

ehemals Creativ Director der Düsseldorfer Agentur GGK und in den 1990er Jahren gern als deutscher „Werbepapst“ hofiert, meint damit aber nur bedingt den Einsatz mit manipulatorischer Zielsetzung, denn Schirner formuliert an anderer Stelle auch: „Plakate sind keine Bilder, die man sich anschaut. Es sind Bilder, an denen man vorbei schaut.“<sup>6</sup>

Und hier liegt ein Schlüssel zum Verständnis von Wredes Manhattan-Bildern: Egal, wie bombastisch groß die Botschaften daher kommen, wie atemberaubend hübsch und angesagt die Modelle sind – es schaut niemand hin! Auf keinem von Wredes Fotografien nehmen die vorbei eilenden Passanten Notiz von der Werbeflut, die über ihren Köpfen hereinbricht. So werden diese Bilder zugleich zum Abgesang auf die Werbung – je größer, je lauter, je komprimierter die Botschaften daher kommen, umso mehr verhalten sie hier. Ebenso wie der mündige TV-Konsument zu Beginn des Werbeblocks weg zappt.

Die „New York Billboards“ sind für den Fotokünstler hilfreich und gut zur überzeugenden Umsetzung seines „Bild im Bild“-Konzeptes. Für die New Yorker gehören sie zum Stil und Lebensgefühl der Megacity. Nicht mehr und nicht weniger. Ist sie hier real geworden – die Vision vom auf- und abgeklärten Verbraucher? Thomas Wrede interessiert das faszinierende Spiel der Ebenen. Rein künstlerisch, in formaler und visueller Hinsicht. Denn die Sache mit der angeblichen Allmacht des Konsums, das stetige Bedrängen durch ausgetüftelte Marketingstrategien sieht der New Yorker an sich eher salopp. Wie Woody Allen, selber New Yorker, der einmal gesagt haben soll: „Natürlich gibt es eine jenseitige Welt. Die Frage ist nur: wie weit ist sie von der Innenstadt entfernt, und wie lange hat sie offen.“

Eine Ahnung von dem, was da ist oder sein könnte, gibt vielleicht jene eine Fotografie im Kanon dieses großartigen Fotobuches: Das Bild zeigt eine Monumentalinszenierung an der Fassade von Lehman Brothers: „Where visions get built“ (S. 78, 79). Vermutlich vor den folgenschweren Entwicklungen im Jahre 2008 entstanden, schauen wir hier, mitten im Großstadtgewühl, in einen schier endlosen, blauen Himmel. Und das an jenem Bankhaus, das der Weltwirtschaft den Blick in die Hölle bescherte.

RÜDIGER MÜLLER  
Köln

<sup>6</sup> MICHAEL SCHIRNER: Werbung ist Kunst; München 1988, S. 22.

**Ernst Badstübner, Peter Knüvener, Adam S. Labuda und Dirk Schumann (Hg.): Die Kunst des Mittelalters in der Mark Brandenburg. Tradition – Transformation – Innovation;** Berlin: Lukas Verlag 2008; 516 Seiten, ca. 800 überwiegend farbige Abb., eine Beilage; ISBN 978-3-86732-010-8; € 60,00

Die mittelalterliche Kunst der Mark Brandenburg ist einer breiteren Öffentlichkeit bis heute weitgehend unbekannt geblieben, aber auch in der Fachwelt als Forschungs-

thema kaum präsent. Diese Lücke bot den Anlass für ein internationales Forschungskolloquium, das vom 23. bis 26. Juni 2005 an der Humboldt-Universität in Berlin auf Initiative des dortigen Lehrstuhls für Osteuropäische Kunstgeschichte und der Stiftung Stadtmuseum Berlin ausgerichtet wurde. Mit dem vorliegenden Band wurden nun drei Jahre später 26 der 30 gehaltenen Tagungsbeiträge einschließlich drei neuer veröffentlicht.

Das vorbildlich edierte Buch ist reich und in guter Qualität bebildert und mit zwei Karten und einem Register versehen, die dem mit der Geographie und dem Denkmälerbestand weniger vertrauten Leser die Benutzung erleichtern. Eine Beilage mit der „Konkordanz der Inventarnennungen vorreformatorischer Textilien im Brandenburger Dom“ hingegen dürfte nur für einen kleinen Kreis von Fachleuten interessant sein. Die Beiträge gliedern sich in sechs Gruppen, die von einem ausführlichen Literaturverzeichnis und knappen Biographien der Autoren abgeschlossen werden, die ein breites Spektrum der mit dem Thema beschäftigten Berufssparten offenbaren. Dementsprechend unterschiedlich sind auch die einzelnen Texte gestaltet, die sich gleichermaßen ergänzend und widersprechend interessante Einblicke in den Stand der aktuellen Forschung erlauben.

Im einleitenden Kapitel wird „Die Mark als Kunst- und Kulturlandschaft“ umrissen und damit gleichzeitig ein in der Forschungsgeschichte vielfach problematisierter Begriff angesprochen. Die Geschichte der Mark ist vergleichsweise jung, bis in das 12. Jahrhundert war die Region zwischen Elbe und Oder noch heidnisch und wurde erst mit dem Aufbau der Landesherrschaft ab 1157 systematisch durch die Markgrafen von Brandenburg christianisiert. Die politische Struktur entwickelte sich unabhängig von einer naturräumlichen Einheit, so dass die einer ordnenden Übersicht geschuldeten Beiträge ihre historischen Prämissen begründen müssen. Der Historiker Winfried Schich bietet einen knappen, aber gut strukturierten Überblick über „Die Landesherrschaft und die Entwicklung der Kulturlandschaft vom 13. bis zum 16. Jahrhundert“. Dabei zeichnen sich drei Phasen ab: die Gründung bis in die Zeit um 1300, das Erstarren der Städte im 14. und die zunehmende Einschränkung ihrer Autonomie unter den Hohenzollern seit dem zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts. Die Mark wird als Kunstlandschaft nur innerhalb eines wechselnden „raum-zeitlichen Bezugssystems“<sup>1</sup> erkennbar, was sich deutlich an den folgenden Beiträgen zum kunsthistorischen Denkmälerbestand ablesen lässt. Ernst Badstüblers Darstellung der „Kunstlandschaftlichen Prozesse am Beispiel der architekturgeschichtlichen Entwicklung“ entspricht der von Schich benannten Abfolge historischer Phasen. Die frühesten Großbauten unter askanischer Herrschaft, die wohl in der Mitte des 12. Jahrhunderts begonnenen Kirchen der Prämonstratenserstifte Leitzkau und Jerichow, orientieren sich an Vorbildern des nördlichen Harzvorlandes, einer Region, aus der die neuen Herren stammten. Gleichzeitig markiert das verwendete Baumaterial aber auch eine deutliche Abkehr vom Althergebrachten. Zusammen mit dem spätes-

1 REINER HAUSSHERR: Kunstgeographie – Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten. In: *Rheinische Vierteljahresblätter* 34 (1970) S. 162.

tens 1165 begonnenem Brandenburger Dom gehört die Jerichower Kirche zu den ältesten Backsteinbauten nördlich der Alpen. Das Material wurde zum charakteristischen Baustoff der Mark, war bezeichnenderweise aber auf Bauten der Landesherrschaft und (mit wenigen Ausnahmen) auf die von ihr protegierten Dome und Klöster beschränkt. Für die Architektur der Stadt- und Landkirchen wurde hingegen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts noch Granit verwendet. Ein Wechsel zeichnet sich erst mit dem Aussterben der Askanier 1319 ab, mit dem die Städte größere Bedeutung gewinnen, wo der Backstein erst jetzt als durchgängig verwendetes Baumaterial nachweisbar ist. Etwa gleichzeitig verschwinden auch baugeschichtliche Leitmotive. Das Fehlen der von Badstübner als „Zeichen gewonnener Landesherrschaft“ interpretierten West-Querbauten an Stadtkirchen bildet eine der historischen Entwicklung entsprechende Zäsur der Kunstgeschichte. Erst jetzt lässt sich die Mark Brandenburg als Kunstlandschaft der norddeutschen Backsteingotik zurechnen. Ihre regionalen Wurzeln finden sich bereits an den Zisterzienserbauten des 13. Jahrhunderts in Lehnin und Chorin, an denen sich noch herrschaftliche Architekturzitate nachweisen lassen. Hier wurde bereits eine an den Materialeigenschaften orientierte Fertigungstechnik entwickelt, bei der man in zunehmend rationalisierter Weise die üblichen Hausteinteile an konstruktiv betonten Stellen durch Nachbildungen in Terrakotta ersetzte. Die Technik blieb in dieser Zeit jedoch auf die Mark beschränkt, da die großen Kalkvorkommen im norddeutschen Küstenraum die Entwicklung der dort verbreiteten Stuckskulptur begünstigten. Die Beschränkung scheint aber auch politische Gründe gehabt zu haben, da sich die Technik fast ausschließlich an Bauten nachweisen lässt, die durch die Askanier gefördert wurden, wie Dirk Schumann in seinem Beitrag zum „Bauplastischen Dekor in der märkischen Backsteinarchitektur des 13. und 14. Jahrhunderts“ zeigen kann. Hier wären als Vorgriff auf das folgende Kapitel ergänzend die Aufsätze von Christina Müther („Die spätromanische Kapitellplastik in der Mark Brandenburg“), Zofia Krzymuska-Fafius („Das Backsteinrelief in der Pfarrkirche zu Arnswalde (Choszczno) in der Neumark“) und Mara Maroske („Die Westportale der Maria-Magdalena-Kirche in Eberswalde“) zu nennen.

Während die Brandenburger Kapitelle mit ihrem direkten Magdeburger Bezug als Spitzenwerke der älteren Hausteinplastik auch einem größeren Publikum bekannt sein dürften, hat die architektonische Bekrönung des Dreisitzes in Arnswalde so gut wie keinen Eingang in die bisherige Forschungsliteratur gefunden. Die Nische, in die der Sitz eingelassen ist, zeigt in ihrem Bogenfeld eine aus Terrakottaformsteinen zusammengesetzte Darstellung der Wurzel Jesse, deren Zentrum eine dreiteilige Kreuzigungsgruppe einnimmt. Die Ausnahmestellung dieses Werkes wird angesichts der etwas hilflos wirkenden Argumentation der Autorin mehr als deutlich. Die zeitliche Stellung, der ursprüngliche Kontext der offensichtlich veränderten Anlage und ihre ikonografische Funktion in Bezug auf den Dreisitz müssen als völlig ungeklärt gelten. Das ungewöhnlich anspruchsvolle Programm findet sein Gegenstück in der Portalplastik von Eberswalde, zu der sich auch stilistische Bezüge herstellen lassen, soweit dies angesichts der relativ rohen Ausführung überhaupt zu beurteilen ist. Diese Diskrepanz zwischen inhaltlichem Anspruch und formaler Ausführung scheint als cha-

rakteristisches Merkmal an die Technik gebunden zu sein. Die freie Formbarkeit des Materials, das offensichtlich nicht von gelernten Plastikern bearbeitet wurde, scheint die Entwicklung unkonventioneller Programme begünstigt zu haben, auch wenn Maroske die inhaltliche Bedeutung der Eberswalder Portalkonzeption etwas überstrapaziert.

Die mittelalterliche Architekturgeschichte der Mark zeigt eine Entwicklung, die in großen Zügen den historischen Gegebenheiten folgt. Für die Ausstattung der Kirchen gilt dies hingegen nicht. Aus dem meist geringeren finanziellen Aufwand und der größeren Flexibilität der Werkstätten ergibt sich ein komplexes System von künstlerischen Beziehungen, dem Peter Knüvener in seiner Einführung zur „Kunst des Mittelalters in der Mark Brandenburg“ nachgeht. Während sich für die Frühzeit noch ähnlich wie in der Architektur hauptsächlich die westlich angrenzenden Gebiete, insbesondere Magdeburg, als einflussreich erweisen, verlagert sich diese Orientierung im Laufe des 14. Jahrhunderts in Richtung Böhmen. Mit der Internationalen Gotik lassen sich dann um 1400 am Brandenburger Denkmälerbestand vielfältigste Bezüge aufzeigen, die sich bis zur Reformation zu keinem einheitlichen Bild mehr fügen. Konsequenter Weise verzichtet Knüvener darauf, die Mark als einheitliche Kunstlandschaft zu beschreiben. Der Begriff wäre für „die verschiedenen Zeitabschnitte“ und (das sei hinzugefügt) Regionen und Gattungen jeweils neu zu stellen.

Dieser Sichtweise entspricht die weitere Kapiteleinteilung, die anfangs eher historisch orientierte Zeiträume absteckt, bei den spätgotischen Werken dagegen mehr und mehr auf einzelne Subzentren und die Bedeutung der Stifter abhebt. In den hauptsächlich auf Einzelwerke konzentrierten Beiträgen bilden sich gleichzeitig die Möglichkeiten und Grenzen des Forschungsgebietes wie auch der einzelnen Fachdisziplinen ab. Das zeigt sich bereits an dem Beitrag von Beate Braun-Niehr über das Brandenburger Evangeliar, der für Buchmalereispezialisten sicherlich von Interesse, aber abgesehen von der Herkunft der Handschrift ohne jeden Anschluss an das Thema gestaltet ist. Neben den bereits erwähnten architekturgeschichtlichen Beiträgen sind die Ergebnisse der von Tilo Schöfbeck und Karl-Uwe Heussner durchgeführten „Dendrochronologischen Untersuchungen“ von besonderem Interesse. Mit naturwissenschaftlicher Nüchternheit werden hier einige kunsthistorische Datierungen nach hinten verschoben, die damit gerade für die Frühzeit ein überraschend konservativ geprägtes Kunstschaffen offenbaren. Obwohl sich die u. a. genannten Beispiele mit dem in Schönhausen/Elbe befindlichen Triumphkreuz und der Sitzmadonna in Laase bei Bützow eher an der Peripherie bzw. außerhalb der Mark befinden, dürfte der Befund auch auf die provinziellen Regionen in Brandenburg übertragbar sein. Damit stellt sich gleichzeitig die Frage, ob die stilkritische Einordnung der „Dreikönigsgruppe aus St. Marien zu Stendal“, die Annett Alvers im folgenden Beitrag vorstellt, haltbar ist. Die wohl ursprünglich in einem Retabel aufgestellten Figuren aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts wirken stilistisch uneinheitlich, da bei dem jüngsten König auf die für die Zeit typischen Faltengehänge völlig verzichtet wird. Er unterscheidet sich auch durch seine vollplastische Ausführung vom Rest der Gruppe. Alvers nimmt das als Beleg für eine Entstehung um 1300 und sieht darin den Rest einer

älteren Figurengruppe, die eine Generation später ergänzt worden wäre. Der postulierte Zusammenhang mit der um den Ebstorfer Mauritius versammelten Figuren will nicht recht überzeugen. Die Stendaler Figur zeigt die für das frühe 14. Jahrhundert typisch kindlichen Körperproportionen, während an der Braunschweiger (?) Figurengruppe durchweg normal gebildete Erwachsenenkörper dargestellt werden. Die vollplastische Ausführung dürfte eher der ursprünglichen Aufstellungssituation geschuldet gewesen sein. Wie beim Brandenburger Retabel ist ein an den Seiten offener Schrein zu vermuten, da die rechts außen platzierte Madonnenfigur nur an der Außenseite eine aufwendige plastische Verzierung des Thronstuhls zeigt. Dem würde die Allansichtigkeit der links außen aufgestellten Figur des jüngsten Königs entsprechen, der wohl gleichzeitig mit dem Rest der Gruppe angefertigt worden sein dürfte. Leider sind die Materialangaben in dem Artikel durcheinander geraten, so dass nicht klar wird, ob einheitliche Hölzer verwendet wurden. Schöfbeck und Heussner konnten anhand der Herkunft des verwendeten Materials für das wohl etwas früher entstandene Retabel in Rossow, das sich ursprünglich wohl auf dem Hochaltar des Havelberger Doms befand, eindrucksvoll das Vorhandensein leistungsfähiger Werkstätten in der Region nachweisen. Auch für Stendal ist die Tätigkeit einer lokalen Werkstatt wahrscheinlich. Stilistisch eng mit der Anbetungsgruppe verwandt sind die Figuren vom Lettner der Petrikirche, die sich mit Blick auf die Skulpturen am Nordportal der Frankfurter Marienkirche letztlich wohl am ehesten über die Hofkunst Kaiser Ludwigs IV. des Bayern erklären lässt. Zu der hauptsächlich in Norddeutschland tätigen Werkstatt des Magdeburger Chorgestühls, die Alvers zur Erklärung der Stillage anführt, ergeben sich dagegen keine deutlichen Bezüge.

Mit den sich in Frankfurt abzeichnenden dynastischen Zusammenhängen ist eines der Hauptkapitel des Bandes angesprochen, „Brandenburg und Böhmen. Die Epoche Karls IV. und ihre Nachwirkungen“. Hier wäre in erster Linie der komplexe Artikel von Jiří Fajt zu nennen, der „Kunst [vorwiegend] als Herrschaftsinstrument“ interpretiert. Der starke böhmische Einfluss auf das märkische Kunstschaffen in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist seit langem bekannt. Hauptwerke, wie die Retabel im Brandenburger Dom und Pechüle, letzteres ursprünglich wohl aus der Klosterkirche in Zinna stammend, sind durch Schöfbeck und Heussner jetzt eindeutig als Importe bestimmt worden. Fajt geht aber einen entscheidenden Schritt weiter. Eingebunden in einen breiten Überblick über die wechselnden Herrschaftsverhältnisse der Mark in ihrem Verhältnis zum Reich wird ein Großteil der erhaltenen Hauptwerke in direkte Beziehung zur jeweiligen Regierungsmacht gesetzt. Damit grenzt sich Fajt in differenzierter Weise gegen kunsthistorische Allgemeinbegriffe wie „Schöner“ oder „Weicher Stil“ bzw. „Internationale Gotik“ ab. Ausgehend von einer einleitenden Darstellung der aufeinander aufbauenden Stillagen der Prager Hofkunst wird ihr zeitlich versetztes Auftreten in Brandenburg verfolgt. Eines der in dieser Hinsicht bedeutendsten dynastischen Denkmäler, die Ausstattung der Tangermünder Burg, ist leider nur durch eine Beschreibung von 1564 überliefert worden. In deutlicher Anlehnung an die Ausstattung auf Burg Karlstein wurden die Wände der Burgkapelle aufs prächtigste mit Edelsteinen verkleidet und der große Saal mit einem gemalten Herr-

scherzyklus verziert. Man darf hier wohl mit der Tätigkeit von böhmischen Künstlern rechnen, die nach der Fertigstellung des Auftrages im Lande geblieben sein könnten. Damit ist gleichzeitig aber auch eines der hauptsächlichen Probleme angesprochen, direkte Belege dafür gibt es nämlich keine, wie auch die Identifizierung herrschaftlicher Stiftungen oft mehr als fraglich bleibt. Aufbauend auf der These, dass die Heirat zwischen Markgraf Otto von Wittelsbach und Katharina, der Tochter Karls IV., den Anlass für den Neubau des Hallenchors der Rathenower Stadtkirche geboten habe, wird die Markgräfin als Stifterin des dort erhaltenen Retabels identifiziert, wobei der „Auftrag an eine Malerwerkstatt erging, die zuvor die Aufträge ihres Vaters in Tangermünde ausführte“. Fajts Thesen sind sicherlich überdenkenswert, lassen sich aber angesichts der großen Lücken im Denkmälerbestand durch nichts beweisen. Dass es sich in Rathenow um eine einheimische, vielleicht in Magdeburg ansässige Werkstatt gehandelt haben muss, zeigt der eindrucksvolle Vergleich zu den Sandsteinskulpturen in Groß Ammensleben.

Während diese Werke ihre stilistischen Wurzeln in der Prager Kunst der 60er Jahre finden, zeigt die Ausstattung der Frankfurter Marienkirche ein weniger einheitliches Bild. Die Stadt an der Oder gehörte zu den zentralen Orten kaiserlicher Politik in der Mark. Hier zwang Karl IV. 1373 den Wittelsbacher Markgrafen zur Übergabe der Landesherrschaft. Das äußere Zeichen dieses Regierungswechsels markiert der Neubau des Nordportals der Marienkirche mit seinen markanten Wappendarstellungen. (Ergänzend sei auf den Artikel von Jan Raue verwiesen, der die „Böhmische und böhmisch beeinflusste Wandmalerei“ in der mit dem Portal verbundenen Vorhalle zusammen mit dem Zyklus der Gewölbemalereien in der Marienkirche von Herzberg/Elster vorstellt). Fajt kann die Anlage jedoch überzeugend als Umbau eines älteren Vorgängers erklären. Das wohl aus unterschiedlichen Zusammenhängen stammende Skulpturenprogramm lässt sich stilistisch von der Hofkunst Kaiser Ludwigs IV. des Bayern ableiten, so dass zumindest in Frankfurt der Wittelsbacher Otto als Stifter wahrscheinlich gemacht werden kann. Der historische Kontext der berühmten Glasfenster dagegen bleibt unklar. Von der Forschung üblicherweise in Zusammenhang mit der Weihe des Kreuzaltars 1367 in das Ende der sechziger Jahre datiert, macht Fajt stilistische und ikonografische Aspekte geltend, die für eine etwas spätere Datierung in den siebziger Jahren und damit in die Zeit des Regierungswechsels sprechen würden. Trotz der zentralen Stellung der Stadt stellt sich allerdings die Frage, ob man in Frankfurt den Stil der Malereien, der sich deutlich an der höfischen Prager Kunst der Generation vor Meister Theoderich orientiert, noch so dezidiert als kaiserlich verstanden hat, dass ein derartiger Auftrag unter den Wittelsbachern nicht vergeben worden wäre. Fajts historisch bedingte Stilkritik erfordert eine Umdatierung, die hier auch angesichts des ikonographisch ungewöhnlichen Antichristzyklus überlegenswert bleibt. Ob die auch sonst gehäuft auftretenden Neudatierungen jedoch alle berechtigt sind, oder hier nicht erst die Grundlage für die Hauptthese geschaffen wird, bleibt fraglich. Der Artikel bietet viele Anregungen für ein erneutes Durchdenken von Stilbegriffen und der Entstehung einer Formenvielfalt, die ohne eine kaiserliche Kunstpolitik sicherlich kaum denkbar ist. Verglichen mit Böhmen

war Brandenburg jedoch Provinz, wie sich eindrücklich an dem zeitlich versetzten Auftreten der Stillagen ablesen lässt. Es muss als deutliches Manko angesprochen werden, dass keiner der anderen Autoren dieses Kapitels Fajts Thesen aufgreift. Eine Diskussionsgrundlage würde sich allein schon aus dem kurzen Beitrag von Eva Fitz über die „Glasmalereien aus der Marienkirche“ ergeben. So lassen sich an einigen nur noch als Graphitabreibungen überlieferten Ritzzeichnungen einer inschriftlich 1371 datierten Kirchenglocke Kompositionsschemata nachweisen, die auch bei den Glasmalereien zur Anwendung kamen – die Glasmaler müssten damals also bereits tätig gewesen sein.

Infolge des Todes von Karl IV. 1378 wächst die Bedeutung regionaler Mächte, insbesondere der Bischofssitze, wie sich in Havelberg etwa an der durch die Wilsnacker Wallfahrt finanzierten Lettnerverkleidung ablesen lässt. Sie stammt von einer Bildhauerwerkstatt, die, wohl vermittelt durch den Kontakt der Bischöfe, auch im Dom von Brandenburg tätig war. Die stilistischen Wurzeln sind hier bereits nicht mehr eindeutig benennbar. Bezüge zum Erfurter Severi-Meister wie zur Portalplastik der Prager Teynkirche werden angeführt, ein deutliches Zeichen für die zunehmende Verbreitung des „Schönen Stils“, so zeithistorisch dieser Begriff auch immer behaftet sein mag. Das Ende dieser Epoche wird konsequenterweise von einer Werkgruppe beschlossen, mit der Maria Deiters die „Bedeutung Magdeburgs als Kunstzentrum im frühen 15. Jahrhundert“ vorstellt. Ausgehend von dem hoch bedeutenden, leider nur noch in Resten erhaltenen Retabel der Jüterborger St. Nikolai-Kirche wird ein umfangreicher Bestand von damit zusammenhängenden Werken in der Mark und der Niederlausitz vorgestellt. Neben böhmischen Voraussetzungen lassen sich hier auch deutliche Bezüge zur niedersächsischen und norddeutschen Skulptur des frühen 15. Jahrhunderts nachweisen. Eine völlig eigenständige Entwicklung zeigt sich dagegen bei der Konstruktion der Retabelgehäuse, die durchweg breite auf die Rahmenseiten aufgedübelte Spiegel mit z. T. aufwendiger Verzierung tragen. Die hohe handwerkliche Qualität wird durch die „Kunsttechnologischen Beobachtungen am Jüterborger Retabel“ bestätigt, mit denen Werner Ziemer der Werkgruppe weitere Arbeiten zuordnen kann. Hier vermisst man allerdings eine Abbildung des 1999 rekonstruierten Gesamtaufbaus in Jüterborg. Bei aller wissenschaftlichen Genauigkeit bietet die Stahlkonstruktion des Gehäuses doch einen mehr als ernüchternden Anblick (ähnlich wie auch beim Retabel der Prenzlauer Marienkirche) und gerade von denkmalpflegerischer Seite wäre hier eine erneute Diskussion über das weitere Vorgehen bei ähnlichen Projekten angebracht.

Mit dem Ende dieser Epoche lässt sich die Mark Brandenburg nicht mehr als einheitliche Kunstlandschaft beschreiben. Dementsprechend sind die beiden folgenden Kapitel historisch herausragenden Einzelstiftungen und Spezialforschungen gewidmet. Monika Böning stellt eine „Glasmalereistiftung in der Johanniskirche zu Werben“ vor, die heraldisch als Auftrag Kurfürst Friedrichs II. ausgewiesen und inschriftlich 1467 datiert ist. Als Rahmung der Wappen dient die Darstellung einer Kette mit dem Schwanenorden, Kennzeichen der Gesellschaft Unserer Lieben Frau, die der Kurfürst bereits 1440 gegründet hatte. Böning interpretiert die Stiftung deswegen

primär mariologisch und verbindet die Wappen mit zwei weiteren Scheiben, die Darstellungen des Marientodes und der -krönung zeigen. In der heutigen Montage sind die Scheiben jedoch voneinander getrennt und die Marienszenen inschriftlich allein auf dasselbe Jahr datiert. Ein Zusammenhang ist wahrscheinlich, ob die Auswahl der Szenen aber durch die religiöse Orientierung der Bruderschaft motiviert wurde, bleibt fraglich. Innerhalb der Wappendarstellung nimmt der Orden, der in der Abbildung nur stark vergrößert zur Geltung kommen kann, keine hervorgehobene Stellung ein und die Szenen gehören zum gängigen Repertoire des Marienlebens. Auch muss die in dieser Zeit noch eher ungewöhnliche Form der trinitarischen Krönung nicht zwangsläufig auf das Baseler Konzil zurückgeführt werden. In Werben wurde bereits 1422 ein der „Heiligen Dreifaltigkeit“ geweihter Altar gestiftet, das Thema war vor Ort also durchaus präsent. Auffallend ist hier wiederum die konservative Stilhaltung, die ihre Wurzeln bereits im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts findet. Peter Knüvener weist in einem weiteren Artikel („Von einer einheimischen stadtbrandenburgischen Kunst“) im nächsten Kapitel enge Bezüge zu einer in Brandenburg tätigen Malerwerkstatt nach, in deren engerem Umkreis die Werbener Glasmalereien entstanden sein dürften. Derselbe konservative Stil findet sich auch an den Skulpturen der Retabel, was umso auffälliger ist, als von der Werkstatt (oder den mit ihr kooperierenden Bildschnitzern) in gleichem Maße niederländische Tonfiguren als Vorlagen kopiert wurden. Gemessen an der vorher besprochenen Epoche ließe sich diese höchst eigenwillige Stilmischung nur als Zeichen einer ungewohnten Provinzialität erklären. Dem steht auf der anderen Seite die außergewöhnlich anspruchsvolle Ausmalung der „ehemaligen Bibliothek des Domklosters in Brandenburg“ gegenüber. Die von Birgit Malter durchgeführte Restaurierung der in großen Teilen zerstörten Wandmalereien führte zu einem mit Fug und Recht als spektakulär zu bezeichnenden Ergebnis. In den 1460er Jahren beschrieb der Nürnberger Humanist Hartmann Schedel die künstlerische Ausstattung einer Brandenburger Bibliothek, die man auf dem im 18. Jahrhundert zerstörten Stift auf dem Harlunger Berg vermutet hat. Anhand der in großen Teilen erhaltenen Inschriften kann sie jetzt jedoch mit der Dombibliothek identifiziert werden. Das mit den Darstellungen von Trivium und Quadrivium, der Handwerkskünste, Theologie und Medizin hochgelehrte Programm lässt sich auf den zwischen 1422–59 amtierenden Bischof Stephan Bodecker zurückführen. Aber auch unabhängig von ihrem Inhalt zeigen die Malereireste eine hohe Qualität. Auch hier lassen sich Querverbindungen zu der von Knüvener vorgestellten Werkstatt nachweisen, die vielleicht mit dem Auftrag für die Dombibliothek ihre Tätigkeit am Ort aufgenommen haben könnte. Die Wandmalereien müssen aufgrund von Schedels Beschreibung vor 1456–62 entstanden sein. Eine künstlerische Entwicklung lässt sich auch an den späteren der von Knüvener vorgestellten Werken nicht mehr feststellen, eher der Hang zu einer, man könnte fast sagen, gewissen Bequemlichkeit, wie das Kopieren der niederländischen Figuren zeigt.

Die beiden letzten Beiträge dieses Kapitels widmen sich zwei der prächtigsten Altarstiftungen, die im ausgehenden Mittelalter in der Mark in Auftrag gegeben wurden. Bei dem von Agnieszka Gašior behandelten „Hochaltarretabel der St. Marienkir-



che in Frankfurt“, das sich heute in der Gertraudenkirche befindet, handelte es sich ursprünglich um ein mit Standflügeln versehenes Pentaptychon, das auf seinen Flügeln einen von innen nach außen verlaufenden Zyklus von Malereien der Kindheitsgeschichte und Passion Christi zeigt. Der plastische Anteil ist allein auf den Schrein beschränkt und offenbart damit eine ausgesprochen hohe Wertschätzung von Malerei. Das durch eine überlieferte Inschrift 1489 datierte Retabel zeigt deutliche Züge einer Nürnberger Entstehung, wobei die Flügel aber wohl im Umkreis des in Breslau tätigen Meisters von 1486 angefertigt wurden. Umstritten bleibt die Frage nach dem Stifter. Die Darstellung der Bistumspatrone im Schrein könnte auf einen bischöflichen Auftrag deuten, andererseits betont Gąsior mit Recht die fränkische Herkunft der Bildwerke, die im Stammland der Hohenzollern angefertigt wurden. Wenig überzeugend wirkt dagegen der Verweis auf die von den Kurfürsten geplante Universitätsgründung, mit der die Autorin das auf eine Thronbank reduzierte Interieur der Verkündigungsszene erklären will. Überlegenswert bleibt jedoch die ungewöhnliche, an einen Kurhut erinnernde Kopfbedeckung der Heiligen Elisabeth, der Herzogin von Schlesien, mit der vielleicht auf den kurfürstlichen Herrschaftsanspruch auf dieses Gebiet angespielt werden soll. Möglicherweise erklärt sich das seltsame Fehlen eines deutlicheren Hinweises auf den Stifter durch den Verlust der Standflügel, auf denen ein Wappen oder eine Inschrift den heute nur schwer zu deutenden Auftraggeber ausgezeichnet haben könnten.

An dem inschriftlich 1514 datierten Hochaltarretabel der Mittenwalder Stadtkirche dagegen befinden sich die Wappen der kurfürstlichen Stifter unübersehbar im Schrein. Das von Matthias Müller unter den Gesichtspunkten von „Ordenslehre und Fürstenmemoria“ interpretierte Werk dürfte ursprünglich aus der Berliner Dominikanerkirche stammen und wohl von einer vor Ort tätigen Werkstatt angefertigt worden sein.<sup>2</sup> Im Zentrum steht die Kreuzabnahme Christi, ein sekundär wiederverwendetes Relief Antwerpener Provenienz, umgeben von repräsentativen Heiligendarstellungen in Schrein und Flügeln. Der geschlossene Zustand des Triptychons zeigt eine gemalte, von weiteren Heiligen flankierte Verkündigung an Maria, die auf Kenntnisse italienischer Vorbilder schließen lässt, was Müller mit den verwandtschaftlichen Beziehungen der Kurfürsten erklärt. Das Programm ist verständlicherweise stark dominikanisch geprägt, bietet aber abgesehen von der Wiederverwendung des Beweinungsreliefs und der von Putten getragenen Wappenfolge nichts Ungewöhnliches. Mit Rückgriff auf Thomas von Aquin und Heinrich Seuse entwirft Müller hingegen ein komplexes Gefüge von Sinnebenen, bei dem „ganz bewusst die stilistischen Differenzen benutzt [wurden], um sie in den Dienst einer medialen Inszenierung der semantischen Aussage des Altarretabels“ zu stellen. Als Beleg werden Andrea Mantegna und Giotto angeführt und dementsprechend die ornamentale Flügelrahmung als „italianisierendes Rankenwerk“ beschrieben. Angesichts dieses an mitteldeutschen Retabeln weit verbreiteten Motivs wird die Berechtigung des For-

2 PETER KNÜVENER: Eine märkische Altarwerkstatt am Ausgang des Mittelalters. In: *Brandenburgische Denkmalpflege* 14 (2005) S. 63–72.

schungskolloquiums mehr als deutlich. Sicherlich sind gerade in der Malerei des Mittenwalder Retabels italienische Bezüge nicht zu übersehen, aber eine etwas mehr am regionalen Denkmälerbestand orientierte Sichtweise wäre hier doch wünschenswert. Die Ikonographie des Retabels dürfte sich primär als Erweiterung eines etwas älteren Vorgängers erklären lassen. Das Antwerpener Relief stammt, anders als Müller anführt, nicht aus einem Kreuzigungsretabel ähnlich demjenigen des Brüsseler Bildschnitzers Jan (nicht „Jost“!) Bormann in Güstrow, sondern bildete ursprünglich das Zentrum eines kleinen Andachtsretabels, wie die heute noch beidseits an der Rahmung erkennbaren Abdrücke der Scharnierbeschläge beweisen. Vielleicht gehörte das Retabel noch zu den aus Dänemark stammenden Besitztümern Elisabeths von Brandenburg. Deren Mutter stiftete gleichzeitig in Odense eines der größten und ikonographisch komplexesten Retabel des Nordens. Hierin kann man vielleicht die Motivation für das aufwendige Programm in Mittenwalde suchen, kaum jedoch in Italien.

Auch das folgende Kapitel, das mehr an formalen Aspekten einzelner Werke ausgerichtet ist, wird von einem weit ausgreifenden Artikel eingeleitet, in dem Tobias Kunz eine „Steinfigur des Dominikus in der Neuruppiner Klosterkirche“ behandelt. Die eigenwillige Standfigur mit dem auffallend lebendig wirkenden Gesicht steht in ihrer Zeit ziemlich isoliert und wird bezeichnenderweise meistens als Portrait des ersten Klosterpriors Wichmann von Arnstein bezeichnet. Kunz deutet die Figur dagegen überzeugend als eine Darstellung des Heiligen Dominikus. Hier macht es Sinn den Darstellungstyp bis zu seinen Wurzeln nach Italien zu verfolgen. Unklar bleibt der Aufstellungsort und damit die ursprüngliche Funktion der Figur. Mit den von Kunz angeführten Beispielen ließe sich die Figur überzeugend als ein im Klausurbereich aufgestelltes Werk mit vorbildhafter Funktion interpretieren, das den dort versammelten Mönchen den Heiligen als menschliches „Idealbild in einer alltäglichen Situation“ zeigen würde. Als problematisch erweist sich jedoch eine heute leere Aushöhlung auf der Brust der Figur. Sie befindet sich an der Stelle der Mantelschließe, könnte aber auch ursprünglich als Sepulchrum gedient haben. In diesem Fall müsste es sich bei der Figur um den Bestandteil eines Altars gehandelt haben, dessen Aufbau man angesichts der von Kunz plausibel vertretenen Datierung um 1370 gerne kennen würde.

Funktionsgeschichtliche Aspekte verfolgt auch der Artikel von Benjamin Sommer über den 1471 datierten „Stendaler Marienaltar“. Das gewaltige Pentaptychon ist formgeschichtlich aus mehreren Gründen einzigartig. Der geöffnete Zustand zeigt einen plastischen Zyklus der Kindheitsgeschichte Christi bis zur Taufe, der um eine zentrale Szene von Marientod und -krönung angeordnet ist. Die Innenflügel tragen auch im geschlossenen Zustand plastische Darstellungen, Kreuzigung und Jüngstes Gericht, die auf den flankierenden Flügeln von weiteren, hier jedoch gemalten Passionszenen ergänzt werden. Die mit den plastischen Darstellungen in der ersten Wandlung auffallend repräsentative Gestaltung, für die sich nur sehr wenige, in der Hauptsache schwedische Vergleichsbeispiele anführen ließen, zeigt mit dem Jüngsten Gericht eine deutliche Unterbrechung des Passionszyklus. Lässt sich die direkte Ge-

genüberstellung mit der Kreuzigung noch überzeugend als eschatologischer Kommentar aus dem Johannesevangelium ableiten, so zeigt Sommers Vergleich mit städtischen Eid-Reliquiaren und Schwurböcken zwar eine ikonografische Parallele, daraus aber dem Retabel eine Funktion bei der Ratswahl zuzusprechen, wirkt angesichts fehlender Vergleichsbeispiele doch sehr spekulativ.

Das Kapitel wird von kurzen Studien abgeschlossen, die zwar die Breite des erhaltenen Denkmälerbestandes offenbaren, aber kaum eine Anbindung an das eigentliche Thema zeigen. Interessant ist hier vielmehr die höchst unterschiedliche Arbeitsweise der Fachdisziplinen. Lothar Lambachers Bericht über den „Pritzwalker Silberfund“ verfolgt die Forschungsgeschichte bis hin zur Auflistung von Nummern einzelner Sammlungsvitrinen; drei weitere Aufsätze beschäftigen sich mit den nur spärlich erhaltenen Berliner Werken des späten Mittelalters (Daniela Franz zum „spätgotischen Triumphkreuz des Märkischen Museums“, Jenny Hüttenrauch zur „Konsolskulptur der Berliner Heilig-Geist-Kapelle“ und Birgit Neumann-Dietzsch zu „Zwei Wandmalereien des späten Mittelalters“) unter starker Berücksichtigung restauratorischer Befunde; und das von Detlef Witt vorgestellte „Sippenrelief des Hamburgers Helmeke Horneborstel“ in Werben öffnet den notwendigen Blick nach Norden. Auch wenn Horneborstel als Maler nicht der Urheber des Schnitzwerkes gewesen sein kann, zeigt das Beispiel doch die in den grenznahen Regionen enge Vermischung der Kunsttraditionen.

Als Ausblick wird das gewichtige Buch von zwei Artikeln beschlossen, die eine Erklärung für die in vielen Fällen gute Erhaltung mittelalterlicher Werke bieten. Christa-Maria Jeitners Überblick zu den „liturgischen Textilien in der Mark Brandenburg“ erlaubt einen interessanten Einblick in die nachreformatorische Weiterverwendung von Paramenten. Mechthild Modersohn erklärt die hohe Anzahl mittelalterlicher „Marienaltäre in Dorfkirchen der Altmark“ mit einem Toleranzdenken, das sich deutlich an den vielfachen Renovierungen der Retabel abzeichnet.

Trotz der kritischen Anmerkungen bleibt als Fazit festzuhalten: ein lesenswertes Buch über einen zu Unrecht in großen Teilen eher unbekanntem Denkmälerbestand und, mit all seinen Stärken und Schwächen, ein Lehrstück moderner Kunstwissenschaft.

JAN FRIEDRICH RICHTER  
*Berlin*

**Bernd Stiegler: Theoriegeschichte der Photographie;** München: Fink Verlag 2006; 479 Seiten; ISBN 3-7705-4216-9, € 39,90

Wer glaubt, es ginge bei der Fotografie nur um Bilder, der irrt, wie Bernd Stiegler mit seiner „Theoriegeschichte der Photographie“ deutlich zeigt. Der an der Universität Konstanz lehrende Professor für deutsche Literatur betreibt Forschung mit den Schwerpunkten Literatur und Medien sowie Theorie und Geschichte der Fotografie. Daher wundert es nicht, dass Texte und Theorien zur Fotografie den Kern der Arbeit