

monien oder aber deren Überwindung zur Voraussetzung haben, ist es neben den objektbezogenen Aufgaben künftiger Forschung nicht weniger wichtig, die Problemgeschichte der Wahrnehmung und Deutung luxemburgischer Herrschaft in Ostmitteleuropa – die in der ersten Sektion der Tagung ansatzweise zur Sprache kam – tiefer zu durchdringen. Den weiteren Rahmen, innerhalb dessen dies zu geschehen hätte, steckt beispielhaft eine jün-

gere Tagung ab (*Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, hg. von R. Born, A. Janatková und A. S. Labuda, Berlin 2004). Durch eine Umfrage des öffentlich-rechtlichen Fernsehsenders ČT im Jahr 2005 zum »Nějtěšćí Čech«, zum »Größten Tschechen« gekürt, böte der Luxemburger Karl einen aufschlußreichen Einstieg.

Bernd Carqué

MARIA DEITERS

Kunst um 1400 im Erzstift Magdeburg. Studien zur Rekonstruktion eines verlorenen Zentrums

Neue Forschungen zur deutschen Kunst, Bd. VII, hg. von Rüdiger Becksmann. Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 2006. 189 S., 192 Abb., davon 36 in Farbe, ISBN 3-87157-208-X, € 76,00

Die Ersterwähnung Magdeburgs 805 im Diederhoffer Kapitular Kaiser Karls des Großen war im vorvergangenen Jahr Anlaß, im Kulturhistorischen Museum Magdeburg auf 1200 Jahre Stadtgeschichte zurückzuschauen. Daß dabei auch der Kunst um 1400 ein »Poster« eingeräumt wurde (vgl. *Magdeburg 1200 – mittelalterliche Metropole, preußische Festung, Landeshauptstadt. Die Stadtgeschichte von 805 bis 2005*, hg. von Matthias Puhle, Stuttgart 2005, 124f.), war nicht selbstverständlich und ist seiner Autorin Maria Deiters zu verdanken, die nach ihrer Diplomarbeit über das Jüterboger Retabel (1991) weiterhin über Skulptur und Malerei dieser Epoche in Stadt und Erzstift geforscht und damit ein bislang wenig bekanntes Terrain erschlossen hat. Ihre Arbeit liegt mittlerweile gedruckt als Band VII der Reihe »Neue Forschungen zur deutschen Kunst« vor – eine höchst gediegene Publikation, die schon jetzt als wichtiges Referenzwerk genutzt und zitiert wird. Bei allen Verdiensten enthält sie aber auch Irrtümer, die zu erwähnen sind – schon deshalb, weil sie eifrig weiterverbreitet werden (s. o. sowie Deiters'

Beitrag in: *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437*, hg. von Jiří Fajt, München/Berlin 2006, 192f. –; ein Buch, das in seiner apodiktischen Art der Darstellung selbst höchst problematisch ist).

Als Metropolitanstadt und bedeutender Handelsplatz am Mittellauf der Elbe müsse Magdeburg – so die der Arbeit zugrundeliegende These – auch künstlerisch eine Zentrumsfunktion ausgeübt haben. Was sich mit Recht vermuten, aber kaum noch erkennen läßt, ist einer Überlieferungssituation geschuldet, in der sowohl Werke als auch Schriftquellen zu Künstlern und Werkstätten in der Stadt fast gänzlich ausgelöscht sind. Um ihr die präsumierte Rolle eines Kunstzentrums zuweisen zu können, ist der Blick also weiter zu fassen, ist, wie Deiters in der Einführung (19–24) programmatisch formuliert, »die magdeburgische Kunst [*sic!*] anhand der in den Einflußsphären Magdeburgs erhaltenen Kunstwerke zu untersuchen«, d. h. »das verlorene Zentrum aus der »Peripherie« heraus zu rekonstruieren« (22). An ausgewählten Beispielen wird nachgezeich-



Abb. 1 Grabmal Graf Alberts VII. von Barby († 1358). Barby, ehem. Franziskanerklosterkirche (Bildarchiv Foto Marburg)

net, welche Merkmale die Kunst um 1400 im Erzstift Magdeburg einmal geprägt haben könnten.

Deiters geht dabei in drei großen Schritten vor. Unter den Überschriften »Adlige Stiftungen« (25-59) und »Geistliche Stiftungen« (61-102) werden zunächst verschiedene größere Werkkomplexe sowie bedeutende Einzelwerke behandelt, die aufgrund der bekannten oder mutmaßlichen Auftraggeber einer dieser Gruppen zuzuordnen sind. Die Einteilung der Werke nach Herkunft und Stellung ihrer Auftraggeber hätte erwarten lassen, daß jene Stiftungen am Anfang stehen, die im Umfeld des »Landesherrn«, des Erzbischofs von Magde-

burg, getätigt worden sind, auch wenn dessen Territorium klein und zersplittert war. (Die Übersichtskarte Abb. 1 ist mißverständlich, weil sie nicht die territoriale Binnengliederung des Erzbistums wiedergibt.) Weil das Material aber zugleich in chronologischer Ordnung präsentiert werden sollte, nähert sich Deiters ihrem Thema gewissermaßen auch inhaltlich von der Peripherie, was zu Lasten einer klaren Argumentation geht; überhaupt ist die Arbeit unnötig verschachtelt. Gegenstand des dritten Teils – »Das ehemalige Jüterboger Hochaltarretabel« (103-149) – ist nochmals jenes Altarwerk aus den 1430er Jahren, das die Autorin, wie erwähnt, schon in ihrer Diplomarbeit untersucht hat und über das sie in der Folge mehrfach publiziert hat; seine Einschätzung »als eines der Schlüsselwerke für das Verständnis der magdeburgischen Kunst« (24) im frühen 15. Jh. rechtfertigt jedoch seine prominente Stellung auch in dieser Publikation.

Adlige Stiftungen. Als erste Werkgruppe bespricht Deiters ein Skulpturenensemble, das sich in der ehemaligen Franziskanerklosterkirche in Barby – der Residenz einer kleinen Herrschaft mit Kerngebiet südöstlich von Magdeburg – erhalten hat und als Stiftung des seit 1358 allein regierenden Grafen Günther von Barby († 1404) gilt: außer dessen eigenem, um 1400 datierten Grabdenkmal die nicht benannten lebensgroßen, um 1380 entstandenen Standfiguren eines höfisch gekleideten Paares und das etwa gleichzeitige, stilistisch eng verwandte Epitaph für Graf Albert V. von Barby († 1332) und dessen Frau Jutta († 1352) (25-35, Abb. 7, 19f.).

Letztere war, was unerwähnt bleibt, eine Schwester des 1349 verstorbenen, in Frankfurt begrabenen Gegenkönigs Günther von Schwarzburg. Dies könnte erklären, warum sowohl das Grabmal Graf Günthers als auch schon das seines 1358 verstorbenen Bruders Albert VII. (Deiters, 33, bezeichnet ihn irrtümlich als Vater Günthers; vgl. dagegen Gerd Heinrich, *Die Grafen von Arnstein*, Köln/Graz 1961, hier 199f., Nr. 83; Abb. 1) eine stets, auch von Deiters konstatierte Nähe zu dem Grabmal Günthers von Schwarzburg aufweisen (Abb. 2), der ihr Onkel war. Mit den beiden anderen Werken – dem sog. Stifterpaar und dem Epitaph – hat das

Grabmal Günthers von Barby nichts zu tun, und auch Deiters stellt keinen unmittelbaren Zusammenhang zwischen ihnen her. Gleichwohl spricht sie von einem »einheitliche[n] Charakter« (33) des Ensembles. Man wird aber zwischen Stifterfiguren und Epitaph einerseits und den Grabdenkmälern der Brüder Albert und Günther andererseits unterscheiden müssen. Erstere werden von Deiters als die Klostergründer Burchard II. von Barby († 1271) und Metta von Gleichen identifiziert. Burchard scheint aber mit Sophie von Woldenberg (?) († 1276) verheiratet gewesen zu sein, die in Zerbst bestattet liegt (Heinrich 1961, 176–178, Nr. 60; s. bes. Anm. 839 zur vermeintlichen Ehe Burchards mit einer Gräfin von Gleichen). Wäre Deiters' Vermutung richtig, so wäre zumindest das zu korrigieren. Für wahrscheinlicher halte ich aber die alte Identifizierung der Figuren mit dem Grafenpaar Albert V. und Jutta, den Eltern des mutmaßlichen Auftraggebers Günther, die sich besonders um das Kloster verdient gemacht haben könnten; die Ähnlichkeit der Stifterfiguren mit denen des Epitaph-Reliefs ist jedenfalls auffällig. Was schließlich die Aufstellung der verschiedenen Denkmäler im Chor betrifft, die Deiters offenbar für einigermaßen authentisch hält, so muß bedacht werden, daß ihre Anordnung nicht zuletzt durch die Errichtung des monumentalen Epitaphaltars im Chor (2. H. 16. Jh.) verändert worden sein dürfte; das Stifterpaar könnte ursprünglich durchaus auch an der Ostwand angebracht gewesen sein.

Diese Einwände und Korrekturen betreffen noch nicht das eigentliche Anliegen Deiters', nämlich den Nachweis einer mehr oder minder ausgeprägten Rezeption böhmischer Kunst, die sie namentlich an den Stifterfiguren – dort mit dem Hinweis auf die Figur des hl. Wenzel und verschiedene Triforiumsbüsten im Veitsdom – und dem Epitaph festmacht. Es soll nicht geleugnet werden, daß an diesen Werken Stilmerkmale der böhmischen Kunst sichtbar sind, m. E. aber nur in sehr allgemeiner Form. Wie Deiters selbst ganz deutlich zeigt, ist ihr Stil auch regional geprägt; er steht in der Nachfolge jener Bildhauer, die am Severi-Sarkophag in Erfurt tätig waren. Schließlich sollte nicht vergessen werden, daß der Grabstein des Grafen Günther von Barby ein Modell variiert, das gerade nicht auf böhmische Vorbilder zurückgeführt werden kann, im Gegenteil (s. o.). Das Ensemble erweist sich als heterogener Werkkomplex. Was Deiters an den Skulpturen in Barby nicht recht glaubhaft machen kann, gelingt ihr



Abb. 2 Grabmal des Gegenkönigs Günther von Schwarzburg († 1349). Frankfurt a. M., Dom (Bildarchiv Foto Marburg)

dafür in dem folgenden Kapitel, das den nach Berlin gelangten Tafeln aus der Dorfkirche in Flötz bei Magdeburg gewidmet ist (35–49, Abb. 34, 37, 39). Diese werden zunächst überzeugend als Teile zweier Retabel ausgewiesen. Ob diese Retabel aber beide aus Barby stammen, wie Deiters vermutet, ist zumindest bei der Kreuzigungstafel zweifelhaft. Die im 14. Jh. erbaute Flötzer Kirche führt, was die Autorin verschweigt, das Katharinenpatrozinium

im Titel (*Debio-Handbuch Sachsen-Anhalt II: Regierungsbezirke Dessau und Halle*, bearbeitet von Ute Bednarz, Folkhard Cremer, Hans-Joachim Krause u. a., München/Berlin 1999, 182), und gerade die hl. Katharina ist ja auf dem Tafelbild durch ihre Stellung zur Rechten der Kreuzigungsgruppe und durch ihre Größe besonders hervorgehoben. Es besteht daher keine Not, diese Tafel für Barby zu reklamieren, zumal ihre Stiftung durch den Grafen von Barby als Patronatsherr auch in Flötz möglich war. Um so glaubhafter ist dagegen, daß die Tafeln mit der Geburt Christi und der Anbetung der Könige ursprünglich zu einem Marienretabel gehört haben, das in Barby aufgestellt war und dessen Reste später nach Flötz gelangt waren. Zwar gibt es dafür keinen konkreten Nachweis, doch vermag Deiters in einem längeren Kapitel zur Ikonographie der Tafeln zu zeigen, daß deren Programm gut zu dem vermuteten Standort gepaßt hätte. Daß dabei die Anbetung der Hll. Drei Könige »Bezüge ... zur Prager Hofkunst« aufweist, unterstreicht übrigens die in der Literatur stets konstatierte, von Deiters ausführlich begründete Verwandtschaft der beiden um 1390/95 für Barby und Flötz entstandenen Tafeln mit Werken der böhmischen Malerei der 1360er bis 1380er Jahre.

Mit der Tumba des Edelherrn Gebhard XIV. von Querfurt († 1383) – in jüngeren Genealogien wird er als Gebhard XI. geführt (Detlev Schwennicke, *Europäische Stammtafeln*, N.F. XIX, Frankfurt/M. 2000, Taf. 92) – kommt Deiters auf eine weitere adlige Stiftung zu sprechen (49–56, Abb. 44f., 47–49, 52f.). Das Grabmal, das in einer eigens errichteten Grabkapelle an der Nordseite der Querfurter Burgkirche aufgestellt ist, ist schlecht erhalten, seine nach einer schriftlichen Überlieferung erneuerte Inschrift ist offenbar eine Kompilation (vgl. hierzu neuerdings: *Die Inschriften des ehemaligen Landkreises Querfurt*, gesammelt und bearbeitet von Ilas Bartusch, Wiesbaden 2006, 29–33, Nr. 27) und kann nicht ohne weiteres zur Interpretation des Werks

herangezogen werden (s. aber 50f., 56). Desesen hoher, man möchte meinen, hybrider Anspruch erschließt sich indessen, wie Deiters zeigt, auch ohne Kenntnis ihres originalen Wortlauts, wird doch schon in der Wahl des Grabmaltyps deutlich, daß der hier Bestattete in einer Reihe mit Personen höchsten Ranges gesehen werden wollte und sollte (ein Anspruch, den man auch als Selbstüberschätzung deuten könnte, denn die Herrschaft Querfurt war, was Deiters auch erwähnt, seit 1137 ein Magdeburger Lehen). Dem entspricht die von Deiters zu Recht als herausragend bezeichnete bildhauerische Qualität der Grabfigur, der eine »enge Verwandtschaft mit Werken der böhmischen und ordenspreußischen Skulptur« (55) attestiert wird.

Und Magdeburg? Erst im letzten Kapitel wird klar, daß Deiters weniger an einer konkreten Lokalisierung der besprochenen Werke als an dem Nachweis gelegen ist, daß die Stiftungen des mit dem Erzstift Magdeburg verbundenen Adels generell an der Kunst des Prager Hofes ausgerichtet waren (56–59). Unter Einbeziehung des sog. Esiko im Merseburger Dom wird zuerst die Frage der Zuschreibung der Bildwerke an eine Werkstatt geklärt. Deiters lehnt ihre bisweilen behauptete Zusammengehörigkeit ab und sieht ihre Gemeinsamkeiten in ihrer Abhängigkeit von der Parlerskulptur begründet. Dabei sei für Querfurt »die direkte Beauftragung eines böhmischen Bildhauers« (57) anzunehmen, der mit einer ortsansässigen Kraft kooperiert habe, während der in Barby tätige Meister »aus der Region ... stammte, aber zeitweilig am großen Unternehmen der Prager Dombauhütte beteiligt« (58) gewesen sei. Da es aber unklar sei, unter welchen Bedingungen diese Bildhauer gearbeitet hätten, ist für Deiters die Frage der Lokalisierung irrelevant. Nach Magdeburg selbst werden nur die Flötzer Tafeln lokalisiert.

Geistliche Stiftungen. Nach dem Ende des mehr als dreißig Jahre währenden Pontifikats Ottos von Hessen († 1361) folgten mit Dietrich von Portitz (1361–1367), Albert von

Sternberg (1368-1371) und Peter Wurst (Jelito) (1371-1381) drei Erzbischöfe, auf deren Wahl Karl IV. erheblichen Einfluß genommen hatte. Im Einführungskapitel zum zweiten Teil untersucht Deiters diese Periode der sog. böhmischen Bischöfe (61-65) und gelangt zu der Feststellung, »daß im Magdeburg der 60er-80er Jahre des 14. Jh.s die Existenz einer stark an der Kunst des Prager Hofes orientierten Kunstschrift voraussetzen« sei (64).

Irreführend scheinen mir hierbei ihre Ausführungen zu dem Antependium (?) vom Annenaltar des Veitsdomes zu sein, einem Altar, der 1358 als Stiftung eines *Purchardus purcravius Magdeburgensis* erwähnt wird (Abb. 56). Zum einen bezieht Deiters diese Altarstiftung unverständlicherweise auf Johann (I.) von Retz, obwohl doch in der von ihr zitierten Quelle von einem Burchard die Rede ist, entweder Burchard X., Graf von Hardegg († 1360/61), der 1354/58 Hofmeister Karls IV. war, oder Burchard XI. († 1368), der seinem Vater im Amt des Hofmeisters (1358/63, 1366/68) folgte (vgl. Schwennicke 2000, Taf. 83). Zum anderen ist fraglich, ob die Stiftung im Hinblick auf Magdeburg überhaupt als ein Beispiel für die »vielfältigen Verflechtungen zwischen Stift, Adel und Prager Hof« (64) angeführt werden darf. Denn die Bezeichnung »Burggraf von Magdeburg«, welche die österreichischen Grafen von Hardegg und Retz führten – in den genannten Generationen jeweils mehrere männliche Familienmitglieder! –, war doch wohl eher ein Ehrentitel, aus dem sich kaum tiefere Verbindungen zu Magdeburg ableiten lassen. Ansonsten sind derlei »Verflechtungen« aber vorauszusetzen. Dies belegen nicht zuletzt jene Stiftungen aus der Zeit um 1400, die Deiters in den Mittelpunkt der beiden folgenden Kapitel stellt.

Im ersten Kapitel geht es um das Grabmal des Erzbischofs Albrecht von Querfurt († 1403) und die Schöne Pietà im Magdeburger Dom (65-77). Das Grabmal Albrechts im Nordquerhaus (Abb. 60f.), das typengeschichtlich auf jenes des Otto von Hessen zurückgeführt wird und stilistisch, nämlich in der lebendigen Ausführung des Kopfes, von den Triforiumsbüsten des Veitsdomes abgeleitet wird, dient Deiters lediglich als Ausgangspunkt für eine ganz neue, ansprechende Überlegung: die Verbindung von Grabmal, benachbartem Corpus-Christi-Altar und Schöner Pietà (Abb. 63-66, 69) zu einem zusammengehörigen Ensemble. Deiters vermag überzeugend nachzuweisen,

daß jener von Bischof Albrecht gestiftete Altar der ursprüngliche Standort der Pietà gewesen sein dürfte. Aus thematischen Gründen seien Pietà-Darstellungen besonders geeignet gewesen, »nicht nur allgemein als Altarbild zu fungieren, sondern speziell ein Corpus Christi-Patrozinium zu vertreten« (70); entsprechende Nachrichten bestätigen dies. Aufgrund formaler Kriterien datiert Deiters die Pietà in die Zeit um 1390/95, d. h. in die Jahre nach der für 1390 belegten Meßstiftung für den Corpus-Christi-Altar. Sie spricht sich sodann für eine Entstehung des Bildwerks in Prag aus, u. a. deshalb, weil es jüngsten technologischen Untersuchungen zufolge aus dem bei Prag gewonnenen Pläner Kalkstein gearbeitet wurde. In Magdeburg wurde es sehr verehrt und von lokalen Werkstätten adaptiert und variiert.

Das zweite, längere Kapitel handelt von den Wandmalereien der Redekin-Kapelle des Domes und ihrem künstlerischen Umfeld (77-102, bes. Abb. 73, 75f., 83-86, etc.). Die Kapelle wurde im Jahr 1405 von dem Magdeburger Domdekan Johann von Redekin († 1420) gestiftet, ihre 1858 freigelegten Wandbilder sind »die einzigen vor Ort faßbaren Reste magdeburgischer Malerei des frühen 15. Jh.s« (77). Nach einführenden Angaben zu Freilegung, Erhaltung und Technik der Darstellungen beschreibt Deiters deren Programm ausführlich, was angesichts des Zustands der Malereien auch hilfreich ist, bevor sie deren Stil in eine böhmisch geprägte und eine westlich beeinflusste Gruppe teilt. Diese Einteilung ist grundsätzlich überzeugend, auch wenn die Bildvergleiche nicht immer nachvollziehbar sind, besonders bei der böhmisch geprägten Gruppe, für die Deiters ausschließlich Werke der Jahre 1360/70 zum Vergleich anführt. Auf der Basis der Forschungen von Karl-Joachim Maercker (1983, 1988) bindet Deiters sodann den Stil des von ihr als »Apostelmeister« bezeichneten Malers in eine größere Gruppe von Tafel- und Glasmalereien des frühen 15. Jh.s ein; eine Gruppe, zu der neben den Flügel-

außenseiten des Retabels in Rossow, das vermutlich aus dem Havelberger Dom stammt und anlässlich dessen Neuweihe 1411 überarbeitet wurde, auch Glasmalereien in den Domen von Halberstadt (um 1400?), Havelberg (um 1410) und Stendal (um 1420/30) gerechnet werden. Alle diese Werke seien auf die »Existenz einer stilprägenden Werkstatt« (100) zurückzuführen, deren Ausgangspunkt in Magdeburg zu vermuten sei. Als Vorläufer der Werkgruppe wertet Deiters die Tafeln aus Flötz.

Diese Tafeln im Umfeld der Werkgruppe Halberstadt-Magdeburg-Havelberg/Rossow-Stendal verortet zu haben, ist – neben der Rekonstruktion des ursprünglichen Standorts der Schönen Pietà als einer Stiftung Erzbischof Albrechts von Querfurt – als Hauptverdienst des zweiten Teils hervorzuheben. Mit wenigen erhaltenen Werken rückt Magdeburg nun als Kunstzentrum in den Blick. Da es Deiters vor allem um den Nachweis geht, daß von Magdeburg aus ein spezifischer, auf böhmischen Grundlagen fußender Stil verbreitet wurde, der nach der Mitte des 14. Jh.s in einem »Prozeß der Tradierung und Anverwandlung« (100) ausgebildet worden war, wird das Phänomen einer aus dem Westen nach Magdeburg gelangten Stilströmung hier nur erwähnt, um dann im dritten Teil thematisiert zu werden.

Jüterbogger Retabel. Nach einer allgemeinen Einführung zu dem in Brandenburg gelegenen Städtchen Jüterbog, das eine Exklave des Erzstifts Magdeburg war, nach Vorbemerkungen zum Aufstellungsort und zur Geschichte des ehemaligen, heute rekonstruierten, um 1435 entstandenen Hochaltarretabels der Jüterbogger Pfarrkirche St. Nikolai (103f.) beschreibt und erläutert Deiters in einem ersten, langen Kapitel dieses Teils dessen Bildprogramm (104-131, zahlreiche Abb.). Plausibel wird dargelegt, daß in seiner antihussitischen, von konziliarem Gedankengut geprägten Ausrichtung eine »ekkesiologische und theologisch-legitimatorische Zuspitzung« zu erkennen sei,

die stark von »glaubenspolitischen Interessen und geistigen Vorstellungen des Erzstifts« (131) bestimmt gewesen sein muß; die Präsenz des hl. Mauritius auf der Innenseite des linken Außenflügels sei als »Demonstration geistlicher und weltlicher Machtansprüche des Erzstifts zu interpretieren« (122), das »mindestens einen inhaltlichen Einfluß« (131) auf das Programm ausgeübt habe; die Stiftung selbst schreibt Deiters der Stadt Jüterbog zu.

So bestechend Deiters' inhaltliche Analyse ist, es hätte gewiß nicht so vieler Worte bedurft, um eine Verbindung zwischen Jüterbog und Magdeburg nachzuweisen. Im zweiten Kapitel, das der stilistischen Einordnung der Malereien und Skulpturen des Retabels gewidmet ist (133-149), macht sich dies insofern nachteilig bemerkbar, als der Leser nach einer langen Unterbrechung mühsam Rückbezüge zu Deiters' früheren Ausführungen zu der Werkgruppe Halberstadt-Magdeburg-Havelberg/Rossow-Stendal herstellen muß.

Was die Malereien betrifft, so stellt Deiters an ihnen sowohl böhmische als auch westfälisch-niedersächsische Einflüsse fest. Sie exemplifiziert dies an der Darstellung der Kreuzigung Christi (Abb. 131, 162), für die sie zum einen die Kreuzigung aus St. Barbara in Wittingau (Třeboň), zum anderen die Kalvarienbergbilder des Wildunger Altars und des Hildesheimer Lamberti-Altars als Vorbilder anführt. Als Ort dieser Vermischung östlicher und westlicher Stilelemente böte sich, so Deiters, Magdeburg an, das aufgrund der politischen Verhältnisse während der Regierungszeit Karls IV. und Wenzels zwar eng mit Böhmen verbunden war, durch seine Teilhabe am Bund der Hanse aber ebenso eng mit den Handelszentren im Westen und Norden in Kontakt stand.

Von daraus zu erschließenden »künstlerischen Austauschprozesse[n] im sächsisch-hansischen Raum« (135) zeugt in Magdeburg selbst nur noch die Redekin-Kapelle. Um eine Vorstellung von mutmaßlich verlorenen Werken zu vermitteln, verweist Deiters auf die ungleich bessere Überlieferung in Halberstadt, und hier vor allem auf jene Gruppe von Farbfenstern im Dom, die man bisher – und in jüngster Zeit erneut (s. Daniel Parello, Glasmalereien in

Westfalen und Niedersachsen um 1400, in: *Das Hochaltarretabel der St. Jacobi-Kirche in Göttingen*, hg. von Bernd Carqué und Hedwig Röcklein, Göttingen 2005, 475-511) – in Abhängigkeit von der weitgehend verlorenen Farbverglasung der Dominikanerkirche in Lübeck gesehen hat. In ihrer Beurteilung dieser Gruppe beruft Deiters sich indessen auf die Forschungen von Eva Fitz (2003) und weist auf die Möglichkeit einer Herkunft aus Hildesheim hin.

Engere Bezüge der Jüterboger Malereien zu dieser Fenstergruppe in Halberstadt sieht Deiters aber nicht geben. Das ist insofern überraschend, als sie deren »motivische und stilistische Vorbildrolle« (135) – sind es nicht eher Parallelen? – für das Hildesheimer Lamberti-Retabel erwähnt, ein Hauptwerk der westfälisch-niedersächsischen Malerei, das seinerseits, und auch mit Recht, als Beispiel für die stilistische Verortung des Jüterboger Retabels herangezogen wird. Während es also nur »allgemeine Stilcharakteristika« (136) seien, welche die Jüterboger Gemälde mit Halberstadt verbänden, stellt Deiters – und das ist noch überraschender – Beziehungen zur Chorfenstergruppe in Stendal fest, die sogar so eng seien, daß »mindestens die Existenz gemeinsamer Vorbilder«, wenn nicht gar eine »Mitarbeit des Jüterboger Malers« (138) in Stendal zu vermuten sei.

Letzteres halte ich für gänzlich ausgeschlossen, und es muß auch erwähnt werden, daß Deiters Scheiben der älteren, der »dunklen« Gruppe in Stendal mit solchen der jüngeren Querhaus-Gruppe vermengt. Dennoch steckt auch dahinter eine im Grunde richtige Beobachtung, jene, daß den Jüterboger Malereien trotz verschiedener, auf westlichen Einflüssen beruhender Modernismen ein konservativer Zug eignet, was gleichermaßen für Stendal gilt, und was hier wie dort – und eher unabhängig voneinander – zu einem pasticcioartigen Erscheinungsbild führt. Was Stendal betrifft, so übersieht Deiters, daß hier Rahmensysteme begegnen, wie sie vermutlich ein



Abb. 3 Retabelflügel aus Bröckel (Kr. Celle), um 1420/30. Hannover, Landesgalerie (Niedersächsisches Landesmuseum Hannover)

bis zwei Jahrzehnte zuvor zuerst in Lübeck in der Dominikanerkirche realisiert worden waren, um bald darauf, vielleicht auch annähernd gleichzeitig, in Halberstadt angewendet zu werden; Komposition und Stil der Darstellungen bleiben jedoch rückständig. In Jüterbog dagegen hat eine »Aufnahme moderner westlicher Stilelemente« (138) stattgefunden, eine regelrechte Assimilation, bei der auch Werke wie die Tafeln aus Bröckel zu berücksichtigen sind (Abb. 3). Doch auch der Maler der Jüterboger Tafeln ist noch in der böhmischen Malerei verwurzelt, wofür seine Vorliebe für ondulierende Faltengehänge sehr bezeichnend ist.

Was demgegenüber die Skulpturen angeht, so sei lediglich erwähnt, daß sie Deiters zufolge »innerhalb ähnlicher stilistischer und kunstgeographischer Bezüge ... wie die Malereien« (142) zu sehen sind. Werkstattarbeiten ermittelt die Autorin in Brandenburg (Domschatz), Wittenberg (ursprünglich Kolochau), Pitschen bei Luckau und Drahnisdorf sowie abermals, doch nun die Malereien betreffend, in Brandenburg (ehemals Burgkapelle St. Petri).

Wenngleich Deiters' Darstellung der künstlerischen Situation um 1400 in Magdeburg, wie sie im zweiten und dritten Teil rekonstruiert

wird, auf Annahmen wie auf Unwägbarkeiten beruht, so ist sie alles in allem gut begründet und als Modell schlüssig. Problematisch ist vielmehr der erste Teil, der nicht immer sauber recherchiert ist, und dem in der Argumentation auch keine wirklich entscheidende Rolle zukommt. Ein strafferer, weniger verschachtelter Text hätte dem Buch gut getan; so tut man sich als Leser doch schwer, die wesentli-

chen Ergebnisse – auch eine Zusammenfassung kann dies nicht ersetzen (150f.) – herauszufiltern. Daß schließlich bei annähernd drei Dutzend Anmerkungen vergessen wurde, die abgekürzt zitierten Titel in das Literaturverzeichnis aufzunehmen, schmälert ein wenig den guten Eindruck, den die Publikation trotz aller kritischen Einwände hinterläßt.

Uwe Gast

CHRISTOPH BRACHMANN

Memoria - Fama - Historia. Schlachtengedenken und Identitätsstiftung am lothringischen Hof (1477-1525) nach dem Sieg über Karl den Kühnen

Berlin, Gebr. Mann 2006 (Habil-Schr. Berlin, FU, 2004). 391 S., 232 S/W- und 20 Farbabb., Personen- und Ortsregister. ISBN 978-3-7861-2533-3. € 98,-

Der Begriff der *memoria* als u. a. alle Formen des Totengedenkens umfassendes Phänomen hat sich etabliert (vgl.: Otto Gerhard Oexle, *Memoria als Kultur*, in: ders. [Hrsg.], *Memoria als Kultur*, Göttingen 1995, S. 9-78; Wolfgang Haubrichs in: ders. [Hrsg.]: *Memoria in der Literatur*, Stuttgart 1997, S. 3-10; *Les lieux de mémoire*, hrsg. v. Pierre Nora, 8 Bde., Paris 1984-1992; Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992). In diesen Kontext reiht sich Brachmanns Studie über die Pflege der Erinnerung an den Sieg Herzog René's II. von Lothringen über Karl den Kühnen von Burgund am 5. Januar 1477 ein. Einzelne Ergebnisse hat er vorab publiziert: Le »Songe du Pastourel« de Jean du Prieur: une chronique allegorisée au service de la mémoire lorraine de la bataille de Nancy (5 Janvier 1477), in: *Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter. La culture de cour en France et en Europe à la fin du Moyen Âge*, hrsg. v. Christian Freigang und Jean-Claude Schmitt (Passagen/Passages Bd. 11), Berlin 2005, S. 403-430. Brachmann beschreibt die »Memoriallandschaft« (S. 15)

in und um Nancy und Bar-le-Duc, herzogliche Stiftungen von Bau- und Bildwerken, sowie Werke der Hofpoesie und Historiographie, um die politischen und propagandistischen Aussagen aufzudecken, unabhängig von ihrer künstlerischen Qualität. In diesem Sinne ist das Buch eine Studie zur politischen Ikonographie, die Brachmann in Anlehnung an einen Titel Oexles unter den Schlagworten *Memoria - Fama - Historia* zusammenfaßt (O. G. Oexle, *Fama und Memoria. Legitimationen fürstlicher Herrschaft im 12. Jh.*, in: ders. [Hrsg.]: *Heinrich der Löwe und seine Zeit*, Bd. II, München 1995, S. 62-68). *Memoria* meint hier vor allem die Art der Überlieferung der Geschehnisse zum eigenen Ruhm, *Fama*, auch mittels der Hofhistoriographie, *Historia*. In Gang gebracht und vorangetrieben wurde der untersuchte Vorgang von René II. (1451-1508, Herzog seit 1473) und seinem Sohn Antoine le Bon (1489-1544, Herzog seit 1508). Er förderte die Entstehung eines lothringischen Identitätsgefühls und wirkt bis heute nach.

Ein Abriß der Geschichte Lothringens von ca. 1400 bis zur Bestattung Karls des Kühnen in