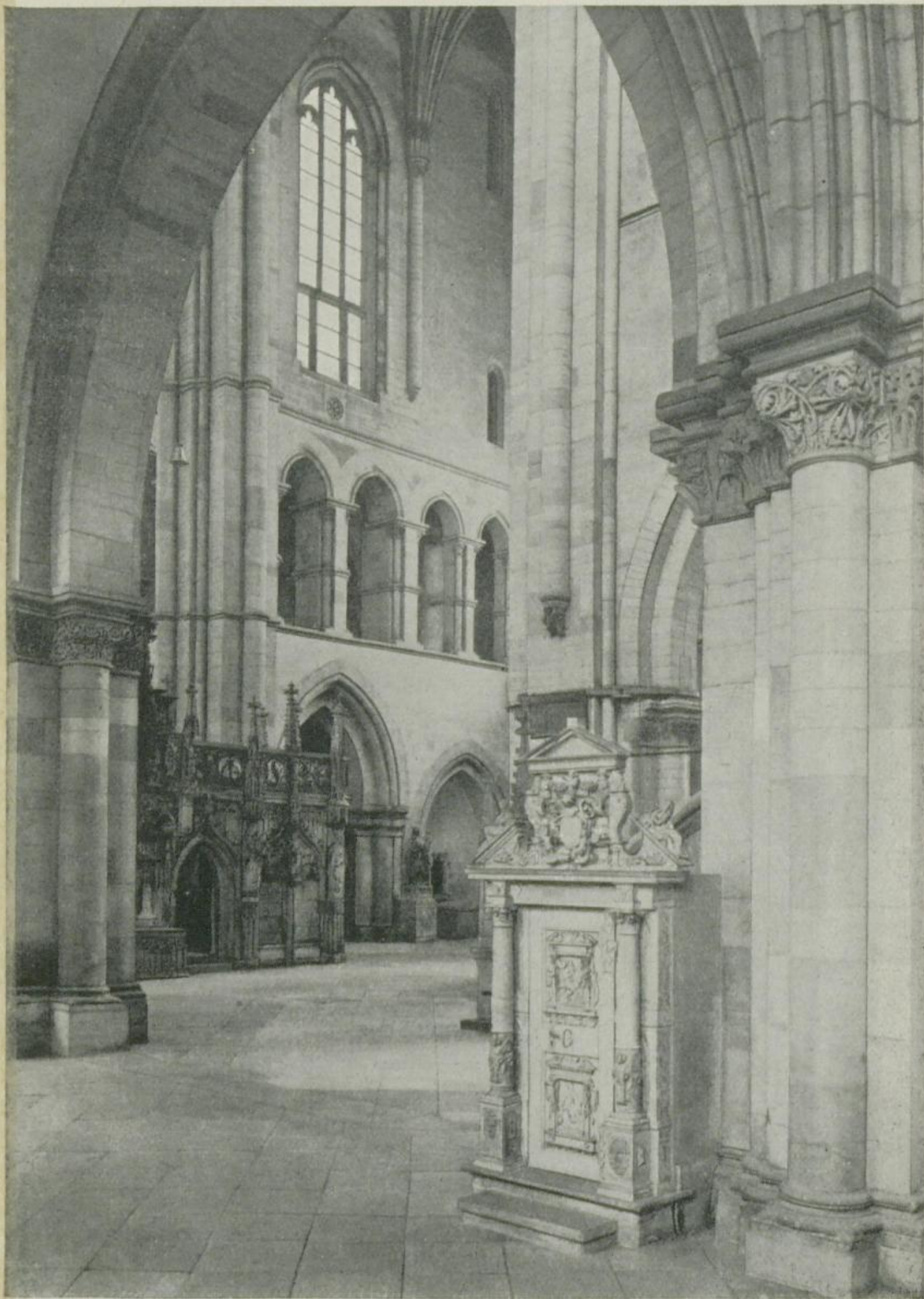
*Der Chor*



des Binnenchores lassen erkennen, daß ein Gewölbe nach nordfranzösischem Schema tatsächlich geplant war. Es finden sich jedoch Rippengewölbe nur in den regelmäßigen Gewölben des Chorumganges. Über den trapezförmigen, daher schwieriger zu wölbenden Feldern des Polygons spannen sich einfache Gratgewölbe zwischen schweren, rechteckig abgetreppten Gurt- und Scheidbogen aus. Diese rippenlosen Gewölbe besitzen Schlußsteine, die zapfenförmig vom Scheitel herabhängen. Eine Form, die in der gotischen Architektur ihre bestimmte strukturelle Aufgabe hat, ist hier allein aus dekorativen Gründen angebracht worden. Der leitende Architekt dieses zweiten Bauabschnittes ist nach seiner Einstellung zur gotischen Architektur ein Rheinländer gewesen. Die Übernahme einzelner gotischer Motive in einen seinem Wesen nach romanischen Bauorganismus kennzeichnet als ein besonders auffälliges Merkmal den rheinischen Übergangsstil.

Die Bauleute, die seit etwa 1220 dem Chor seine neue Gestalt gaben, bauten den gesamten Langchor bis zum Fußgesims der Empore, das Untergeschoß des Querschiffes und der Osttürme und schließlich das erste anderthalbe Doppeljoch des Langhauses. Die Chorkapellen, innen bis zu den Fenstern halbkreisförmig, wurden dreiseitig ummantelt, eine bezeichnende Mischform zwischen dem romanischen Halbrund und dem gotischen Polygon. Diese Kapellen sind ein besonders reines Zeugnis rheinisch-spätromanischer Art: innen die Zweigeschossigkeit der Wand, außen das schichtartige Abstufen der Mauern nach den Fenstern zu, an den Polygonecken die dünnen Säulchen, die die äußerste Mauerschicht zu einer Folge von Blendarkaden machen. Diese an Bauten des Rheinlandes häufig zu findenden Eigenheiten verbinden sich hier mit der französischen Anlage zu einem der charaktersvollsten Architekturbilder des deutschen Mittelalters. Die Lage der Türme — östlich des Querschiffes und mit den Querhausfronten fluchtend — sowie die schon in diesem Bauabschnitt vorgesehene Chorempore scheinen auf die Kathedrale von





*Blick aus dem nördlichen Seitenschiff in das Südquerhaus*

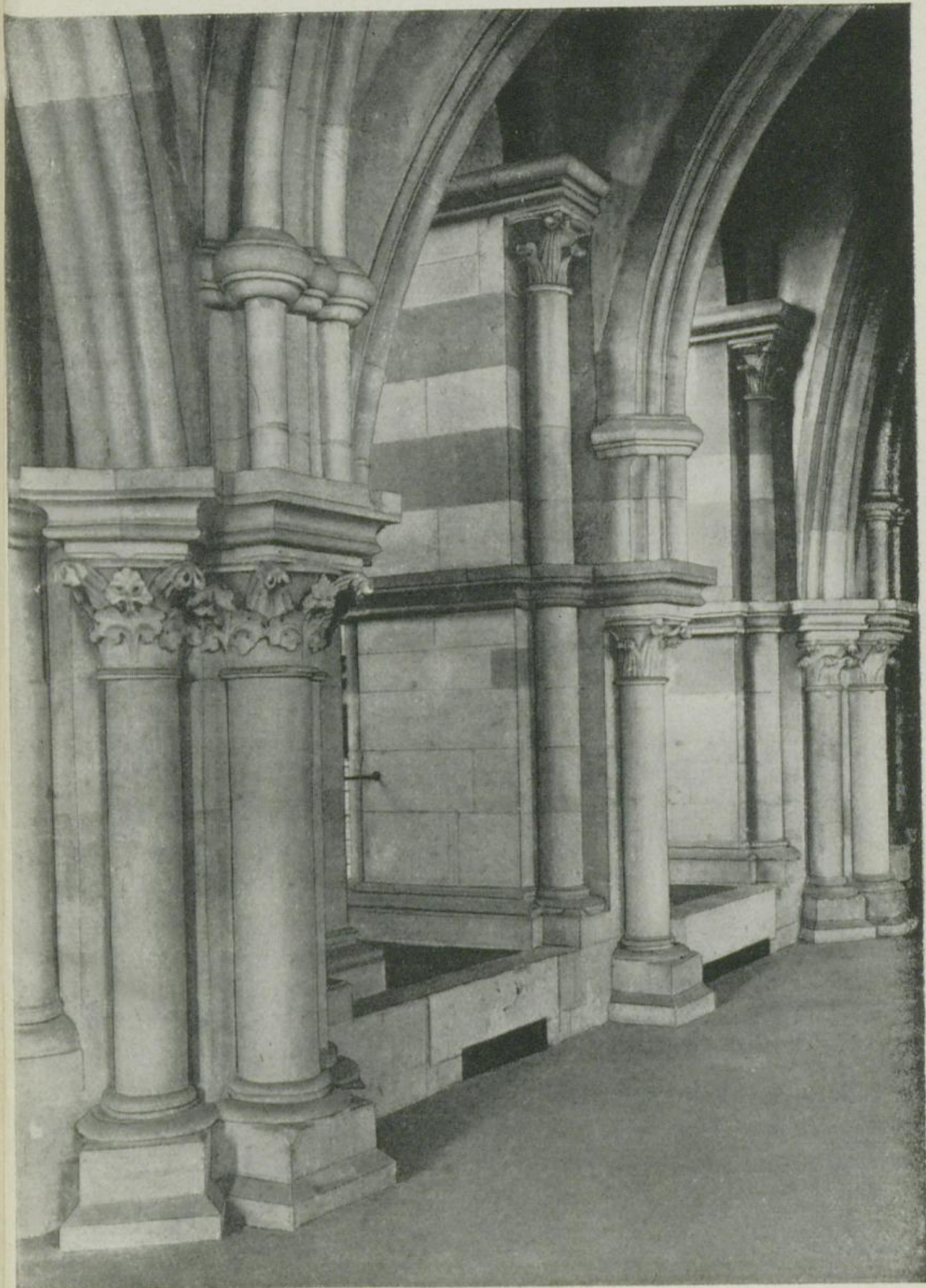


Laon zurückzugehen, die die deutschen Baumeister tief beeindruckt haben muß.

Das Langhaus, wie es der Architekt des zweiten Bauabschnittes geplant hatte, ist uns aus Fundamentfunden bekannt geworden. Danach sollte sich im Langhaus System und Proportion des Chores unverändert fortsetzen, das Langhaus die gleichen schmalen Seitenschiffe, den gleichen Wechsel von Haupt- und Nebenpfeilern erhalten. Die Empore des Chores war über den Seitenschiffen des Langhauses fortlaufend gedacht.

Unter den Steinmetzen dieses Bauabschnittes waren einige, die schon der ersten Werkstatt angehört hatten. Sie vollendeten und versetzten alte Kapitelle und schufen wohl auch neue in der ihnen vertrauten Weise. Daneben macht sich der Zustrom fremder, frühgotisch geschulter Kräfte geltend. Steinmetzen aus den Rheingebieten und aus Westfalen ließen aus langen Stengeln Blätterbüschel aufsteigen, sich entfalten und überkreuzen, in vorsichtiger, noch etwas steifer Bewegung. Zwar verzichteten sie noch nicht auf das spätromanische Ziermotiv des Diamantbandes, aber die modernste, frühgotische Form des Kapitellschmuckes, die kräftig knospenartige Knollenbildung, stand ihnen auch zur Verfügung. Bereits zu Beginn der zweiten Bauzeit hatte Erzbischof Albrecht für ein Figurenportal an der Westfassade eine Bildhauerwerkstatt nach Magdeburg berufen. Die französischen Steinmetzen brachten eine neue Art des Ornamentes mit, einen lockeren, natürlichen Stil, der in den Bogenfeldern dreier Türen des Chorumganges seine schönste Verwirklichung fand. Ranken, von Blättern zwanglos und anmutig umspielt, breiten sich strömend über den Grund aus. Die ungewohnt leichte Behandlung pflanzlichen Schmuckwerkes besaß einen großen Reiz für die deutschen Meister, das zeigt sich in der häufigen Nachahmung der Magdeburger Rankentympana in anderen mitteldeutschen Bauten.





*Der Bischofsgang*



## *Der Bischofsgang*

Erzbischof Albrechts Tod im Jahre 1232 ließ auch die Arbeit der zweiten Bauhütte zu keinem sinnvollen Ende kommen. Der dritte Magdeburger Baumeister gehörte dem Zisterzienserorden an und kam aus Walkenried, vielleicht war er vorher in Maulbronn gewesen. Er konzentrierte sich mit seiner Werkstatt auf den „Bischofsgang“, die Empore über dem Chorumgang, denn das Domkapitel drängte auf die rasche Vollendung des Chores. Der Chorbau wurde dem großen Figurenportal der Westfassade vorgezogen, das die französische Werkstatt halbfertig hatte im Stich lassen müssen. Der zisterziensische Baumeister übernahm die bereits fertigen Teile des Portals in den Chor, ähnlich, wie es ein Jahrzehnt später auch mit dem Figurenportal der Naumburger Werkstatt im Meißner Dom geschah. Die kleinen Figuren der klugen und törichten Jungfrauen und die Reliefs der Tugenden und Laster mauerte er über den Arkaden des Chores ein, die großen Gewändestatuen, ergänzt durch zwei handwerksmäßig roh gearbeitete Figuren, fanden ihren Platz an den Polygonpfeilern des Bischofsganges. Die dreigliedrigen Pfeilervorlagen an der Innenseite des Chorpolygons wurden bis auf etwa drei Meter Höhe abgebrochen, um hier die kostbaren italienischen Säulen aus dem Langhaus des ottonischen Domes einsetzen zu können. Die Erinnerung an eine Walkenrieder Form ließ ihn die Öffnungen über den Arkaden, die in die Hohlräume über den Gewölbekappen führen, mit Kleeblattbogennischen einfassen. Die Auflösung der vorher vollkommen ruhigen Wandfläche durch verschiedenartige kleinteilige Schmuckelemente offenbart die Stilgesinnung des zisterziensischen Baumeisters: seine Vorliebe für mannigfaltiges ornamentales Detail. Alle Sockel, Kämpfer und Gesimse verkröpft er üppig um Pfeiler und Vorlagen, die Pfeiler zerteilt er in halber Höhe durch ein Profil, den Pfeilerecken und Arkadenunterzügen fügt er Säulen und Rundstäbe ein, Schaftringe





*Südliches Seitenschiff nach Osten*



bringt er an allen nur möglichen Stellen an, sogar im Scheitel der Arkadenarchivolten. Dies alles sind Formen der Maulbronner Frühgotik, angewendet jedoch in einer Überfülle, die die Strenge der Maulbronner Kunst vermissen läßt.

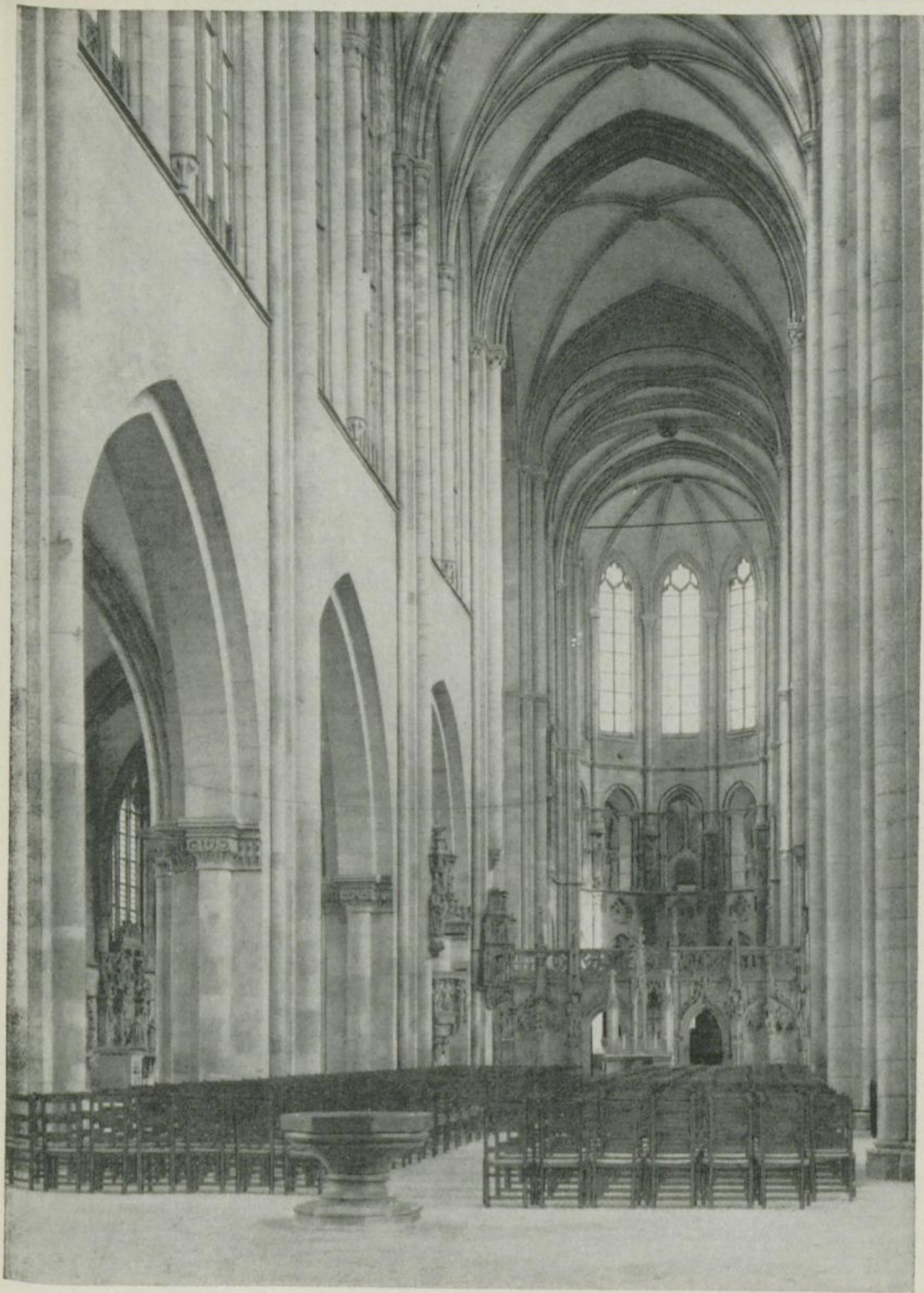
Der Meister des dritten Bauabschnittes führte in Magdeburg eine echte Frühgotik ein. Es herrscht nicht mehr die rheinische Ziergliederarchitektur. Die Säulenbündel und die kräftigen Rippen der sechsteiligen Gewölbe schließen sich als ein Gerüst aus tragenden und sich schwingenden, plastisch geformten Körpern um den Raum zusammen. Die neue Kapitellform, die mit der Walkenrieder Hütte in Magdeburg einzog, ist ein schlankes Kelchkapitell. Breite Blätter legen sich flach an den Kern, ihre schmalen Spitzen fallen leicht über und rollen sich zu Knospen: eine Kapitellform, in der die Bewegungsströme gotischer Architektur lebendig pulsieren.

#### *Die Planänderung im Langhaus*

Auch der Walkenrieder Meister hat den Dombau nicht zu Ende geführt. Die Pläne, die der neue, der vierte Architekt um 1240 verwirklichte, wurden bestimmt von dem Streben der reifen Gotik nach Weiträumigkeit und steiler Höhe. Der Hochchor mit seinen gewaltigen Fensteröffnungen hatte das ursprünglich geplante Höhenmaß bereits beträchtlich überschritten. Das Querschiff übertraf ihn noch. Der Architekt glied den Höhenunterschied zwischen Chor und Querschiff einigermaßen durch eine Doppelgalerie über der Außenmauer des Chores aus.

Die riesigen Maßwerkfenster der Querschiffsfassaden haben die großzügigen Maße des neuen Meisters. Die Wand wird aufgelöst und auf die notwendigen tragenden Glieder zusammengedrängt. Das gleiche Prinzip der Wanddurchbrechung wurde an den Querhausgiebeln verwirklicht, ein feines Gitterwerk aus Maßwerk und Stäben legt sich locker vor die Mauer





*Mittelschiff nach Osten*

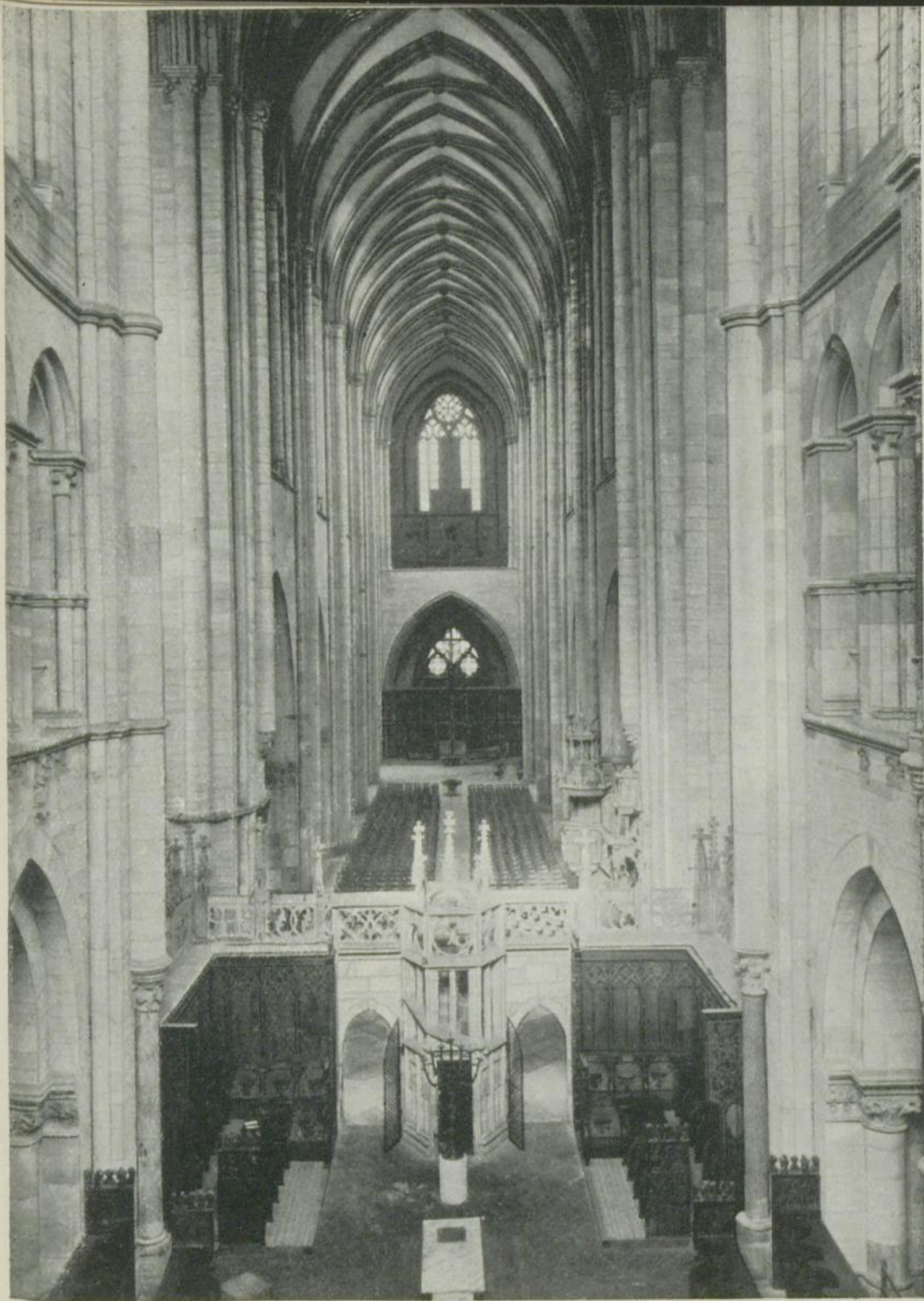


und läßt sie leicht und durchlässig erscheinen. Für das Langhaus, das nach dem früheren Plan bereits begonnen war, verwarf der Architekt des Querschiffes die Emporen, die die Vertikalbewegung der Mittelschiffswände hemmten. Er brach die schwächeren Zwischenpfeiler der Arkaden heraus und erhöhte die Hauptpfeiler. Die Arkaden schwingen sich nun in mächtigen Bogen über die doppelte Weite des älteren Planes. Die gleichfalls bereits im Bau befindlichen Außenmauern des Langhauses wurden wieder eingerissen und um ein beträchtliches Stück nach außen verschoben. Die Seitenschiffe, geplant als Fortsetzung des Chorumganges, sind nun zu beinahe selbständigen Nebenräumen geworden und entsprechen in ihrer Geräumigkeit den weitgespannten Arkaden.

Um die gleiche Zeit begann der Meister den Bau der Westfassade. Planung und Ausführung mußten sich hier nach der Nikolaikirche richten, dem ehemaligen ottonischen Baptisterium, das an die Westfassade grenzte. Es wurden zunächst die beiden Türme begonnen, die von der Nikolaikirche weniger beeinträchtigt wurden als das in der Mitte liegende Portal.

Am südwestlichen Vierungspfeiler wird einer der Gewölbedienste von einer Konsolfigur getragen. Der Mann, in einfache Handwerkertracht gekleidet, kniet auf einer Erdscholle und stemmt sich mit Schultern und Arm gegen die Last des Dienstes. Das darunter aufgemalte Wort „BONENSAC“ ist heute fast verblaßt. Der charaktervolle und ausgeprägte Kopf und die ganze realistisch gesehene Gestalt forderten von jeher dazu auf, als Porträt gedeutet zu werden. Gewiß ist die Unterschrift nicht gleichzeitig mit der Figur entstanden, und auch die Form des Namens reicht kaum bis ins 13. Jahrhundert zurück. Es ist dennoch wohl möglich, daß das Bild des begabten und tatkräftigen Meisters der vierten Bauperiode der Nachwelt überliefert ist.





*Mittelschiff nach Westen*



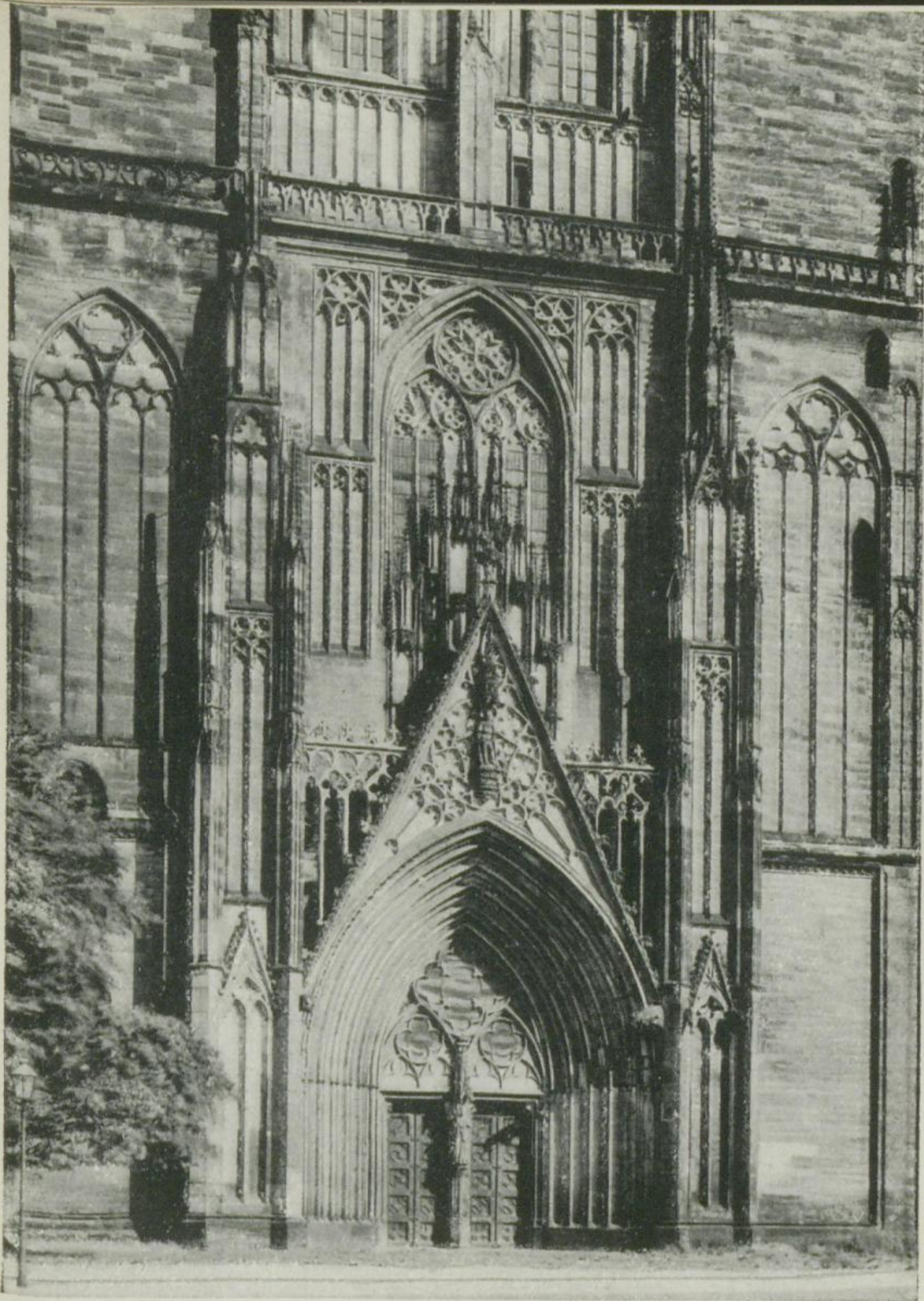
## *Die Vollendung des Baues*

Seit dem Jahr 1274, bereits nicht mehr unter der Leitung des Querhausmeisters, näherte sich langsam und stockend der Bau seiner Vollendung. Die noch fehlenden Langhauspfeiler wurden aufgerichtet, Mittelschiff und Seitenschiffe erhielten ihre Gewölbe. In den schmalen, rasch aufeinanderfolgenden Gewölbejochen, sehr im Gegensatz zu dem ruhigen Schritt der Arkaden, hatte sich die Hochgotik mit ihrem Bewegungsdrang endgültig durchgesetzt. Lockere Blattbüschel, liebevoll der Natur abgesehen, heften sich an die Kapitelle der Pfeiler und Dienste.

Im Jahre 1310 erfolgte der Abbruch der Nikolaikirche, so daß zwischen die beiden Turmstümpfe endlich auch der Mittelteil der Fassade gefügt werden konnte. Die ganze Breite dieses Mittelteiles beansprucht das Hauptportal. Es lebt in diesem echt hochgotischen Portal der Typ des romanischen Säulenportals noch fort. Aber die Gewändesäulen sind dünnen, ausgezehrten Stäben gewichen, und an Stelle der kantig vorspringenden Pfosten graben sich Kehlen in das Gewände. Die Kämpferzone hat keine Geltung mehr, die kleinen Laubkapitelle, die einen Kämpfer vertreten, unterbrechen nicht die straffe Bewegung, in der sich Kehlen und Stäbe zu einem mächtigen Spitzbogen zusammenschließen. Als einziger Überrest der großen frühgotischen Figurenportale steht am Türpfeiler eine Königsstatue.

An dieser Fassade des frühen 14. Jahrhunderts kündigt sich mit der Auflösung der strengen funktionellen Wandgliederung die Spätgotik bereits an. Die Wand wird übersponnen von den ungegenständlichen Ornamentformen eines reichen Stab- und Maßwerkes. In vielfältigen Variationen füllen sie Wimperg und Tympanon des Portals und die Spitze des darüber aufsteigenden Fensters, bilden ein filigranhaftes Gitter zwischen Portal und Fensterzone und legen sich wie ein feines Netz auf alle freien Flächen. Ein Plan aus der Straßburger





*Das Westportal*



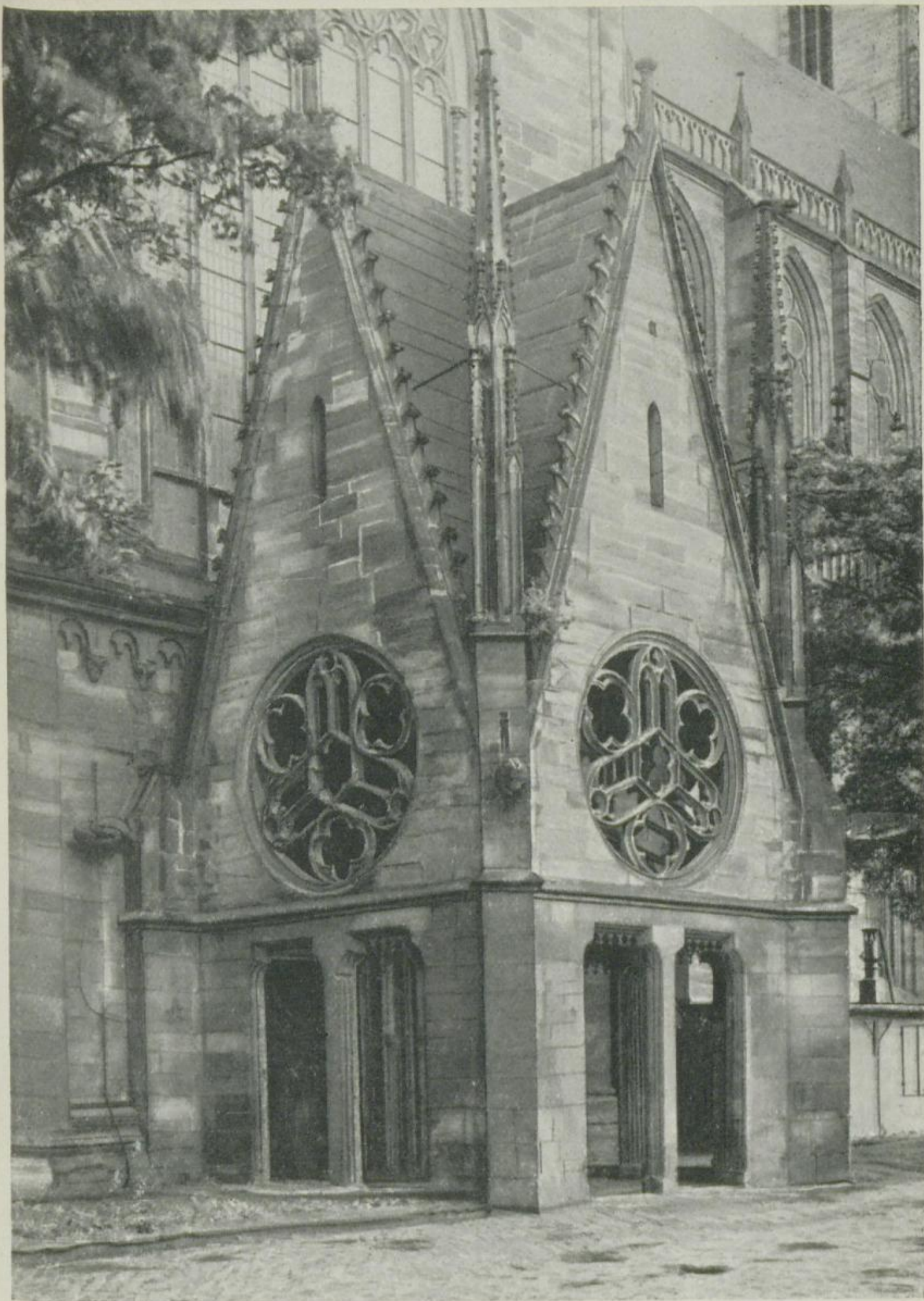
Bauhütte, die wenige Jahrzehnte zuvor die Westfassade des Münsters begonnen hatte, mag der Magdeburger Fassadengestaltung zugrunde gelegen haben.

Kurz darauf, um die Mitte des 14. Jahrhunderts, entstand die Portalvorhalle am nördlichen Querschiff, die man unbekümmert das Fenster der Querhausfront überschneiden ließ. Sehr zierlich und elegant mit schlank aufsteigenden Giebeln, von Maßwerk luftig durchbrochen, ist das Gebäude ein reizvolles kleines Meisterwerk hochgotischer Architektur. Das große Portal an der Rückwand der Vorhalle nahm in seinen Gewänden die hundert Jahre zuvor geschaffenen Statuen der klugen und törichten Jungfrauen auf.

Als das zweite Geschoß des Westbaues vollendet war, wurde im Jahre 1363 mit höchstem Prunk die Domweihe vollzogen. Der Weihe folgte dann die längste Bauunterbrechung, die den Dom seit Beginn des Neubaus getroffen hat. Über hundert Jahre später erst führte man den Westbau hoch. Kahl und nüchtern bieten sich jetzt die Mauern der Türme dar, dafür ist über den Mittelteil die ganze Fülle spätgotischen Schmuckwerkes ausgegossen. Elf große Statuen, Christus und die Apostel, haben neben den Fenstern Platz gefunden. Der abschließende Giebel mit den aufgelösten Maßwerkformen zwischen starr geradlinigen Stäben gehört zusammen mit den obersten Geschossen der Türme bereits dem 16. Jahrhundert an. Am Helm des Nordturmes ist die Jahreszahl 1520 in den Stein gegraben.

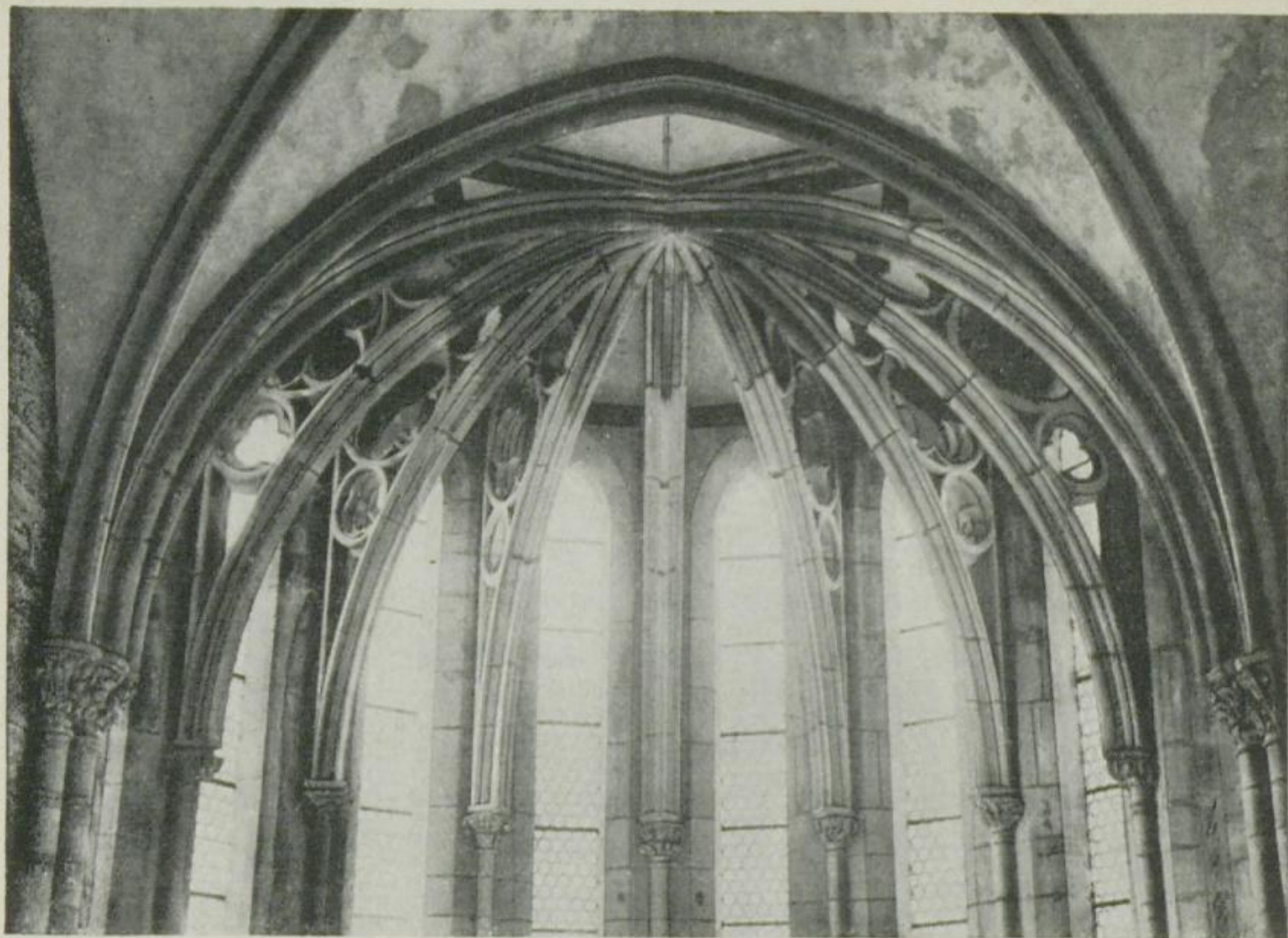
Drei Jahrhunderte liegen zwischen Beginn und Vollendung des gewaltigen Werkes. Menschen der verschiedensten Herkunft, oft gegensätzlich in ihren künstlerischen Ansichten, haben an ihm geschaffen: Von 1209 bis 1215 der Meister des französischen Chores, von 1220 bis 1230 der rheinische Meister, der die Planänderung im Chor vollzog, von 1230 bis 1240 der Walkenrieder Architekt des Bischofsganges, nach 1240 der Querhausmeister, der nach seinem neuen Plan das Langhaus fortführte, nach 1274 der Meister, der den Dombau





*Die Nordvorhalle des Domes*





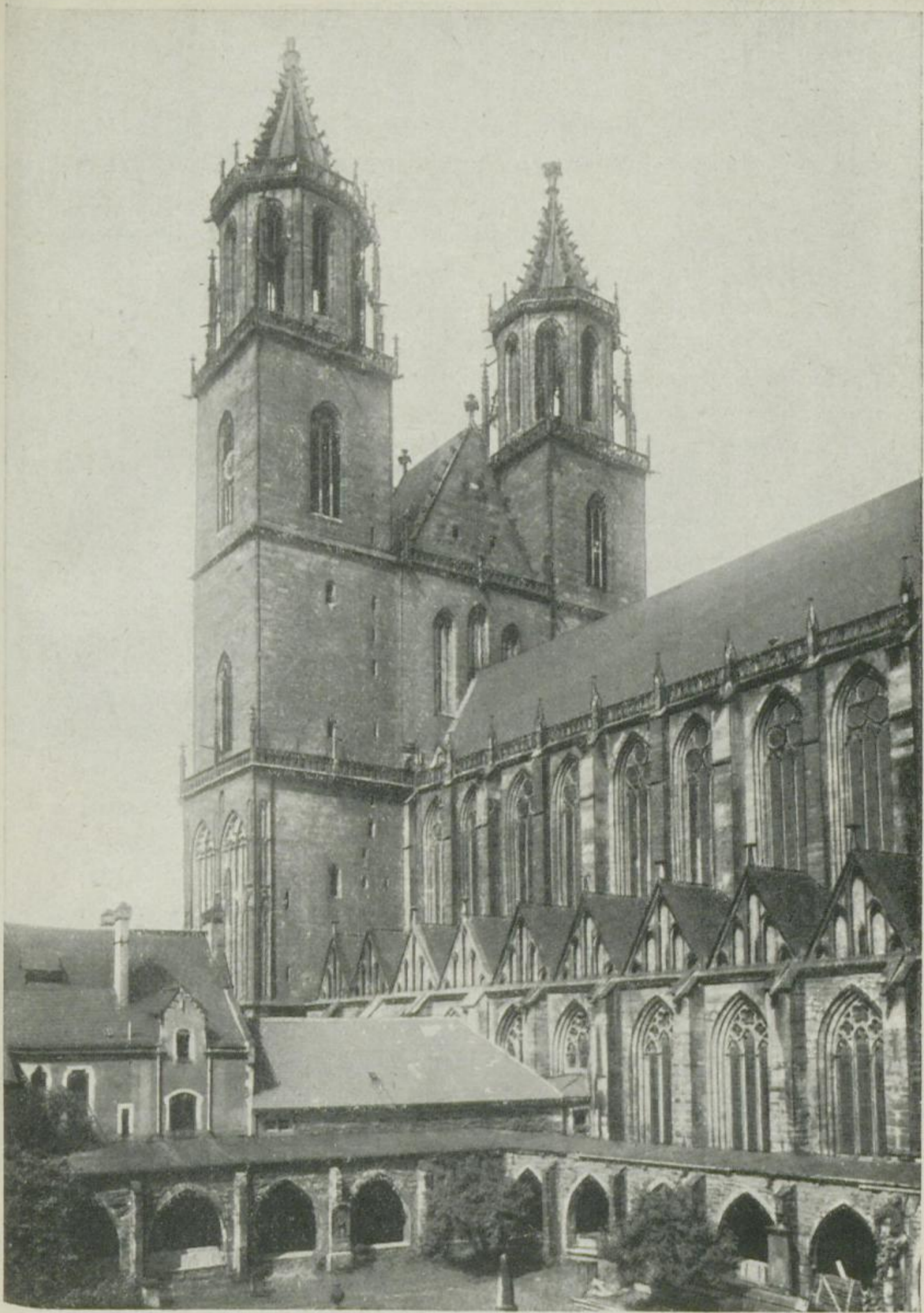
*Kapelle am Nordflügel des Kreuzganges*

so weit vollendete, daß im Jahre 1363 die Weihe vorgenommen werden konnte, und als letzter schließlich von 1477 bis 1520 der Mann, unter dessen Leitung der Westbau seine spätestgotischen Obergeschosse erhielt.

#### *Die Klausur*

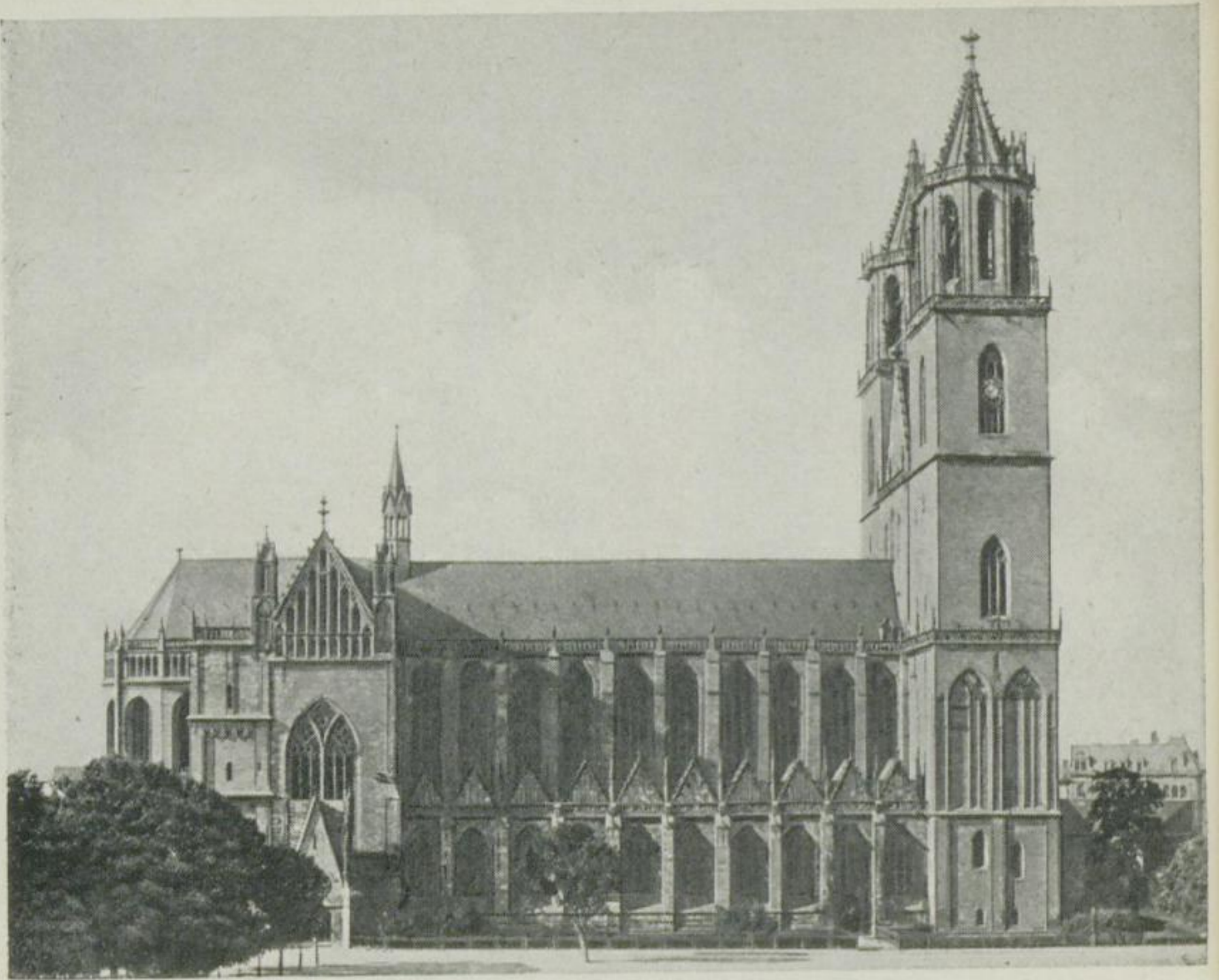
Im Süden des Domes erstreckt sich die Klausur der Domgeistlichen, die gleichfalls die Spuren verschiedener Bauepochen trägt. Dem Ende des 12. Jahrhunderts entstammt der Südflügel des Kreuzganges mit den spätromanischen Kapitellen an den Doppel- und Dreierarkaden. Die Arkaden-





*Langhaus und Westbau von Südosten*





*Die Nordseite des Domes*

wand des östlichen Kreuzgangflügels hat der Meister des Bischofsganges errichtet, jedoch die Gewölbe zog erst der Meister des Hochschiffgewölbes ein. Um 1320 entstand der Westflügel des Kreuzganges und der westlich neben ihm liegende „Cyther“, gegen 1350 die an den Ostflügel des Kreuzganges anschließende Sepultur der Domherren. Die Gewölbestützen der langgestreckten zweischiffigen Halle erweisen sich als Teile der italienischen Säulenschäfte aus dem ottonischen Dom, als Basen wurden ravnennatische Kapitelle verwendet. Aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammt auch der Nordflügel des Kreuzganges mit der reizvollen „Tonsur“ gegenüber dem Querschiffportal. Im Jahre 1405 stiftete Johann



Redekin die kleine quadratische Kapelle östlich der Sepultur, um 1450, nach einem Brand des Dormitoriums, wurde neben der Redekinkapelle die mit spätgotischen Netzgewölben überdeckte Marienkapelle gebaut.

Die wenigen Nachrichten lassen erkennen, daß auch an den Wohn- und Andachtsräumen der Stiftsherren ständig gebaut wurde. Neben dieser Bautätigkeit vollzogen sich jedoch Bewegungen, die gleichfalls das Gesamtbild der Anlage dauernd verwandelten. Die Einrichtung des Innenraumes mit Werken der Malerei und Plastik gibt uns heute Hinweise auf die Bewertung des Baues in den Augen der Zeitgenossen und auf seine Aufgaben gegenüber den Menschen, die in ihm am Gottesdienst teilnahmen.

### *Plastik aus dem Vorgängerbau*

Der ottonische Dom besaß in seiner Lesekanzel ein kostbares Kunstwerk. Elf Reliefplatten aus weißem Marmor fügten sich zu einem Ambo. In der Mitte der leicht ausgewölbten Vorderseite thronte Christus, ihm zur Rechten und zur Linken standen Engel mit dem Zeichen seines himmlischen Königtums. Es folgten die Symbole der Evangelisten und acht Frauengestalten, die Spruchbänder vorweisen: Sie stellen die Seligpreisungen der Bergpredigt dar. Die in den sechziger oder siebziger Jahren des 12. Jahrhunderts geschaffenen Marmorreliefs gehören zu den köstlichsten Schöpfungen romanischer Bildhauerkunst. Fast vollplastisch ausgerundet wölben sich die schlanken Körper vor dem glatten Grund. Geschmeidig, wenn auch noch sehr gedämpft, bewegen sich die haltenden und weisenden Hände, die schreitenden oder nur nach vorn gestellten Füße. Die Körper, im wesentlichen wohl statuarische Haltung bewahrend, zuweilen leicht geschwungen, sind doch einer freien Wendung schon fähig. Weich gleiten die plastischen Wölbungen aneinander, die Umrisse sind



ruhig fließende Linien. Noch sind diese Gestalten Schemen und keine wirklichen Körper, dennoch besitzen sie eine Lebendigkeit, die in uns die Ahnung einer neuen Kunst aufkommen läßt, die, natürlicher und wirklichkeitsfroher, den menschlichen Körper nicht länger verleugnet.

Literatur und bildende Kunst vor allem des 12. Jahrhunderts wollen sehr oft erzieherisch auf die Menschen einwirken. Die steinernen Menschenbilder mahnten von der Lesekanzel herab die Magdeburger Bürger zu Friedfertigkeit, Duldung und geistigem Gehorsam, jenen Tugenden, die jahrhundertlang die Herrschaft einzelner über die große Menge ermöglichten. Die Spätgotik, die, im Besitz eines Lettners, der Kanzel nicht mehr bedurfte, hat die schönen, alten, später leider verstümmelten Tafeln in der Marienkapelle sorgsam aufbewahrt.

Zwei Bronzegrabplatten aus dem alten Dom, meisterhafte Arbeiten, entstammen der Magdeburger Gießhütte, die im 12. Jahrhundert weithin berühmt war. Die ältere der beiden Platten gilt dem Erzbischof Friedrich von Wettin, die in dessen Todesjahr (1152) gegossen wurde, die jüngere, in den Jahren um 1200 entstanden, wird wahrscheinlich Erzbischof Wichmann von Seeburg, den Stadtgründer, darstellen.

Die Grabfigur des Friedrich von Wettin ist ganz erfüllt von feierlichem Ernst und strenger Würde. Mit großer Bestimmtheit hebt sich die Hand mit dem Bischofsring zum Segensgestus, schließt sich die Linke um den Hirtenstab. In einheitlich straffem Zug spannt sich der Umriß vom fest und prall gebauten Kopf mit der Mitra über die plastisch hervor-drängenden Schultern und Ellbogen bis zu den sparsam ausschwingenden Falten am Saum. Selbst die Gewandung ordnet sich in klaren und einfachen Linienzügen, beherrscht von der energischen Vertikalrichtung des Bischofsstabes und des Gabelkreuzes auf der Kasel. Die flach gespannten Kurven der Falten und Säume werden erst durch die entschiedene Horizontale der Unterarme abgebrochen. Ausdrücklicher noch als in der blockhaft geschlossenen Gestalt zeichnen sich Energie und





*Die Seligpreisungen*

Härte in den Gesichtszügen ab. Gewiß lag es dem Künstler fern, in den ausgeprägten Linien dieses Gesichtes individuelle Eigenschaften porträthaft zu gestalten. Die scharf geschwungene Nase, der bogig nach unten gezogene Mund, die straffen Falten von den Nasenflügeln abwärts und die unter gratig gewölbten Augenbrauen blicklosen, aber nicht ausdruckslosen Augen verkörpern kirchliche Gewalt schlechthin.

Einer anderen Welt gehört die Grabplatte des Erzbischofs Wichmann an, obwohl sie nur vierzig Jahre nach der des Wettin und in der gleichen Werkstatt geschaffen wurde. Die Gestalt ordnet sich in Haltung, Gebärden und Gewand dem





*Grabplatte des Erzbischofs Friedrich von Wettin (Ausschnitt)*

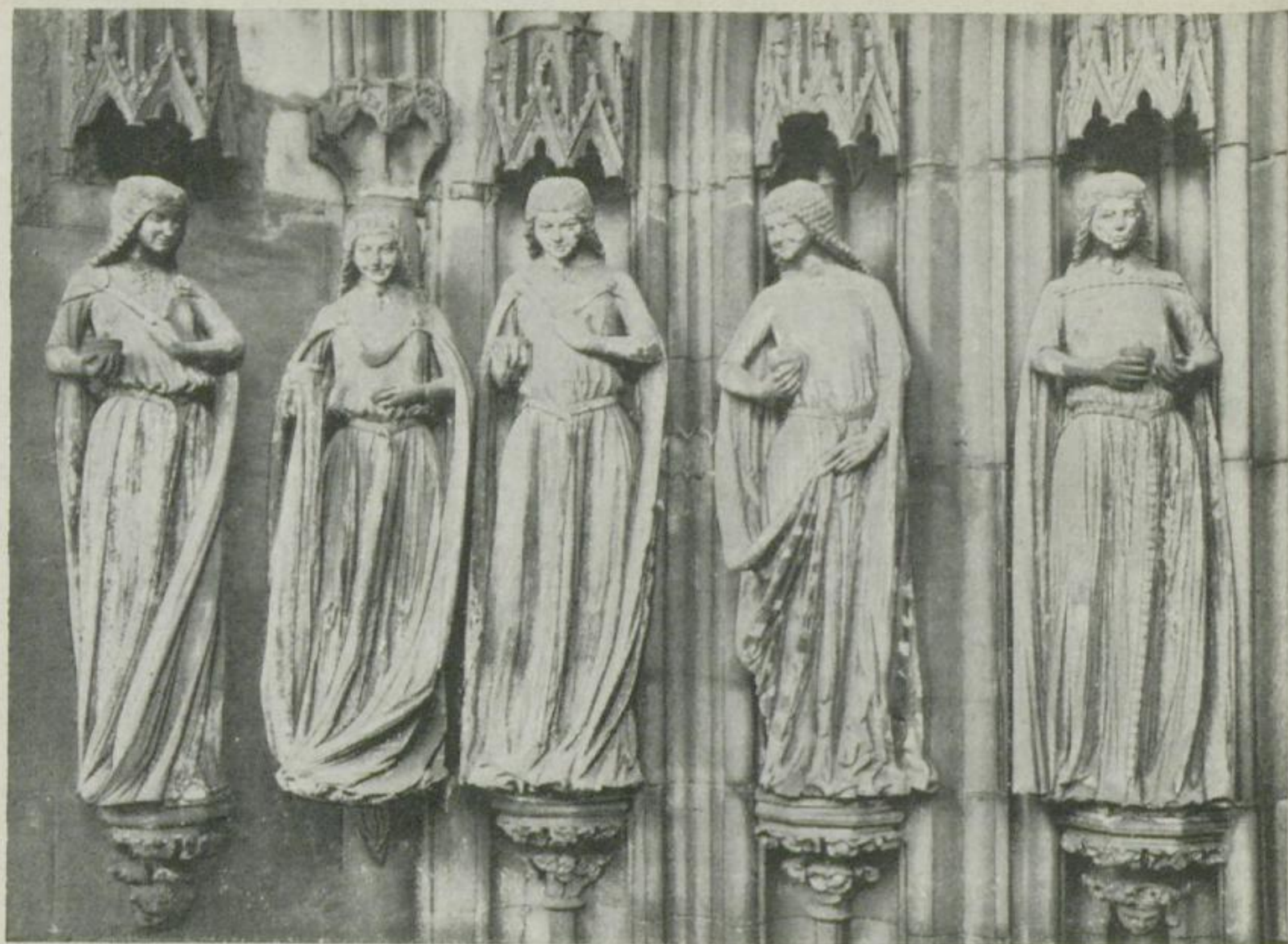


Begriff einer harmonischen Schönheit unter, die von der Härte und Bestimmtheit der älteren Platte nichts mehr weiß. Die leise Neigung des Kopfes bekundet eine gewisse Unentschiedenheit, völlig unaktiv, entspannt ist die Geste der rechten Hand, ohne festen Griff legen sich die Finger der Linken um den Bischofsstab. Die locker fallenden Stoffbahnen haben sich von dem unter ihnen lebenden Körper gelöst und folgen ihren eigenen Gesetzen. Der weich geschwungene Kragen, die an den Armen übereinandergeschobenen Falten, die Gewandstauung über den Füßen und die Hängefalten in der Körperachse gehören der reicher belebten Formensprache spätromanisch-frühgotischer Plastik an. Individuelle Charakterisierung ist freilich auch hier noch nicht gewollt. Die regelmäßigen Gesichtszüge atmen eine unpersönlich-allgemeine Schönheit, die dennoch menschlicher, diesseitiger ist als die überpersönliche Repräsentation hochromanischer Bildwerke.



*Grabplatte des  
Erzbischofs Wichmann*





*Die klugen Jungfrauen vom Paradiesportal (Ostgewände)*

### *Plastik des 13. Jahrhunderts*

Ein Künstler ungewöhnlich leidenschaftlichen Temperamentes meißelte in Magdeburg zehn Mädchenstatuen, kindhaft jugendliche Gestalten, unter denen heftige Erregung herrscht. Herzliche Freude bekunden die einen, verzweifelte Trauer die anderen, und alle bringen ihre Empfindungen mit drastischen Gebärden zum Ausdruck. Die Mädchen mit den sorgsam gehüteten Schalen in den Händen tragen zierlichen Schmuck an ihren Kleidern und im feingelockten Haar, ihre Gewänder sind festlich geordnet, ihre Gesten voll unbeschwerter Heiterkeit. Auf ihren Gesichtern malen sich Freude und Triumph mit vergnügtem Schmunzeln oder übermütigem Lachen. Die





*Die törichten Jungfrauen vom Paradiesportal (Westgewände)*

anderen Mädchen, die ihre Schalen umgestürzt in herabgesunkenen Händen halten, sind versunken in Schmerz und Klage. Sie sinnend still ihrem Unglück nach, die Wange in die Hand geschmiegt, sie greifen sich verzweifelt an die Stirn, sie schluchzen heftig, Mund und Augen sind vom Weinen krampfhaft verzerrt, und sie suchen mit dem Mantelende ihre Tränen zu trocknen oder halten mitten in dieser Bewegung inne, um trostlos den Kopf zur Seite zu wenden. Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen hielt dem mittelalterlichen Menschen mit unmittelbarer Anschaulichkeit die Drohung der ewigen Verdammnis vor Augen. Jene Mädchen des Gleichnisses, die den Bräutigam festlich empfangen wollten, aber das Öl für ihre Lampen vergaßen, so daß sie um-



kehren mußten und seine Ankunft versäumten, brachten wie kein anderes Thema der Bildnerei die Endgültigkeit des Urteils am Jüngsten Tag zum Ausdruck. Der Magdeburger Meister hat diesem für den mittelalterlichen Menschen so wichtigen Thema eine überragende künstlerische Form verliehen. Bis dahin gab es die klugen und törichten Jungfrauen nur als kleine, nicht sehr ausdrucksvolle Nebenfiguren. Er stellte sie als Säulenfiguren in die Gewände eines Haupteinganges. Der Jubel derer, die ihr Leben in Tugend verbracht hatten und mit der ewigen Seligkeit belohnt werden, und der Jammer der Gottlosen empfing den, der den Dom betrat, mit einer Mahnung voll furchtbarem Ernst.

Den Meister der Magdeburger Jungfrauen erweisen sein Gedankenreichtum und die Neuheit seiner Ausdrucksmittel als einen Künstler hohen Ranges. Der Typus des Zehnjungfrauenportales, das seitdem in der mittelalterlichen Kunst eine große Rolle spielte, ist seine schöpferische Leistung. Auch in der formalen Gestaltung geht er selbständige Wege. Die Zerklüftung des Steinblockes durch dünne, vom Körper sich lösende Stoffbahnen und tiefe Höhlungen in den Gewändern wird erst zwei Jahrhunderte später wieder aufgenommen. Sein starkes Interesse an der sinnlichen Erscheinung ist auch in der Skulptur des 13. Jahrhunderts noch neu. Er sucht die Stofflichkeit weich fallender, zarter Gewänder zu charakterisieren und freut sich an den strömenden Linien der Falten und der Mantelränder, die zuweilen die Figur wie eine Schale umfassen. Liebevoll schildert er bis in die geringsten Einzelheiten das vornehme Zeitkostüm, das seine Mädchengestalten tragen. Die unendlich feine Meißelarbeit an den Schmuckstücken kennzeichnet seine bildhauerische Art: Er beabsichtigt Zierlichkeit, nicht Monumentalität.

Noch im Tympanon des Bamberger Fürstenportals taten sich Freude und Schmerz in einer formelhaften und schematischen Weise kund, die noch ältere Straßburger Kunst erlaubte die Charakterisierung seelischer Verhaltensweisen nur in einer



fast symbolhaften Verinnerlichung. Der Magdeburger Meister kommt infolge seiner entschiedenen Hinwendung zur Naturbeobachtung bereits zu einer Darstellung menschlicher Empfindungen, die der großen Naumburger Kunst sehr nahesteht. Die Unterscheidung der klugen von den törichten Jungfrauen geschieht in ausgesprochen psychologischem Sinne durch eine ausdrucksvolle Gestik und eine überaus lebendige Mimik, die sich zuweilen freilich bis zum Grimassenziehen steigert. Für die mittelalterliche Kunst bedeuten die Magdeburger Mädchen ein Höchstmaß an Lebensnähe, und ihre natürliche Menschlichkeit spricht noch heute den Betrachter an.

Für das Jungfrauenportal arbeitete ein Bildhauer von geringerer künstlerischer Kraft die Figuren der Ecclesia und der Synagoge. Die beiden Gestalten, bedeutend größer als die Mädchenfiguren in den Gewänden, unterscheiden sich auch stilistisch deutlich von ihnen. Die bewegte Stoffmasse besonders der Ecclesia ruft eine fast barocke Wirkung her-



*Synagoge*



vor. Über deren glatt herabfallendem Kleid zieht der Mantel eine mächtige Schlaufe, gebauscht und unruhig bewegt, und über dem Boden staut sich der Stoff in teigig weichen Schlängelfalten und Wellensäumen. Auf diese dynamische Stauung verzichtet auch die im ganzen ruhiger geführte Gewandung der Synagoge nicht. Von der lebendigen Charakterisierungskunst des Jungfrauenmeisters sind Ecclesia und Synagoge unberührt geblieben. Ihre Gesichter vermögen seelische Regungen nicht auszudrücken, eine Differenzierung der Charaktere vollzieht sich höchstens in der Haltung.

Die Restauratoren des Magdeburger Domes haben im 19. Jahrhundert ein sechzehneckiges Gehäuse, das vorher zwischen dem zweiten und dritten Langhauspfeiler gestanden hatte, in den Chorumgang versetzt. Die kleine Kapelle besteht aus dünnen Sandsteinwänden zwischen schlanken Pfeilern, am Fuße des Zeltdaches reihen sich Wimperge und Fialen, Wände und Giebel sind in Maßwerkformen fensterartig durchbrochen. Das Gehäuse beherbergt zwei eng nebeneinandersitzende Gestalten auf einer Altarmensa.

Die ursprüngliche Bestimmung der Kapelle, der ursprüngliche Standort der Figuren und ihre Deutung geben der Forschung Rätsel auf, die bis heute nicht gelöst werden konnten. Im 16. Jahrhundert hielt man die Sitzfiguren für Otto I. und seine Gemahlin Edith. Der abgebrochene Gegenstand in der Hand des Mannes sollte ein Szepter sein, die Scheibe mit neunzehn Kugeln die neunzehn Tonnen Gold vorstellen, die Otto dem Erzbischof angeblich geschenkt hatte. Jahrhunderte lang blieb diese Deutung unbestritten sowie die Meinung, es sei das Gehäuse als Gedächtniskapelle eigens für die Figuren des Herrscherpaares geschaffen worden. Jedoch ist die Tradition nicht unbedingt verlässlich. Es bestand in Magdeburg geradezu eine Sucht, Skulpturen, deren Sinn nicht recht verständlich schien, auf Otto I. zu beziehen.

Für das Gehäuse liegt die Deutung als Heiliggrabkapelle nahe, in der zur Osterzeit die liturgischen Spiele sich vollzogen. Die





*Thronendes Paar*





Sitzfiguren könnten dann nicht für die Architektur, mit der sie jetzt verbunden sind, bestimmt gewesen sein. Die Reformation hat im Dom manche Veränderung vorgenommen, vielleicht besteht die Verbindung seit jener Zeit. Möglicherweise sind nicht weltliche Herrscher, sondern die himmlischen Brautleute Christus und Ecclesia dargestellt. Im Tympanon des Jungfrauenportals hätten die Thronenden die Aussage der Parabel sinnvoll ergänzt. Die Vereinigung des himmlischen Bräutigams mit der Kirche erwarteten die Christen am Jüngsten Tag. Vom Tympanon mußten die Figuren bereits im 14. Jahrhundert, anlässlich des Vorhallenneubaus, entfernt worden sein.

Das thronende Paar scheint der gleichen Hand zu entstammen wie Ecclesia und Synagoge. Vielleicht war es das früheste Werk des Bildhauers, denn es machen sich hier stärker als in seinen übrigen Arbeiten Formelemente bemerkbar, die auf eine Schulung an der älteren sächsischen Plastik hinweisen. Der Faltenreichtum der Gewänder und die ornamentalen Wel-

*Der Verkündigungengel*



lenlinien der Säume lassen an die Skulpturen von Wechselburg und Halberstadt denken. Auch die Starrheit der Haltung und des Gesichtsausdruckes wirkt altertümlich und fremd innerhalb der Magdeburger Plastik. In späteren Werken läßt sich der Meister der Sitzfiguren vom Stil der Jungfrauen beeindruckt. Schon die Figur einer stehenden Heiligen — vielleicht Katharina, obwohl das zerstörte Attribut eine sichere Deutung nicht zuläßt — zeigt eine von den Jungfrauen her bekannte Linienführung der Mantelränder, der Falten und Säume des Kleides, ohne freilich deren vornehme Zierlichkeit und lebendigen Gesichtsausdruck zu besitzen. Über den Füßen lösen sich die ruhigen Faltenzüge des Gewandes auf zu jenen barock bewegten Formen, die die Figuren von Ecclesia und Synagoge kennzeichnen.

Als das beste Werk des Meisters kann die Verkündigungsgruppe gelten. Der Engel drückt mit seiner schmalen, von langen Faltenzügen verhüllten Gestalt, mit der sehr zurückhaltenden Bewegung der zum Gruß er-

*Maria der Verkündigung*





hobenen Hand und dem lächelnden Gesicht verhaltene Freundlichkeit aus. Haartracht und Gesichtstyp sowie die Behandlung des Gewandes sind von den Jungfrauen stärker abhängig als alle anderen Arbeiten des Meisters. Die etwas größere Maria, die zweifellos zu dem Engel gehört, steht doch in stärkstem Gegensatz zu dessen zarter Gestalt. Über den kräftigen Röhrenfalten des Rockes breiten sich die Falten schüsseln des Mantels pompös nach beiden Seiten aus, der Körper verschwindet vollständig unter den schweren Massen des Gewandes. Das Gesicht umgibt der Wellensaum des Kopftuches, in das sich der Kopf einbettet, vom Stoff verhüllt, fast erdrückt, wie die ganze Gestalt.

Das gewichtigste Werk der Magdeburger Bildhauerkunst der Frühgotik fand seinen Platz nicht im Dom, sondern im Herzen der Stadt. Den Marktplatz Magdeburgs beherrschte das monumentale Standbild eines gekrönten Reiters, frei stehend unter einem schützenden Baldachin, auf einem Sockel hoch über den Boden erhoben, begleitet von zwei Mädchengestalten, die Schild und Banner tragen. Es ist die einzige Reiterfreifigur des deutschen Mittelalters. Als Vorläufer, wenn nicht gar Vorbilder müssen die Reiterstatuen Italiens und die Reiter an den Fassaden französischer Kirchen genannt werden. Eine unmittelbare Beziehung des Magdeburger Standbildes läßt sich freilich nur zu dem Bamberger Reiter nachweisen, von dem der Magdeburger Meister manche formale Einzelheit übernommen hat, über den er aber auch hinausgeht, indem er den Schritt von der Wandfigur zur Freifigur wagt. Der Reiter sitzt in ruhiger und vornehmer Haltung auf dem Pferd, die linke Hand führt mit eleganter Bewegung die Zügel, der rechte Arm streckt sich befehlend nach vorn. Von den Schultern fällt der Mantel zu beiden Seiten des Pferdes glatt und schwer herab und gibt der Gestalt des Reiters die Geschlossenheit und großflächige Blockhaftigkeit, die auch den Pferdekörper kennzeichnen. Der Kopf des Herrschers, mit lockigem Haar geschmückt, die vollen Lippen wie zum Sprechen geöffnet,

*Reiterdenkmal*







kräftig und energisch die Nase und das Kinn, richtet sich streng geradeaus, zugleich läßt aber die leichte Neigung nach vorn einen Zug freundlicher Milde aufkommen. Die gleiche Freude an kräftiger Körperlichkeit, die den Reiter geprägt hat, drückt sich in den runden Köpfen und vollen, heiter lächelnden Gesichtern der ihm beigegebenen Mädchen aus.

Mit dem Bamberger teilt der Magdeburger Reiter das Schicksal der Ungewißheit über die Person des Dargestellten. Die neuere Forschung hat neben Otto I. Otto II., Karl den Großen und Kaiser Konstantin als mutmaßlichen Gegenstand der monumentalen Darstellung genannt. Die Überlieferung des Mittelalters nennt vor allem Otto I., für sie sprechen die gewichtigsten Gründe. Das Werk würde tatsächlich verständlich als eine Ehrung Ottos des Großen, die der Erzbischof und Stadtherr von Magdeburg dem Gründer des Bistums und Urheber seiner stadtherrlichen Rechte zu einer Zeit dargebracht hat, da die Bürger immer energischer um ihre Selbstverwaltung kämpften. Die Aufstellung des Denkmals inmitten der Stadt sollte sie vielleicht ständig an den kaiserlichen und also legitimierten Ursprung der erzbischöflichen Stellung erinnern. Die Begleitfiguren könnten als Wappenträgerinnen gemeint gewesen sein.

Der Dom besitzt von der Hand des Reitermeisters die — leider arg beschädigte — Figur des Mauritius. Das prachtvolle Werk verrät die gleiche Freude an rundplastischer Fülle wie das Reiterdenkmal, es übertrifft jenes in der realistischen Erfassung von Körper und Gewand. Das Gesicht ist mit unverkennbarer Deutlichkeit als das eines Negers charakterisiert. Die reiche ritterliche Rüstung schildert der Meister in aller Ausführlichkeit, ohne daß die großzügige Einfachheit dabei verlorenginge. Der ziselierte Kettenpanzer umschließt den prall gerundeten Kopf, den Hals, die Arme und Hände und bewirkt zusammen mit der streng frontalen Haltung und der Symmetrie des Aufbaus eine wundervolle Geschlossenheit und Monumentalität. Der Eindruck gemessener Würde, die reali-



stische Auffassung und Gestaltung, die mächtige Plastizität sichern dem Magdeburger Mauritius die Ebenbürtigkeit mit den Stifterfiguren des Naumburger Domes.

Vielleicht waren die heute verstreut im Dom stehenden plastischen Werke des 13. Jahrhunderts zusammen mit den Jungfrauen ursprünglich für einen Lettner bestimmt, eine jener figurengeschmückten Trennwände zwischen Chor und Laienkirche, wie sie damals in Deutschland üblich waren und beispielsweise in Halberstadt, Wechselburg, Naumburg und Bamberg großartige Verwirklichung fanden.

Die Werke des Reitermeisters, des Jungfrauenmeisters und seines Gehilfen gehören zeitlich und stilistisch eng zusammen. Sie sind in den vierziger Jahren des 13. Jahrhunderts entstanden und unterscheiden sich scharf von den etwa zwei Jahrzehnte zuvor für das Westportal geschaffenen Figuren.

Diese später in den Chor versetzten Statuen zeigen den faltenreichen Stil französisch-frühgotischer Kathedralplastik. Auch die Bildhauerwerke der Jahrhundertmitte gehen letzten Endes auf französische Vorbilder zurück. Es wird jedoch eine spätere Stilstufe aufgenommen, auch scheinen die



*Mauritius*





*Die wundertätige Maria,  
um 1300*

Magdeburger Meister keine direkte Verbindung zu Frankreich gehabt, sondern ihre Kenntnisse aus einer französisch beeinflussten deutschen Werkstatt erhalten zu haben. Der Vermittler ist offenbar Bamberg gewesen. Aus der Bamberger Kunst übernehmen die Magdeburger Meister bestimmte Formen des Ausdrucks, der Körperbildung und der Gewandbehandlung, verarbeiten sie aber selbständig zu einer ihrem künstlerischen Charakter entsprechenden neuen Einheit. Der Meister des Reiterdenkmals folgt seinem Hang zur Einfachheit und Klarheit und seinem starken Körpergefühl. Dagegen entwickelt der Meister der Jungfrauen, der wenig Sinn für Monumentalität besitzt, einen Stil, den Stärke und Vielfältigkeit des seelischen Ausdrucks kennzeichnen.

#### *Bildwerke der Spätgotik*

Die wirklichkeitsfrohe Kunst des 13. Jahrhunderts entsprach dem Lebensgefühl jener, die die Leibeigenschaft mit der freieren Existenz der Hand-



werker und Kaufleute ver-  
tauscht hatten. Mit dem Auf-  
blühen der Städte im 14. Jahr-  
hundert gewann das Bürgertum  
erneut und stärker Einfluß auf  
die bildenden Künste.

Das Grabmal des 1361 verstor-  
benen Magdeburger Erzbischofs  
Otto v. Hessen gehört jener  
neuen Stufe bürgerlich-realisti-  
scher Wirklichkeitserfassung  
an. Der kräftig gebaute Körper  
und seine gelockerte Haltung  
prägen die Faltenzüge der Klei-  
dung, das Spielbein drückt sich  
leicht durch den weichen Stoff,  
das gestraffte Standbein ermög-  
licht ein glattes Herabgleiten  
des Gewandes. Das freundlich  
runde Gesicht gibt bildnis-  
mäßige Einzelzüge wieder, die  
den Dargestellten als einen be-  
stimmten einmaligen Menschen  
kennzeichnen: die nachdenk-  
lichen Querfalten auf der Stirn,  
die Steilfurchen über der Na-  
senwurzel, die die Brauen an-  
gestrengt zusammengezogen er-  
scheinen lassen, der leicht ge-  
öffnete Mund mit der ein  
wenig herabhängenden Unter-  
lippe.

Das prächtig in Eichenholz ge-  
schnitzte Chorgestühl existierte  
zu den Feierlichkeiten der

*Grabplatte des Erzbischofs  
Otto v. Hessen, 1361*







*Wangenbekrönung des Chorgestühls, um 1360*

Domweihe im Jahre 1363 wahrscheinlich bereits in vollendetem Zustand. Das Gestühl hat sich nach mancherlei Veränderungen, Beschädigungen und Umstellungen nur teilweise bis heute erhalten. Die Seitenwangen des Gestühls werden geschmückt durch vielfigurige und handlungsreiche Reliefs, die die Menschwerdung, das Leben und die Passion Christi zum Thema haben. Symbolische Figuren, Apostel, Propheten und Heilige kommen ergänzend hinzu. Köstlich humorvolle Grotesken bevölkern die Misericordien und die Bekrönungen der Seitenwangen. In den Figuren der Reliefs leben noch die Erregungen der Mystik und bewirken ausgezehnte, kurvig gespannte Gestalten und hagere, ekstatische Köpfe, in denen die Backenknochen hervorstechen und die Stirnen zuweilen gequält sich runzeln. Andere Figuren, wie die Propheten auf den Wangenbekrönungen, besitzen schon die volle Körperlichkeit der zweiten Jahrhunderthälfte.

Im Jahre 1403 verstarb Erzbischof Albrecht von Querfurt. Sein Grabstein, eines der lebendigsten und charaktersvollsten





*Seitenwange des Chorgestühls, um 1360*

Bildwerke der Zeit, mag aber schon einige Jahre zuvor, noch zu seinen Lebzeiten, bestellt worden sein. Die porträthafte Durcharbeitung des Kopfes ist hier noch weiter gediehen und



besser gelungen als in der Gestalt des Otto v. Hessen. Das unter der Mitra temperamentvoll hervorflatternde Haar, die weit abstehenden Ohren, die hochgezogenen Augenbrauen und der offenstehende Mund zeichnen das sympathische Bild eines eifervollen, tatkräftigen und noch mehr tatenlustigen Menschen. Zu diesem Eindruck trägt die Haltung des leicht zurückgeworfenen Kopfes und das energische Herausfahren der segenspendenden Hand aus dem geschlossenen Umriß des Körpers entscheidend bei. Die weich gerundeten und sehr gefälligen Falten der Gewandung stehen den Formen des weichen Stiles bereits sehr nahe.

Der reifen Zeit des weichen Stils, den Jahren um 1430, gehört eine Vespergruppe des Domes an, jenes stille Andachtsbild, das in den Stundengebeten der Klöster um die Nachmittagsstunden (zur Vesperzeit) verehrt wurde. Das Thema der Gruppe ist nicht die in der Heiligen Schrift berichtete laut klagende Beweinung des vom Kreuz Herabgenommenen, sondern eine stumme, einsame Zwiesprache der Mutter Maria mit ihrem toten Sohn, dessen zermarterten Körper sie auf ihrem Schoß hält. Schmerzvolle Versunkenheit, ein letztes Abschiednehmen ist der eigentliche Gegenstand dieses Bildes.

Der Bericht der Bibel hat das Motiv nicht vorgebildet, es ist eine Neuschöpfung des frühen 14. Jahrhunderts, eines der frühesten Beispiele individueller Gestaltung innerhalb der festgelegten Formenwelt der kirchlichen Kunst. Das aus dem Passionsgeschehen herausgelöste Bild muß einem neuen und besonderen Andachtsgefühl entsprungen sein, einem Bedürfnis nach subjektiver Erhebung über das Leid der Welt. Das Vesperbild gehörte nicht in den liturgischen Altardienst, sondern diente der privaten Andacht in Seitenkapellen und an abgelegenen Nebenaltären.

Die Magdeburger Pieta stammt möglicherweise aus einer böhmischen Werkstatt. Die weichen Falten eines Kopftuches schmiegen sich um das schmerzliche Gesicht der Maria, von den Knien gleitet das Kleid in sanften Kurven zur Erde. Lieblich-





*Vesperbild, Anfang 15. Jh.*

keit und Wohllaut in den Formen des Gewandes stehen in schärfstem Gegensatz zu dem ausgezehrten, geschundenen Christuskörper. Der ergreifende seelische Ausdruck ergänzt den im übrigen auf rein dekorative Wirkung gerichteten Charakter weichstiliger Plastik.

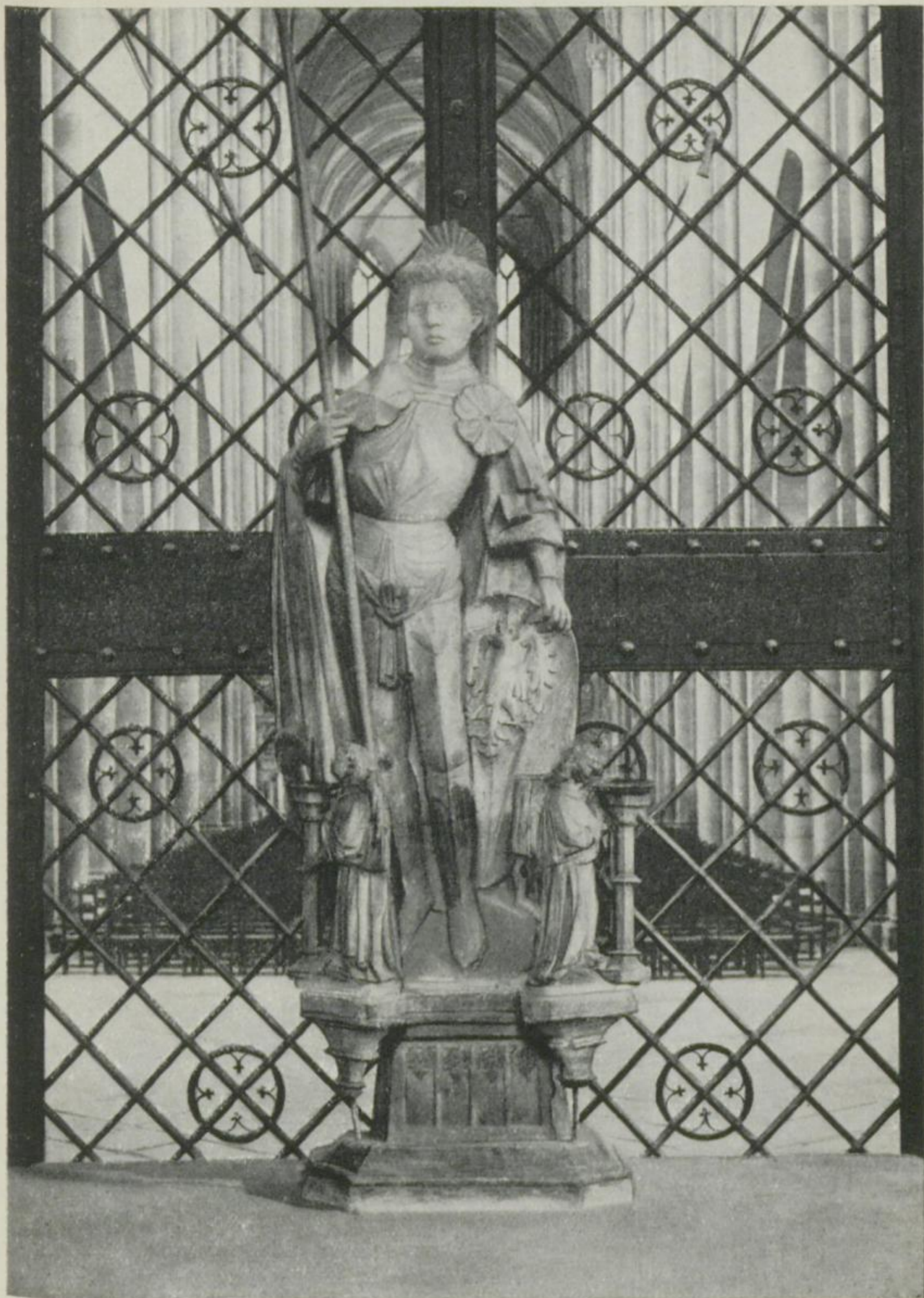


Im Jahre 1445 mußten die alten Chorschranken mit der romanischen Lesekanzel einem Lettner weichen, einer bis in die Mitte der Vierung vorgezogenen hohen Scheidewand zwischen dem Sanktuarium und dem den Laien zugänglichen Teil der Kirche. Diese Trennungswand erweitert sich oben zu einer geräumigen Bühne, in deren Mitte sich die Lesekanzel ausbucht, zu erreichen über eine Wendeltreppe von der Innenseite des Lettners her, zwei Durchgänge schaffen die Verbindung zwischen Chor und Schiff. Der Lettner wurde zum Träger reichsten figürlichen und ornamentalen Schmuckes. Maßwerkkräder kreisen in der Brüstung, Fialen schießen empor, die krause Formenwelt spätgotischer Ornamentik entfaltet sich an den Wänden. Von Pfeilern und Wandecken schauen Heiligenfiguren herab. Der Vorkragung der Lesekanzel schließt sich unten ein zierlicher Baldachin an, der einen Altar mit einem Relief der Kreuzigung überwölbt. Im Jahre 1451 erfolgte die Weihe des Altares, die wohl zugleich dem vollendeten Lettner gegolten hat.

Die Mauritiusstatue, im Jahre 1467 für den Johannisaltar in der Vierung gemeißelt, zeigt bereits Züge einer spätzeitlichen Kunst. Eine schlanke Jünglingsfigur in graziös biegsamer Haltung legt lässig die Finger um eine Lanze und auf einen Schild, der eher der Zierde als dem Schutz zu dienen scheint. Die zierlich geschmückte Rüstung, der Mantel, der mit schwungvollem Faltenwurf Rücken und Schultern einhüllt, das regelmäßig schöne Gesicht, das aber jeden tieferen Ausdruck vermissen läßt: Die vornehm elegante Erscheinung eines jugendlichen Ritters zu schaffen, hat offenbar dem Künstler als seine eigentliche Aufgabe vor Augen gestanden. Verglichen mit der kraftvollen Würde des Mauritius aus dem 13. Jahrhundert erscheint das ritterliche Schönheitsideal der Spätgotik fast ein wenig maniert.

Erzbischof Ernst aus dem kurfürstlich-sächsischen Hause, dem der Dom seine endliche Vollendung verdankte, hat auch der Innenausstattung ein bedeutendes Stück hinzugefügt. Den





*St. Mauritius vom Johannisaltar, 1467*



unteren Raum zwischen den Westtürmen ließ er als Kapelle mit Altar und Gestühl einrichten und sie durch ein schmiedeeisernes Gitter gegen das Schiff abschließen. Für diese Kapelle bestellte er noch zu Lebzeiten sein Grabmal. Eine Inschrift am Fußende des prachtvollen Bronzewerkes nennt Peter Vischer zu Nürnberg als den Schöpfer des Werkes und das Jahr 1495 als das Jahr der Vollendung.

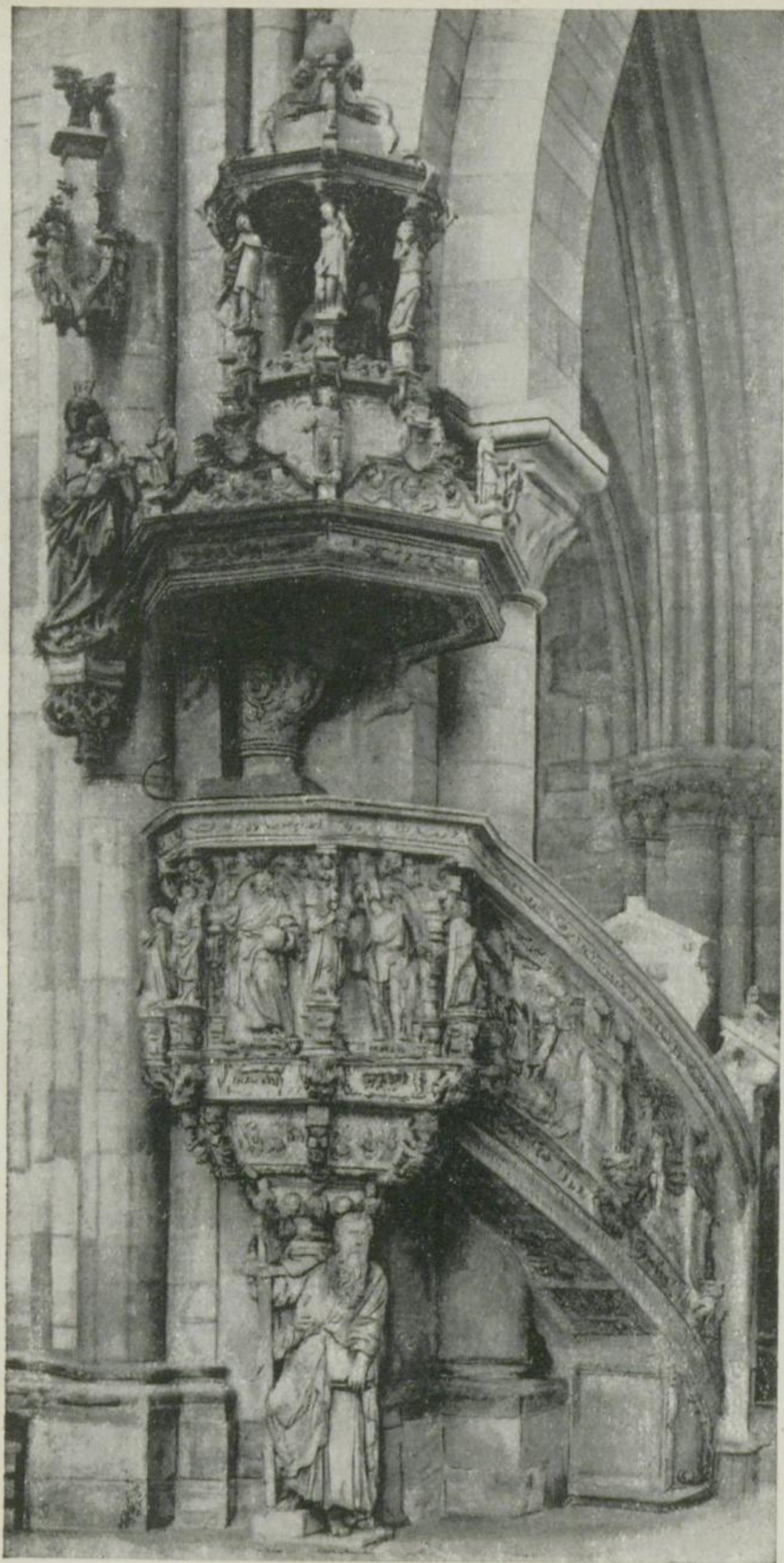
Die Tumba umstehen die zwölf Apostel, ernste, würdige Männer, eingehüllt in die großartige Draperie ihrer Gewänder. Die Wappennischen, mit zierlich verschlungenem Stabwerk geschmückt, in rhythmischer Reihung mit den Apostelfiguren abwechselnd, tragen zu dem festlich prunkvollen Charakter des Werkes bei. An den Schmalseiten stehen, sicher auf Wunsch des Bestellers, St. Stephanus, der Schutzheilige des von Magdeburg aus verwalteten Bistums Halberstadt, ihm gegenüber der Ritter Mauritius. In trotziger herausfordernder Haltung, den prächtigen, charaktervollen Kopf leicht zurückgeworfen, das linke Bein seitlich nach vorn gestellt: In dieser Mauritiusfigur lebt bereits wieder eine Kraft, die die Spätgotik nicht besaß. An dieser Stelle der Tumba, dem Jugendwerk Peter Vischers, hat die Auffassung der Renaissance die Schranken der älteren Kunst durchbrochen. Trotz des vierteiligen Schmuckwerkes maßvoll und ausgewogen, ist dem Grabmal des letzten im Dom bestatteten Erzbischofs eine feierlich-monumentale Wirkung gewiß.

### *Plastik der Renaissance*

Riesige Epitaphien an den Wänden des Domes, die bombastisch prunkvollen Gedenkmale für prominente Verstorbene, zeugen von der Tätigkeit zahlreicher Bildhauer im 16. und 17. Jahrhundert. Nur die bedeutenderen von ihnen sind mit Namen bekannt. Aus Pirna kam um 1590 Hans Klintzsch

*Die Kanzel, 1597*









*Der Kanzelträger*

nach Magdeburg und schuf hier in etwa fünf Jahren die Epitaphien für Werner v. Plothow, Johann v. Bothmar und Levinus v. d. Schulenburg. Als ein Künstler durchaus nicht ersten Ranges hielt er sich eng an die Konventionen der Kunstübung, wie sie in seiner engeren Heimat bestanden. Immerhin aber kommt in seinen Werken das Suchen nach neuem Inhalt und neuer Form, das Abrücken von allem Manierismus, gewaltig zum Ausdruck. Die wuchtige Plastizität der stämmigen und in mächtiger S-Kurve geschwungenen Figuren, der Naturalismus üppiger Obstbüschel und in Rollwerk verschlungener Puttenkörper sind charakteristische Eigenheiten seiner rauschenden und erregenden Kunst. Im letzten Magdeburger Werk des Klitzsch zeichnet sich bereits der Einfluß einer stärkeren und ihm weit überlegenen Künstlerpersönlichkeit ab. Christoph Kapup aus Nordhausen hatte zwischen 1591 und 1593 für den Magdeburger Obersten Ernst v. Mandelsloh ein Epitaph zu dessen großer Zufriedenheit gemeißelt und erhielt darauf den Auftrag für die neue



Domkanzel, an der er bis 1597 arbeitete. Kapup bedeutet den Höhepunkt der Magdeburger Renaissanceplastik. In seiner Kunst sind italienische Einflüsse lebendig, seine sicher stilisierende Art bewahrt ihn vor dem allzu überladenen Prunkstil, der die riesigen Denkmäler oft beherrscht. Die schöne Gestalt des Apostels Paulus, des Kanzelträgers, der mit gelassener Würde die Last des Kanzelkorbes auf seine Schulter nimmt, die rechte Hand auf den Schwertknauf gestützt, den ausdrucksvollen, bärtigen Kopf leicht zur Seite biegend, ist eines der reifsten Erzeugnisse seiner Hand.

An der Kanzel des Kapup hatte als Geselle Sebastian Ertle, gebürtig aus Überlingen, umfangreichen Anteil. In der Folgezeit scheint er der meistbeschäftigte Künstler Magdeburgs geworden zu sein. Mit viel Phantasie und Geschicklichkeit schuf er die zahlreichen Epitaphien, die bei ihm in Auftrag gegeben wurden. Eine originelle Idee sind die als Träger verwendeten kauernenden Figuren türkischer Krieger am Epitaph für Johann v. Lossow, erstaunliche Produkte seiner fast schon barocken Phantasie.

Ausgesprochene Barockformen entwickelte jedoch erst Christof Dehne, der in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts in Magdeburg arbeitete. Dehnes schöne Epitaphien und Grabplatten sind die letzten Erzeugnisse einer Kunstentwicklung, die der Dreißigjährige Krieg abschnitt und die danach nicht wieder aufgenommen wurde.

### *Das Ehrenmal von Ernst Barlach*

Neben den zahlreichen Denkmälern des 17. und 18. steht im Dom nur eines aus dem 20. Jahrhundert. Prunk und Pathos der Barockdenkmäler fehlen ihm ganz. Doch rührt uns gerade die Strenge und Stille des Totenmals von Ernst Barlach besonders tief an. 1929 wurde das den Toten des ersten Weltkrieges gewidmete Ehrenmal im Dom aufgestellt. Barlach war



sich bewußt, daß er mit diesem Bildwerk, das er sein „verantwortungsvollstes“ nannte, der seit 1871 üblichen Vorstellung vom Kriegerdenkmal nicht entsprach. Wie er mit seinem ganzen Schaffen den akademisch genormten oberflächlichen Schönheitsidealen eines selbstgefälligen Bürgertums entgegentrat, so hat er in seinem Totenmal nicht die verlogene Verherrlichung des Heldentodes gestaltet, sondern die erschütternde Wahrheit über die Unbarmherzigkeit des Krieges. Den Protest haben die, denen er galt, gut verstanden. Von Anfang an gab es gehässige Angriffe gegen das Magdeburger Mal, und 1933 wurde es aus dem Dom entfernt. Erst 1956 gelangte das Bildwerk wieder an den Platz, für den es geschaffen ist.

Die um ein Kreuz fest zusammengeschlossene Gruppe von sechs Menschen fügt sich in die gotische Nische des Domquerhauses vollendet ein. Den strengen Gesetzen der Architektur folgend baut sich die Gruppe auf aus drei nebeneinander aufstrebenden Senkrechten, verbunden durch die Querachsen der unteren Halbfiguren, der Hände am Kreuzbalken und der Kopfzone — eine Nüchternheit der Komposition, die notwendig ist, um die innere dramatische Spannung zu bändigen. Die dem Bereich des Todes stärker verhafteten Halbfiguren, in der Mitte der schon zum Skelett gewordene Soldat, Sinnbild des Todes selbst, links der verhüllte Sterbende, von dessen Todeskampf nur die verkrampten Fäuste sprechen, rechts der in den Schrecken des Gaskrieges dem Wahnsinn Verfallende, sie verkörpern gleichsam das Leid und Grauen, das die noch Aufrechten erfahren und durchstehen müssen. Mit den Seitenfiguren, dem älteren Soldaten und dem Jungen mit den kindlich weichen Zügen, beide Stirn und Augen tief beschattet von den Helmen, als sei ihnen mit dem freien Blick auch das klare Denken genommen und so in ihnen die Opferbereitschaft erzeugt für Ziele, die nicht die ihren sind, hat Barlach wohl die schwerste Anklage gegen den Mißbrauch des Menschen durch den Krieg ausgesprochen. Die Mittelfigur, die,

*Barlach, Ehrenmal*







ungebrochen im Glauben an die Kraft der Menschlichkeit, in freier und stolzer Haltung die anderen überragt, in den unbewegten Gesichtszügen das Wissen um alles Furchtbare, lebt bereits in einer Sphäre, „wo kein Sinnloses mehr schreckt“. Diese großartige Gestalt ist der Ausdruck dessen, was Barlach unter Heldentum verstand: ein wirklicher Held ist, wer in der durch den Krieg ihm aufgezwungenen „Welt der Ungeheuerlichkeiten“ jenseits von Angst und Hoffnung die Würde des Menschen zu bewahren weiß.

Mit der Stadt Magdeburg erlitt im zweiten Weltkrieg auch der Dom schwere Beschädigungen. 1944 und 1945 rissen Luftminen den Bischofsgang und die Westfassade auf, zerstörten die Gewölbe der Seitenschiffe, beschädigten die Pfeiler und die an den Wänden aufgestellten Epitaphien. Bereits 1946 setzte die Wiederherstellung durch das Institut für Denkmalpflege in Halle ein. Nach der besonders dringlichen Beseitigung der Dachschäden begann die Arbeit der Steinmetzen, an die bei denkmalpflegerischen Unternehmen besonders hohe Anforderungen gestellt werden. Um die zu ergänzenden Teile dem Bau störungslos einzufügen, wurden die Quader, Gewölberippen, Maßwerke und sonstigen bauornamentalen Details in einer dem Mittelalter möglichst ähnlichen Technik bearbeitet, was ein großes handwerkliches Können verlangt. Nach elfjähriger Arbeit konnte 1957 der kostbare Bau der gottesdienstlichen Nutzung zurückgegeben werden. Der heutige Besucher ahnt nichts mehr von den schweren Wunden, die dem Dom geschlagen worden waren. Die Wiederherstellung des Magdeburger Domes gehört zu den Großtaten der Denkmalpflege in den Nachkriegsjahren, und wir sollten über der Bewunderung für die Meister des Mittelalters niemals die vergessen, die das Werk aus der Zerstörung gerettet und in alter Schönheit bewahrt haben.

Helga Möbius



## LITERATUR

- F. *Bellmann* und G. *Leopold*: Der ottonische Dom zu Magdeburg. In: Pfalzenexkursion des Instituts für Vor- und Frühgeschichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 10.–14. Okt. 1960, Manuskriptdruck 1960.
- H. v. *Einem*: Zur Deutung des Magdeburger Reiters. Zeitschrift für Kunstgeschichte 16, 1953, 43–60.
- H. *Giesau*: Der Dom zu Magdeburg, Deutsche Bauten Band 1, Burg/Magdeburg 1924.
- H. *Giesau*: Zur Baugeschichte des Langhauses des Magdeburger Domes, Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1923.
- H. *Giesau*: Eine deutsche Bauhütte aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, Halle 1912.
- W. *Greischel*: Der Magdeburger Dom, Berlin 1929.
- R. *Hamann* und F. *Rosenfeld*: Der Magdeburger Dom, Berlin 1910.
- H. *Jantzen*: Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts, Leipzig 1925.
- A. *Koch*: Die Ausgrabungen am Dom zu Magdeburg im Jahre 1926, Sondernummer vom Montagsblatt der Magdeburgischen Zeitung 1926.
- H. *Kunze*: Der Dom Ottos des Großen in Magdeburg, Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg 1930, 65. Jg.
- H. *Kunze*: Der gegenwärtige Stand der Erforschung der Baugeschichte des Magdeburger Domes, Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg 1921–1924, 56.–59. Jg.
- P. J. *Meier*: Die Baugeschichte des Magdeburger Domes im 13. Jahrhundert, Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlung 45. 1924.
- H.-J. *Mrusek*: Zur städtebaulichen Entwicklung Magdeburgs im hohen Mittelalter, Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle-Wittenberg, Jg. V, 1955/56, H. 6.
- H.-J. *Mrusek*: Drei deutsche Dome, Dresden 1963.
- W. *Paatz*: Die Magdeburger Plastik um die Mitte des 13. Jahrhunderts, Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen 46. 1925.
- \*\*\* Zehn Jahre Denkmalpflege in der Deutschen Demokratischen Republik, hrsg. v. L. Achilles, Leipzig 1959.



## ABBILDUNGSNACHWEIS

Die Abbildungen stellten freundlicherweise zur Verfügung:

Klaus G. Beyer, Weimar: für die Seiten 33, 45, 47, 61.

Deutsche Fotothek Dresden: für die Seiten 7, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 30, 37, 53, 57, 58, Titelbild und 3. Umschlagseite.

Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Arbeitsstelle für Kunstgeschichte: für die Seiten 36, 39, 41, 43, 50, 51, 55.

Kunsthistorisches Institut der Martin-Luther-Universität Halle: für Seite 5 und 2. Umschlagseite.

Institut für Denkmalpflege – Außenstelle Halle: für Seite 35.

*DAS CHRISTLICHE DENKMAL · HEFT 50/51*

Herausgegeben von Fritz Löffler

11.–20. Tausend 1964

Alle Rechte vorbehalten · Union Verlag (VOB) Berlin

Lizenz-Nr. 18/395/1360/64

Satz und Druck: Buchdruckerei Willy Kolbe

Buchbinderische Verarbeitung: H. Sperling

Klischeeherstellung: H. F. Jütte (VOB)

Lackierarbeiten: Gebrüder Oelsner

sämtlich in Leipzig

39. 8° 2721









DAS CHRISTLICHE DENKMAL  
HEFT 50 / 51



Hinweise

Signatur 39. 8° 2721	Stok d.
-------------------------	------------

RS

Bub

AK  
E

Titelaufn.  
—

AKB  
E

FK

7 Bänkert Ku

Bio K

Bild K

SWK  
—

Dom zu Magdeburg

Sonderstandort

Signum

Ausleihe-  
vermerk

III/9/280 Id-G 54/60



SLUB DRESDEN



3 3794840

