

Gage, Colour in Turner — Poetry and Truth [1969], S. 248 Anm. 154). Man ist versucht, in dieser Maxime eine Umkehrung der berühmten Äußerung Goethes über die „Farben als Taten und Leiden des Lichts“ zu sehen und sie auch in Turners Malerei bestätigt zu finden. Zudem ließe sich der Satz auch als eine Rechtfertigung des Primats der Farbe und als ein indirekter Hinweis auf ihre im frühen 19. Jahrhundert beginnende Befreiung als Bildelement verstehen. Aber im Unterschied zur Malerei der führenden zeitgenössischen Meister, Goyas, Constables und Delacroix vor allem, und in scheinbarem Widerspruch zu Goethes Bemerkung dient die Farbe in Turners Werk, zumindest von ca. 1810 an, immer offensichtlicher der Herausstellung des Bildlichts und seiner Erhebung zum alles beherrschenden Gestaltungs- und Ausdrucksmittel. Damit ist der entscheidende Schritt auch zur Verselbständigung des Bildlichts getan, die erst in der Malerei des 20. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht, freilich zu einem (noch nicht mit Sicherheit bestimmbar) späteren Zeitpunkt als im Fall der Farbe. Als farbgeschichtliche Tatsache wird dieser Vorgang heute immer klarer erkannt. Es wird nun erforderlich sein, seine Stadien im einzelnen zu untersuchen. Erst dann wird die Wirkungskraft der Leistung Turners als Kolorist und damit seine Bedeutung als Wegbereiter der Moderne ermessen werden können.

Ernst Strauss

REZENSIONEN

ERNST SCHUBERT, *Der Magdeburger Dom*. Aufnahmen von Klaus G. Beyer. Wien-Graz-Köln [1974]. 228 S., davon 152 Tafeln mit 177 Abb. DM 68,—.

Der Band erscheint in der Reihe von Monographien, die der Ostberliner Union-Verlag herausgibt, in diesem Fall in Koproduktion mit Böhler. Vorausgegangen sind die Bände über Halberstadt, Meißen und Naumburg. Zusammen mit den wissenschaftlichen Monographien über Freiberg (Heinrich Magirus), Wechselburg (Hans-Joachim Krause), Chorin (J. A. Schmollgen, Eisenwerth) sowie die Stralsunder Kirchen (Nikolaus Zaske), erhalten wir hier einen Überblick über die immer noch schwer zugänglichen Hauptwerke der deutschen Baukunst des Mittelalters östlich von Elbe und Saale. (Erwähnt sei in diesem Zusammenhang auch der schöne Band „Sakrale Baukunst. Mittelalterliche Kirchen in der DDR“ von Friedrich und Helga Möbius, Berlin 1963.)

Wie schon die übrigen Bände zeichnet sich auch dieser in Einband, Druck und Gestaltung des Bildteils durch solide, harmonische Form aus, ohne gesuchte Modernismen. Den Text hat ein vorzüglicher, vielfach ausgewiesener Fachmann und Kenner geschrieben. Gegenüber den früheren Dar-

stellungen des Magdeburger Domes — Walther Greischel 1929, Hans-Joachim Mrusek 1963 (Drei deutsche Dome, Quedlinburg, Halberstadt, Magdeburg) — ist der Bildteil noch bereichert, einmal durch 8 recht gut wirkende Farbtafeln, sodann durch die Zahl der meist ganzseitigen Autotypien auf Kunstdruckpapier. Nicht ebenso befriedigend sind die Pläne, die sich auf 2 Grundrisse, Längs- und Querschnitt in vereinfachter Zeichnung beschränken. Wenn das Buch auch für den „gebildeten Laien“ geschrieben ist, so hätte doch, wie bei Greischel, auch dem Fachmann durch etwas mehr an Plänen leicht Rechnung getragen werden können.

Die Baugeschichte und die Rekonstruktion des ottonischen Domes werden in zwei wichtigen Punkten berichtigt: eine 1960 ergrabene Krypta und ein Querbau im Westen lassen einen westwerkähnlichen Bauteil erschließen. Die seit 1926 bekannte Ostkrypta aber wird mit gut begründeter Vermutung nicht dem Dome Kaiser Ottos des Großen, sondern einem Chor Neubau Erzbischof Taginos (1004—1012) zugeschrieben, der erst im zweiten Jahrhundertviertel vollendet wurde.

Die Bau- und Planungsgeschichte des stehenden Domes ist in den großen Zügen bekannt. Sie wird mit vielen neuen Beobachtungen des Verfassers überzeugend dargelegt und durch Einbeziehen der Schriftquellen sehr lebendig geschildert: der erste Plan eines Umgangchores mit schmalere Seiten-schiffen und wesentlich niedrigerem Mittelschiff; der Anschluß des Querhauses an den verbreiterten Chor; sodann die Ausführung der Umgangsempore (Bischofsgang) in veränderten Formen; die abermalige Vergrößerung durch sehr breite Seitenschiffe, nachdem die Fundamente der schmäleren im Langhaus schon teilweise gelegt waren, unter Verzicht auf die Zwischenstützen des Gebundenen Systems im Langhaus; schließlich die Verlängerung bis zur heutigen Westfront. Alle diese Planungsetappen gehören noch dem 13. Jahrhundert an, während die Ausführung sich bekanntlich bis ins 16. hinstreckt. Baubeobachtung und intensives Einbeziehen von Urkunden und Rechnungen ergeben 5 Hauptbauabschnitte von 1209 bis 1520, sowie mehrfache Unterabschnitte. Das alles ist von einem Meister der Bauforschung, der vor allem auch die Schriftquellen beherrscht, dargestellt.

Die Anfänge des Magdeburger Dombaues im 13. Jahrhundert werden vielfach, auch heute noch, unter dem Aspekt der „gotischen Rezeption“ gesehen — wie mir scheint: allzu sehr und zu wenig mit der Fragestellung, was denn dieser Bau für die spätromanische Baukunst bedeute. Ein wenig liegt diese Auffassung auch dem Buche Schuberts zugrunde. Gewiß gibt es in der Abfolge von Chorungängen in Niedersachsen keine eigentliche Kontinuität — von St. Wiperti in Quedlinburg über St. Michael und St. Godehard in Hildesheim und weiter über St. Aegidius in Braunschweig bis hin zu St. Andreas in Hildesheim. Aber das Vorkommen verdient doch erwähnt zu werden. So hat denn auch der Magdeburger Chorungang mit Gotik recht wenig zu tun. Die betont massigen Formen, die gewaltigen

Pfeilermassive, die großen Flächen der Kreuzgratgewölbe (!) im Chorumgang, die mächtig gestuften Mauern und Öffnungen der Kapellen — alles das verdiente stärker herausgehoben zu werden als entfernte Anklänge an Westliches. Die zweite Bauperiode, die Chorumgangsempore („Bischofsgang“) geht gewiß einen Schritt „weiter“. Jedoch wäre hier die Beweglichkeit, ja die Unruhe der Linienführung, das Steigen und Fallen der Rippen, das Verschieben der Schlußsteine aus dem Mittelpunkt, das betonte „Springen“ der Fixpunkte (Schaftringe und Kämpfer) hervorzuheben. Alles das haben ja die bekannten Parallelen der oberrheinischen Spätromanik — Maulbronn — auch, aber kaum irgendwo finden wir es im „Entstehungsgebiet der Gotik“. Man könnte daher mit vollem Recht die Akzente stärker auf die positive Formgestaltung legen als auf Herleitung und „Einflüsse“. Nur ein Beispiel: anders als in Offenbach am Glan stehen in Magdeburg die Strebepfeiler nicht diagonal auf den Kanten, sondern frontal auf die Mauer ausgerichtet, neben den Kanten, die sie freilassen. — Bei der Fortführung des Baus, nun in eigentlich gotischen Formen, scheinen mir die deutlichen Züge der „Sondergotik“ nicht so herausgearbeitet, wie es der Bau eigentlich fordert. So der gesuchte Kontrast zwischen dem schweren Unterbau des Chores und dem gepreßt steilen Obergaden, ein Kontrast, der im Langhaus mit anderen Mitteln wiederholt wird: zwischen den enorm weiten und niedrigen Scheidbögen und wiederum den engen steilen Fenstern. Ein wichtiger Fall von Sondergotik ist schließlich auch die Westfassade, wo die Türme aus Flächen und Kuben aufgebaut sind und mit dem Maßwerkgitter des Mittelteils kontrastieren. (Alles das weiß der Verfasser so gut wie der Rezensent. So möge der Verfasser diese Bemerkungen nicht als Besserwisserie verstehen, sondern höchstens als bescheidene Ergänzung.)

Im Bildteil sind Architektur und Ausstattung gemischt angeordnet. Im Text ist letztere katalogartig in chronologischer Folge in einem Anhang beschrieben. Das ist bei dem Reichtum an hochberühmten Werken wohl die bessere Lösung als ein Rundgang. Man findet hier die beiden romanischen Bischofsgrabmäler, die Amboreliefs, die Statuen des 13. Jahrhunderts. Alle die Fragen, die seit vielen Jahrzehnten die Forschung beschäftigen, klingen hier an und werden, oft nur eben andeutend, aus der persönlichen Erfahrung des Autors erörtert. So z. B. bei dem Querschiffportal mit den Klugen und Törichten Jungfrauen, das S. im Vergleich mit Naumburg um 1260 datiert, oder bei dem sitzenden Herrscherpaar in der kleinen Sechseckkapelle. Wie bei der Architektur wird überall sorgfältig der Erhaltungszustand, die Wiederherstellung nach Kriegsschäden und ihr Vorgehen, sowie auch besonders Farbspuren, festgehalten. Das gilt auch für die späteren gotischen Bildwerke sowie für die zahlreichen großen Denkmäler des 16./17. Jahrhunderts, unter denen die der Bildhauer Klintzsch, Kapup, Ertle und Dehne aus der allgemeinen Kunstgeschichte bekannt sind. Als letztes ist das wiederaufgestellte Ehrenmal von Barlach zu nennen. — Man möchte

sich von diesem Verfasser eine „große“ Monographie des Domes wünschen, in der er das, was hier nur angedeutet werden kann, ausführlicher begründen könnte.

Hans Erich Kubach

HANS OST, *Leonardo-Studien* (Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 11), Verlag Walter de Gruyter, Berlin-New York 1975. 150 S., 118 Abb. DM 128,—.

Leonardos „Wissenschaft von der Malerei“ ist bisher niemals konsequent auf seine eigenen Bilder angewandt worden, immer wurden nur Teilaspekte berücksichtigt. Der Grund für diese Zurückhaltung dürfte letztlich in der Scheu gelegen haben, der „Schönheit“ zu nahe zu treten oder gar durch eine berechnende Kontrolle die ästhetische Wirkung in Frage zu stellen. Man näherte sich seinen Bildern vor allem inhaltlich, mystifikatorisch, psychologisierend und bediente sich zur ästhetischen Beurteilung weitgehend unverbindlicher Kriterien. Daß Schönheit berechenbar, also regelhaft sei, war die ästhetische Konfession der Renaissance. Die Schönheit wird ablesbar im Nachvollzug der angewandten Regel; erst mit der berechnenden Analyse wird man dem „wissenschaftlichen“ Anspruch des Künstlers gerecht. Daß sich die Wissenschaftlichkeit der meisten Künstler auf ein paar Faustregeln zur Proportion und Perspektive beschränkt hat, ist kein Argument, daß nicht Leonardo mit seiner menschlichen und wissenschaftlichen Kühle den Weg einer als Wissenschaft verstandenen Malerei konsequent zu Ende gegangen sei.

Hans Ost unternimmt es in seinen „Leonardo-Studien“, den „demonstrativen Kunstcharakter des Bildes“ bei Leonardo nachzuweisen, bei dem auch der Inhalt primär zum Anlaß dieser Demonstration dient. Leonardo geht nach Ost sehr frei mit ikonographischen Traditionen um, da sie ihn nur peripher interessieren.

Den Ausgangspunkt der Untersuchungen bildet eine Analyse der um 1480—82 entstandenen Hieronymus-Tafel im Vatikan (*Abb. 4a*), die von Leonardo als „mißglückte wissenschaftliche Demonstration“ nicht fertiggestellt worden sei. Osts neuer Ansatz beruht vor allem auf einer schrittweise begründeten Nachkonstruktion (*Abb. 4b*) der Maße und Proportionen des Bildes, die als Anwendung der vitruvianischen Lehre des „homo quadratus“ verstanden werden. Die von Ost benutzte Methode ist insgesamt zwingend, so daß man bereit ist, die Leonardo nachgewiesenen „Fehler“ als den Grund für die Nicht-Beendigung des Bildes zu akzeptieren. Allerdings bleibt fraglich, ob der Hieronymus aufgerichtet tatsächlich im Bildraum über der Bodenlinie Platz finden würde, wie es Ost annimmt; außerdem ist dieser Anteil des Bildes nicht genau ein Quadrat, wie es die vitruvianische Figur vorschreibt. Vielmehr müßte für die aufgerichtete Figur eine tiefere