

Wolfgang Schenkluhn · Andreas Waschbüsch (Hrsg.)

Der Magdeburger Dom im europäischen Kontext

Beiträge des internationalen wissenschaftlichen Kolloquiums
zum 800-jährigen Domjubiläum in Magdeburg
vom 1. bis 4. Oktober 2009

Regensburg
SCHNELL + STEINER

2012

*Die Klugen und Törichten Jungfrauen
am Nordquerhaus des Magdeburger Domes und ihre
Stellung in der Geschichte der europäischen Kunst*

„Grotteske Übertreibungen des Leidens“; „eine homiletische Gegenüberstellung von moralischen Extremen“; „ein kurzer Schritt von der Lebensnähe bis zum Grotesken“; „unverkennbar deutsch“⁴ – das sind die Stichwörter, die für englischsprachige Mediävisten und Kunsthistoriker die Klugen und Törichten Jungfrauen am Nordquerhausportal des Magdeburger Domes ausmachen (Abb. 140, Abb. 141). Das gilt zumindest für diejenigen, die abseits der am meisten gelesenen Textbücher zur mittelalterlichen bzw. gotischen Kunst von Marilyn Stokstad, Michael Camille und James Snyder suchen; darin finden die Magdeburger Bildwerke nämlich überhaupt keine Erwähnung.⁵ Dieses Übergehen, wenn nicht gar Missachten des Jungfrauen-Programms – bekanntlich das erste großformatige Skulpturenprogramm im mittelalterlichen Europa, das ausschließlich Frauen als Hauptfiguren hat, und zugleich das erste, das eine biblische Parabel ins Zentrum stellt – ist umso erstaunlicher, als die Figuren in besonderem Maße mit den Schwerpunkten in der jüngeren amerikanischen kulturhistorischen Forschung in Einklang stehen – zum Beispiel mit dem Interesse an der Geschichte des Körpers und dessen expressivem Vermögen; mit der zunehmenden Sichtbarkeit und Vitalität der religiösen und semireligiösen Frauen, vor allem in großen Städten wie Magdeburg, wo um die Mitte des 13. Jahrhunderts eine wichtige Beginengemeinde beheimatet war; und auch mit der interaktiven oder theatralischen („performativen“) Rolle des Körpers bzw. der Bildkünste im öffentlichen Raum.⁶ In Nordamerika wie in Deutschland besitzen nach wie vor die Figuren der Ecclesia und Synagoge in Bamberg und Straßburg sowie auch der Bamberger Reiter und die Naumburger Stifterfiguren große Anziehungs-

kraft für diejenigen KunsthistorikerInnen, die solche Aspekte der Bildkultur des Mittelalters erforschen möchten.⁷ Aber sogar in dem Kreis der meistens deutschsprachigen ForscherInnen, der sich mit dem Spannungsfeld ‚Bild-Körper-Medium‘ beschäftigt und so viel neues Licht auf die Bedeutungen mittelalterlicher Skulpturen geworfen hat,⁸ findet man kaum eine Erwähnung des Magdeburger Programms.⁹

Diese Stille überrascht, da sich das Programm wie kein anderes seiner Zeit gerade mit den komplexen Beziehungen zwischen fiktiven und realen Körpern und zwischen innerlichen Gefühlen und deren äußerlichen Manifestationen beschäftigt sowie selbstbewusst und in ganz neuartiger Weise mit den technischen und affektiven Möglichkeiten des Mediums Plastik spielt. Die komplexe Körperrhetorik in dieser Skulpturengruppe sowie die damit verbundene „Einbeziehung des Betrachters“ habe ich an anderer Stelle behandelt.¹⁰ In diesem Beitrag sollen die formalen und technischen Innovationen der Bildwerke, die von großer Tragweite für die Ikonographie des Programms sind, im Vordergrund stehen.

Die hohe Qualität der Figuren ist in der Kunstgeschichte seit Langem bekannt. Schon 1925 hat Walter Paatz die Genialität der Gestaltung und Ausführung vor Augen geführt, indem er zeigte, wie der Bildhauer sich von bestimmten französisch geprägten Vorbildern in Straßburg und Bamberg nicht nur beeinflussen ließ, sondern auf diesen Vorbildern aufgebaut und sie in neue Richtungen weiterentwickelt hat.¹¹ Die ausdrucksvollen Mienen, die die von Reimser Bildwerken geprägte jüngere Bamberger Werkstatt ins Jüngste Gericht am Fürstenportal eingeführt hatte, wurden in Magdeburg weiter diffe-

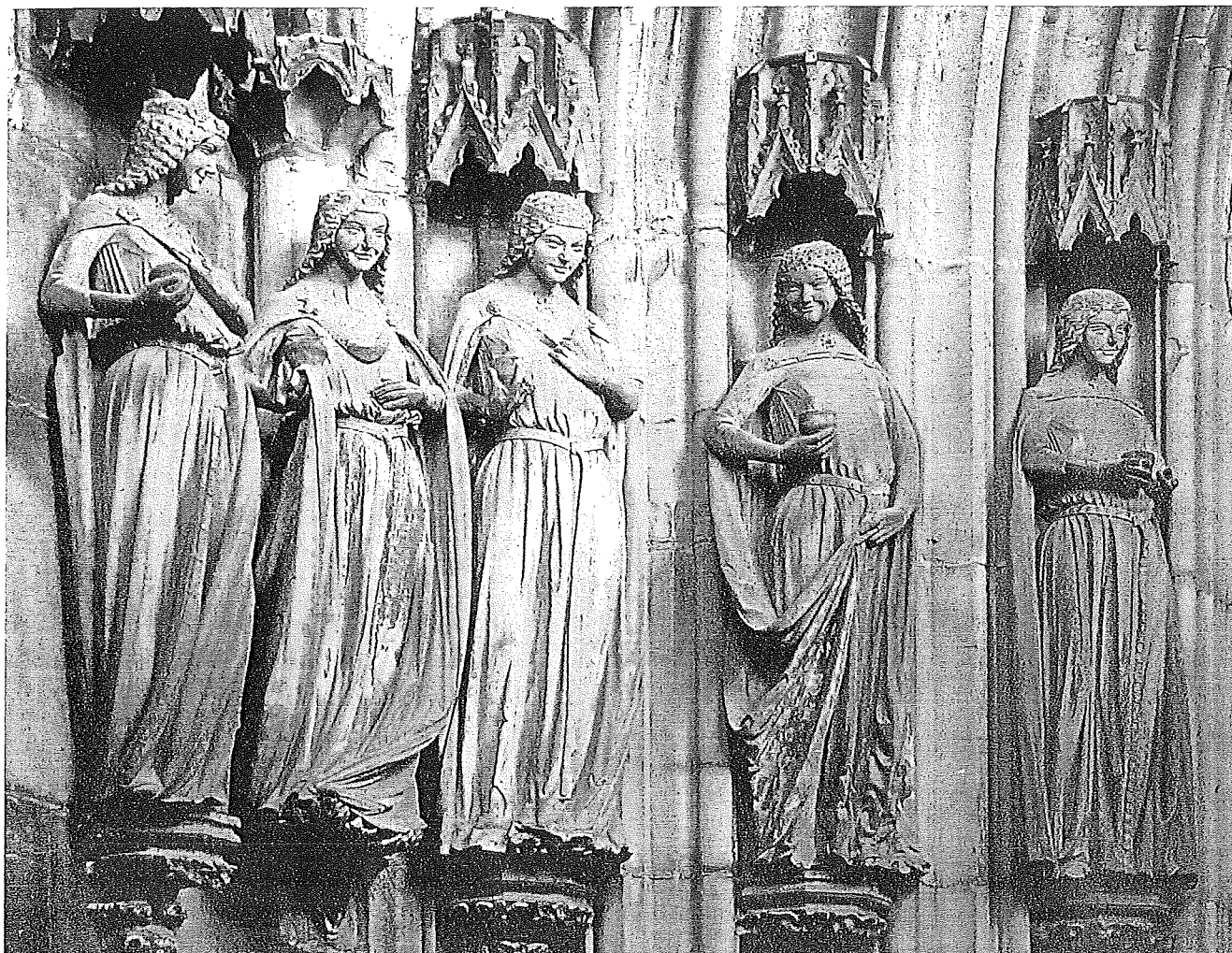


Abb. 140: Kluge Jungfrauen (links nach rechts, K1-K5), 1240/50, östliches Gewände, Nordquerhausportal, Dom, Magdeburg.
Foto: Jacqueline E. Jung.

renziert: So scheinen jetzt die traurigen Gesichter nicht mehr übertrieben zu lachen, wie unter den Verdammten in Bamberg, sondern richtig zu weinen, mit heruntergezogenen Mundwinkeln und geschwollenen Augenlidern (dies ist im Übrigen eine Umkehrung des fröhlichen Ausdrucks der Klugen, die ja sonst die gleichen Physiognomien haben, s. u.). Für Paul Williamson ist dieser Gesichtstypus das wichtigste Merkmal der Jungfrauen, da es für ihn am deutlichsten eine Verbindung mit Bamberg, und daher mit Frankreich, manifestiert.¹² Im Unterschied dazu waren für frühere Betrachter wie Paatz eher die Vorliebe für das reiche Linienspiel der Gewänder und die offenen Konturen der Körper besonders bemerkenswert, welche die Jungfrauen mit der Synagoge am Südquerhausportal

und den Evangelisten am Engelspfeiler in Straßburg gemeinsam haben, aber zugleich auch überbieten sollen.¹³

Solche oft wiederholten stilistischen Vergleiche mögen überzeugen oder nicht.¹⁴ Es steht aber außer Frage, dass dieser rein formale Aspekt bzw. die gesamte formale Komplexität der Figuren schwer oder gar unmöglich zu erkennen ist, wenn man die Figuren nur – oder hauptsächlich – auf Grundlage statischer Fotografien studiert.¹⁵ Auch die Umgestaltung der Gruppe im frühen 14. Jahrhundert, als sie in der neugebauten Paradiesvorhalle ihr Zuhause fand, hat dazu beigetragen, die radikale Offenheit und Mehransichtigkeit mindestens einiger der Figuren zu verbergen. Die älteren Forschungen unterscheiden sich in ihren (meist spekulativen) Ergebnissen hinsichtlich der ursprünglichen

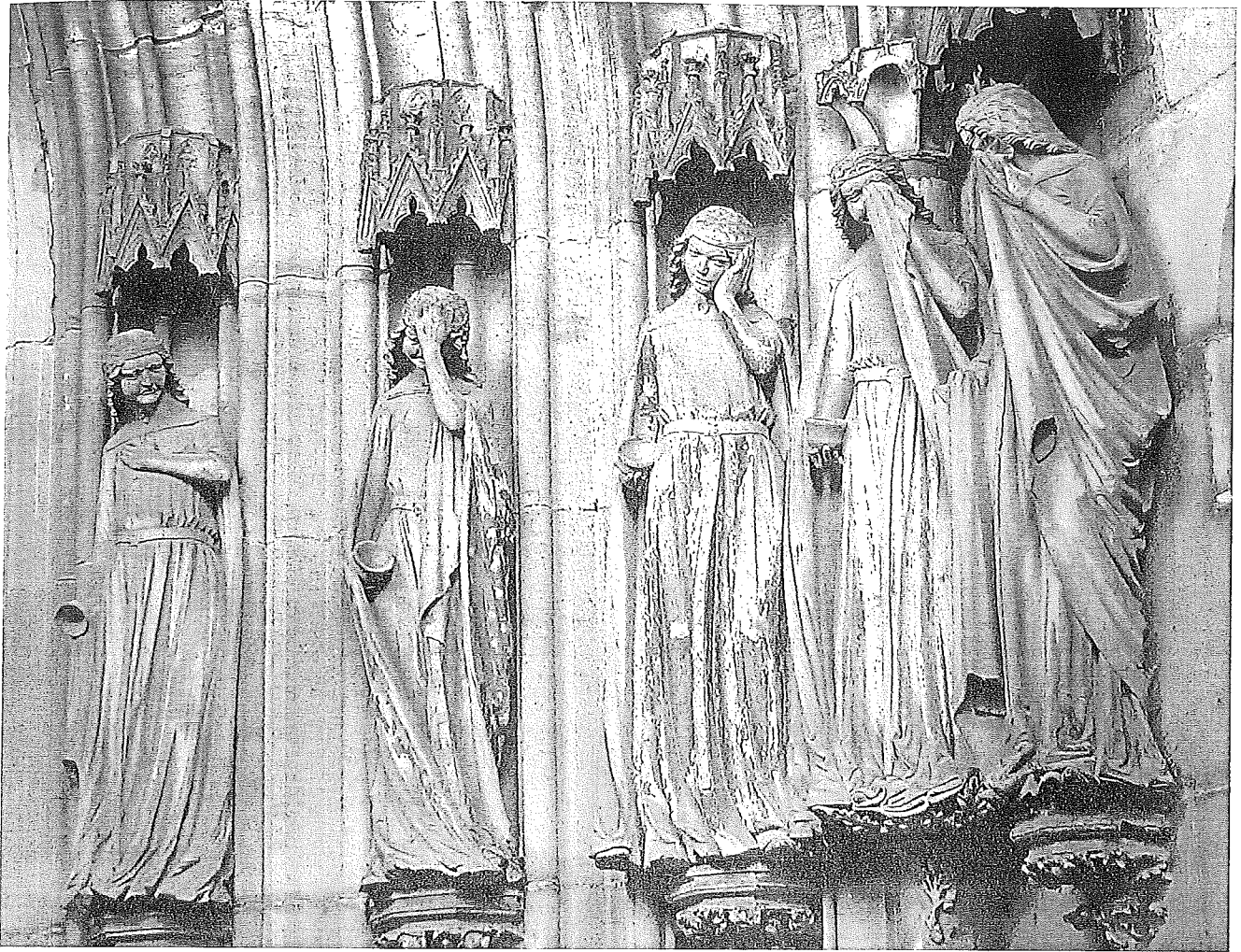


Abb. 141: Törichte Jungfrauen, (links nach rechts, T₅-T₁), 1240/50, westliches Gewände, Nordquerhausportal, Dom, Magdeburg.
Foto: Jacqueline E. Jung.

Aufstellung der Jungfrauen – aber aus technischen sowie ästhetischen Gründen waren sie sich darüber einig, dass die beiden Jungfrauen, die jetzt jeweils an zweiter Stelle im Gewände vor ihren ursprünglichen Säulen stehen (K₂ und T₂) einst die äußersten Positionen der Reihen eingenommen haben.¹⁶ Nur an diesem Ort hatte man klar erkennen können, was die Bildhauer den Betrachtern offenbar zeigen wollten: nämlich ihre einzigartige technische Virtuosität bei der Hinterschneidung der Blöcke, wodurch der wunderbar überzeugende Effekt von Räumlichkeit und Bewegung in und um den Körper entsteht.¹⁷

Wenn man sich zum Beispiel der einst ersten Klugen Jungfrau (in der Literatur als K₂ bezeichnet) von der nördlichen Seite annähert (F-Abb. 20a), bemerkt man die hohe

Plastizität des Mantels, wie er in einer einzigen, kräftigen Kurve dicht über den Ellbogen fällt und dann schnell wieder herüberschwingt, um schließlich von der rechten Hand hochgerafft zu werden. In dieser Schrägansicht kann man schon eine dünne Spalte zwischen den Mantelfalten erkennen, die sich beim Herumschreiten zu einem großen ovalen Rahmen für die schlanken Hüften und Brüste der Figur weiter öffnet (F-Abb. 20b). Im Gegensatz zu anderen Magdeburger Bildhauerarbeiten aus der Mitte des 13. Jahrhunderts – etwa dem Reiter vom Marktplatz und dem hl. Mauritius – sowie vergleichbar innovativen Werken wie der Kunigunde von der Bamberger Adamspforte gibt es hier überhaupt keine Anstückungen.¹⁸ Mantel, Taille, Arm und Lampe sind aus einem Block gemeißelt – eine

wahrlich virtuose Leistung –, und sie bilden eine formale Einheit, die der Bildhauer unterstrichen hat, indem er den langen Mantelsaum über das Handgelenk und die Finger glatt herumfließen ließ (F-Abb. 20c). Die linke Hand der Figur sowie der Mantelriemen brachen offenbar später ab und wurden ersetzt. Die extreme Feinheit des dargestellten Stoffes, die durch die sehr präzise Durchmeißelung des Steinblocks entsteht, ist von einem frontalen Standpunkt aus kaum erkennbar, da die rechte Hand der Figur in annähernd waagerechter Haltung in den Raum ausgreift. Man merkt es aber sehr wohl aus beiden Schrägansichten, besonders der linken, wo zwischen dem glatten Oberschenkel und dem Mantel der Jungfrau eine lange Kluft entsteht (F-Abb. 20e). Im Vergleich zum reich artikulierten rechten Profil der Figur (F-Abb. 20a–b) ist das linke Profil eher schlicht gestaltet; hier verdichten sich die bewegten Kurven des körperumspannenden Mantels in eine dünne, kompakte Masse (F-Abb. 20f).

An der raffinierten figürlichen Komposition dieser Figur (wie auch der ihrer Schwestern) spürt man zugleich das enorme Interesse an materiellen Einzelheiten, wie zum Beispiel an der Adlerbrosche oberhalb der Tasselschnur oder dem grazilen Löwen an den Enden der Mantelriemen (F-Abb. 20d). Die Polychromie des Kostüms mit ihrem Muster aus Blau und Gold hat zur feierlichen Erscheinung der Jungfrau wesentlich beigetragen. Dass diese Figur, trotz ihres etwas kleineren Maßstabs, in ihrer Haltung, ihrem schlanken Körpertypus und ihrer Kleidung bestimmte Anstöße aus Straßburg und Bamberg bekommen hat – besonders von den entsprechenden Figuren der Ecclesia – ist seit Langem bekannt.¹⁹ Aber in diesem kühnen Spiel mit Linien und Räumen, Flächen und Tiefen, des sich Öffnens und Verschließens, das sich erst aus einer seitlichen Betrachterperspektive zeigt, scheint der Magdeburger Meister eher in einem selbstbewussten Konkurrenzverhältnis zu den etwas älteren Kollegen an den fränkischen und elsässischen Kathedralen als in einer Beziehung des passiven Einflusses gestanden zu haben. Obwohl sie alle mit hohem technischen Können gearbeitet sind, manifestiert keine der anderen Klugen Jungfrauen diese Art gestalterischer Differenzierung oder legt ein derartiges Gewicht auf die beiden Schrägansichten (F-Abb. 20c, F-Abb. 20e) – Ansichten, die in der jetzigen, sehr engen Positionierung der Figur am Übergang vom Gewände zur Seitenwand überhaupt nicht zur Geltung

kommen. Es ist deshalb für mich unvorstellbar, dass dieses Bravourstück nicht von vornherein für die äußerste Position der Reihe geplant und geschaffen worden ist.

Nicht weniger reich gestaltet ist die ursprünglich äußerste Törichte Jungfrau (jetzt T₂; F-Abb. 21). Wie bei ihrem Pendant zeigt die seitliche Schauseite eine fließende, dicht geschlossene Kontur, innerhalb der eine Folge von tiefen, schweren Schüsselfalten nach unten fallen, um dann wieder hochgerafft zu werden (F-Abb. 21a) – obwohl man schon in den scharfkantigen Mantelfalten der Törichten Jungfrau etwas von der emotionalen Bedrängtheit spürt, die auch ihr Gesicht charakterisiert. Wiederum stellt der Bildhauer sein erstaunliches technisches Können zur Schau, indem er den einheitlichen Block seitlich durchbricht und einen gerahmten Blick auf das stark hinterarbeitete Gewand eröffnet, das dem Körper anliegt – ein Blick, der umso reizvoller ist, als der Rest des Körpers von dem voluminösen Mantel fast vollkommen verdeckt bleibt (F-Abb. 21b–c).²⁰ Von vorne zieht sich der Mantelsaum noch schräg über den Körper und wird von der linken Hand bis in das Gesicht gezogen (F-Abb. 21d); Oberkörper und Gesichtszüge sind in der Frontalansicht aber nur zur Hälfte einsehbar. Erst wenn man sich weiter nach links bewegt – das heißt in Richtung der Tür – kommt der tragische Gesichtsausdruck zur Geltung. Zugleich öffnet sich der schlanke Körper (F-Abb. 21e), um von dem großen Oval der beiden Mantelränder klammerartig umfassen zu werden (F-Abb. 21f), bevor er schließlich hinter den beiden flügelähnlichen Formen zu verschwinden scheint (F-Abb. 21g). Bei einem aktiven, beweglichen Schauen findet man also die formale Verwandlung der Figur aus einem glatten, ruhigen, linearen Modus, der an die Bamberger Synagoge erinnert (F-Abb. 21e–g), zu einem dynamischen, robusten, höchst plastischen, der an Pariser Werke aus den 1240er Jahren (etwa die Apostel in der Sainte-Chapelle) erinnert (F-Abb. 21a–c). In der nahtlosen Mischung von scharfen, geschlossenen Konturen und weichen, komplex geschichteten Volumina und vor allem in der ausgeprägten Mehransichtigkeit dieser Figur (wie der ihrer Schwester gegenüber, K₂) – wobei sie je nach dem Standpunkt des Betrachters drei vollkommen verschiedene Erscheinungen gewinnt (F-Abb. 21c–e) – haben diese Figuren mehr mit den etwa anderthalb Jahrhunderte späteren Werken von Claus Sluter gemeinsam, als etwa mit dem in der Magdeburger Ausstellung ge-

zeigten, sehr blockhaft konzipierten Figürchen, das nach bisheriger Forschungsmeinung als Modell für eine der Jungfrauen am Nordquerhaus gedient haben soll.²¹

Auch wenn die technische Raffinesse der körperlichen Gestaltung der Figuren allzu leicht zu übersehen ist, fiel doch die Emotionalität der Gesten und vor allem der scheinbar natürlich bewegten Gesichter schon immer auf – wie dies bereits an den einleitenden Zitaten deutlich wurde. Und auch wenn die außerordentlich hohe Qualität der Bildhauerarbeit von anderen Jungfrauenprogrammen nicht wieder erreicht wurde, wurde der emotionale Aspekt andernorts doch rasch aufgegriffen. Man findet diesen Einfluss der Magdeburger Skulpturen etwa an den Resten der Gruppe vom ehemaligen Hallenlettner im Hamburger Dom aus dem späten 13. Jahrhundert, die jetzt im Museum für Hamburgische Geschichte ausgestellt sind.²² Nur die vollständige Figur einer Törichten Jungfrau (Abb. 142) und der Kopf einer zweiten haben, mit einigen anderen schwer beschädigten figürlichen Fragmenten, die Zerstörung des Lettners im 19. Jahrhundert überlebt. Ihre Mienen mit den schräg nach oben gezogenen Augenbrauen, den tiefen Mulden an beiden Seiten des Mundes, dem scharfen Kinn und der breiten Stirn, zeigen Ähnlichkeit mit den Magdeburger Exemplaren (Abb. 143a–b). Körperhaltungen und Gesten aber, die bei der erhaltenen Figur sowie bei ihren in einer Aquarellzeichnung von 1805 wiedergegebenen Schwestern wahrnehmbar sind,²³ erscheinen viel gedrungener als in Magdeburg. Obwohl einige Motive vergleichbar sind – unter anderem das Hochziehen des Mantelsaums, um wie bei der erhaltenen Figur die Augen zu trocknen, scheinen die Arme hier immer fest gegen den Oberkörper gedrückt geblieben zu sein. Diese flächige, beinahe reliefartige Darstellungsweise passt zu der Stellung der Gruppe auf der Ebene der Lettnerempore, wo sie der Betrachter in einer linearen Weise ‚lesen‘ konnte bzw. musste.²⁴ Die betonte Mehransichtigkeit mindestens einiger der Magdeburger Jungfrauen spricht also gegen die These von Fritz Bellmann, derzufolge auch sie ursprünglich für einen Lettner bestimmt waren, und für eine ursprüngliche Aufstellung an schrägen Gewänden (wie heute).²⁵

Die Reliefskulpturen der Jungfrauen am Paderborner Dom, die vermutlich im frühen 14. Jahrhundert von einem einstigen Lettner an die Außenmauer des Südquerhauses versetzt wurden, zeigen gewisse Ähnlichkeiten in



Abb. 142: Törichte Jungfrau vom ehemaligen Lettner im Hamburger Dom, um 1300, Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg, Inv. AB 551. Foto: Jacqueline E. Jung.

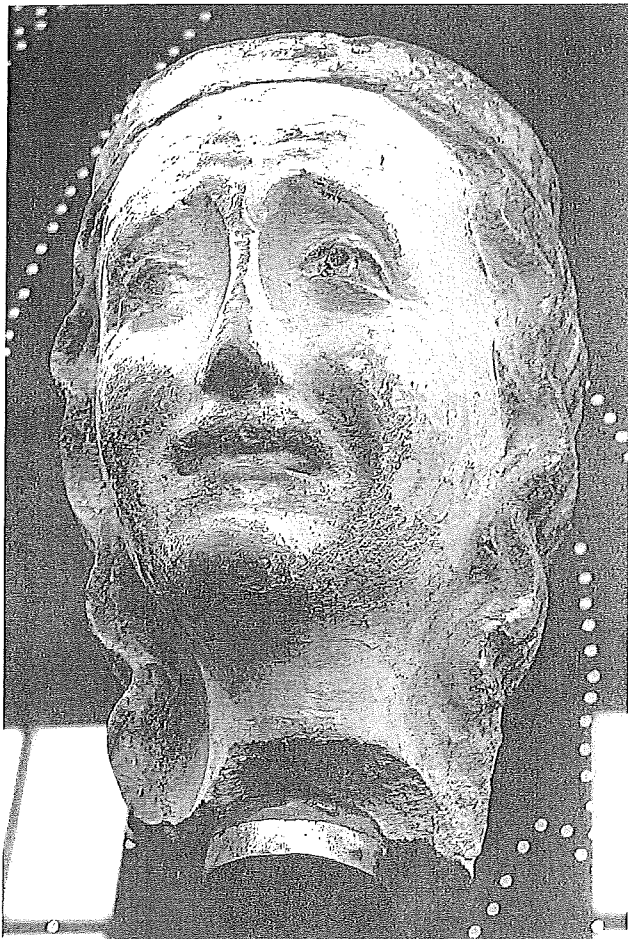


Abb. 143a: Kopf einer Törichten Jungfrau vom ehemaligen Lettner im Hamburger Dom, um 1300, Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg, Inv. AB 551. Foto: Jacqueline E. Jung.



Abb. 143b: Kopf einer Törichten Jungfrau (T₁), Dom, Magdeburg. Foto: Jacqueline E. Jung.

der Gestik (eine Törichte Jungfrau schlägt sich zum Beispiel an die Stirn, und eine Kluge zieht ihren Mantelriemen) und den Mienen, unterscheiden sich aber stilistisch und in ihrer Lesbarkeit auffallend von den Magdeburgern (Abb. 144a–b).²⁶ Hier folgen die Klugen Jungfrauen einem priesterlichen Greis in Richtung Osten, während die Törichten auf der anderen Seite ahnungslos herumzustolpern scheinen.

Die in dieser Aufstellung verwirklichte Verbindung zwischen positivem oder negativem moralischen Status und körperlicher Bewegung in einer bestimmten Richtung bei den Magdeburger Skulpturen prägt auch andere Jungfrauenprogramme des späteren 13. und des frühen 14. Jahrhunderts. Am Giebel der Martinikirche in Braunschweig zum Beispiel (Abb. 145),²⁷ wo die Jungfrauen

sowohl bestimmte Verhaltensweisen und Kleidungs-motive als auch einen relativ hohen Grad an Plastizität und Mehransichtigkeit von ihren Cousins in Magdeburg übernommen haben, ist der üblichen waagerechten bzw. Links-Rechts-Orientierung eine senkrechte Bewegungslinie hinzugefügt. Als Gruppe scheinen die Klugen Jungfrauen emporzuschreiten, einer segnenden Christusfigur entgegen; die Törichten wenden und drehen sich dagegen in ihren Nischen, während die Gruppe nach unten sinkt.

Obwohl diese ‚comparanda‘ etwa zwanzig bis vierzig Jahre nach den Magdeburger Figuren geschaffen wurden, entstanden sie doch einige Zeit vor der Errichtung der Paradiesvorhalle am Nordquerhaus des Domes und damit vor der neuen Aufstellung der Jungfrauen in den Gewän-

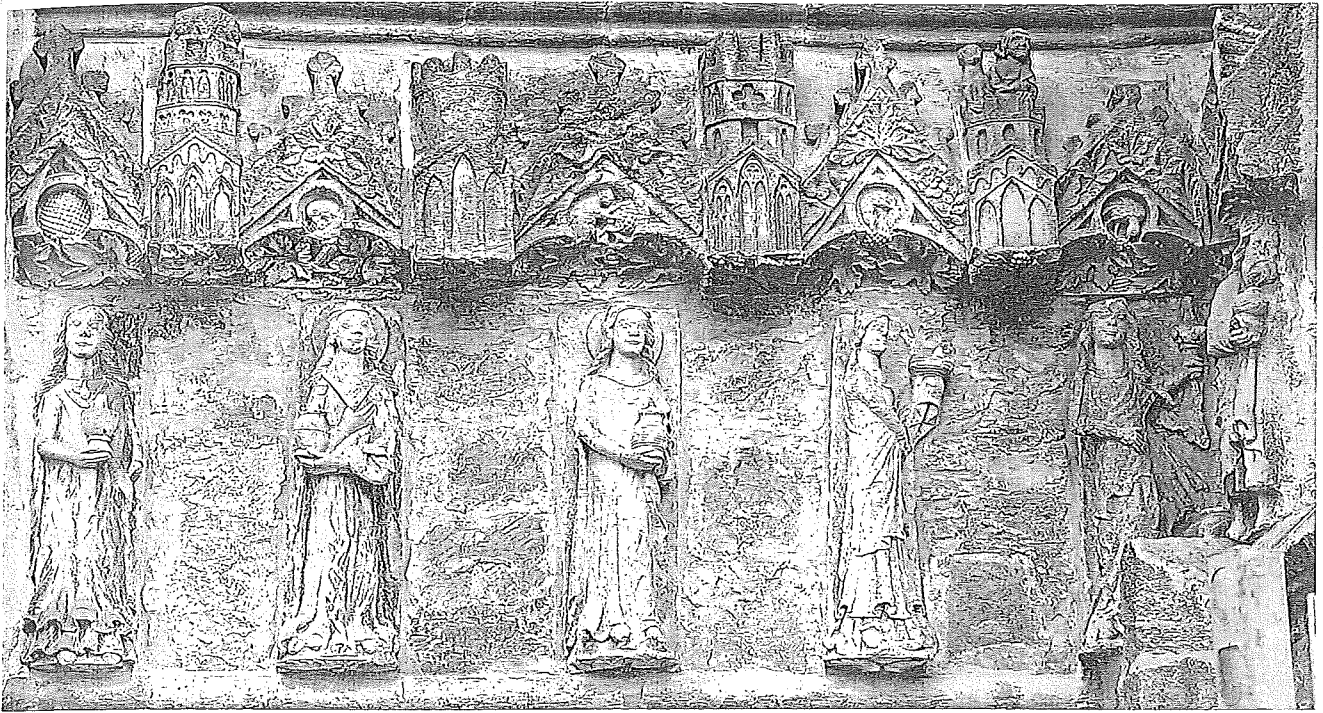


Abb. 144a: Kluge Jungfrauen, Ende des 13. Jahrhunderts, Außenwand des Südquerhauses, Dom, Paderborn.
Foto: Jacqueline E. Jung.

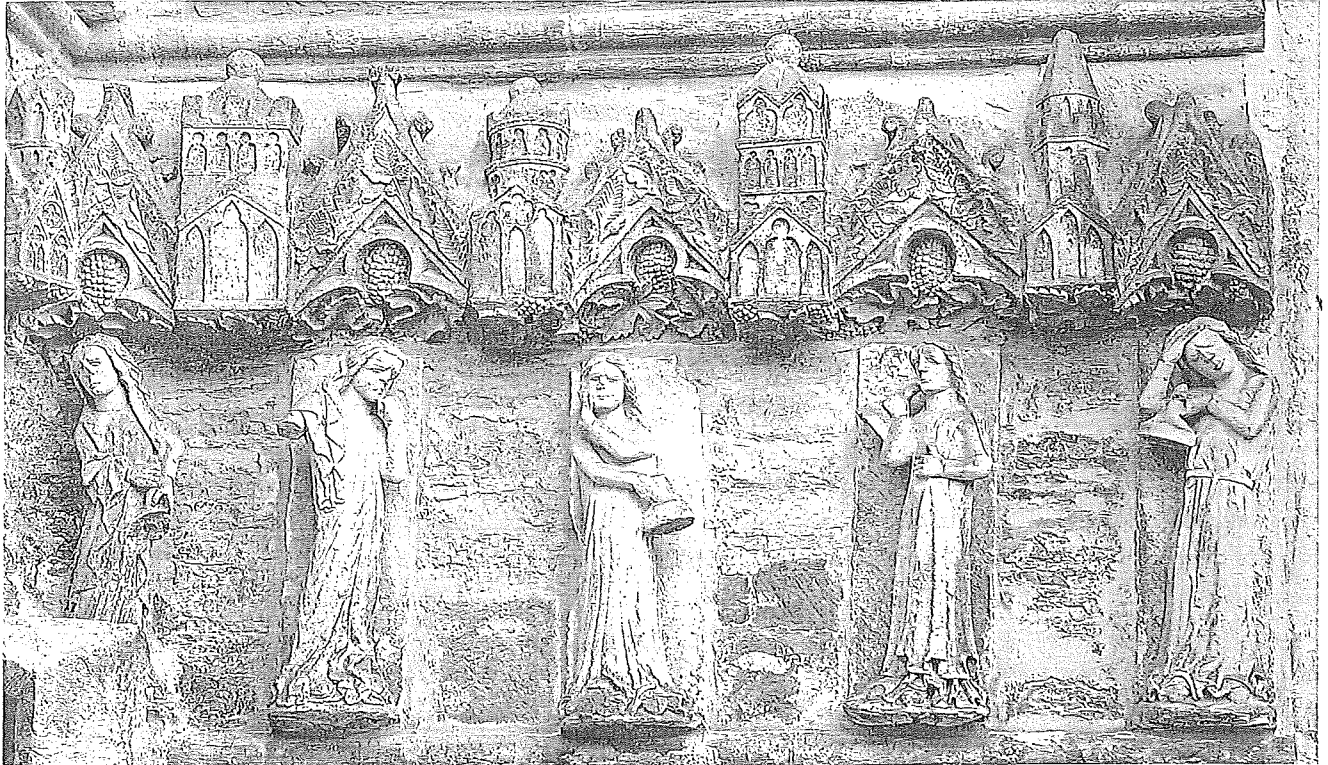


Abb. 144b: Törichte Jungfrauen, Ende des 13. Jahrhunderts, Außenwand des Südquerhauses, Dom, Paderborn.
Foto: Jacqueline E. Jung.

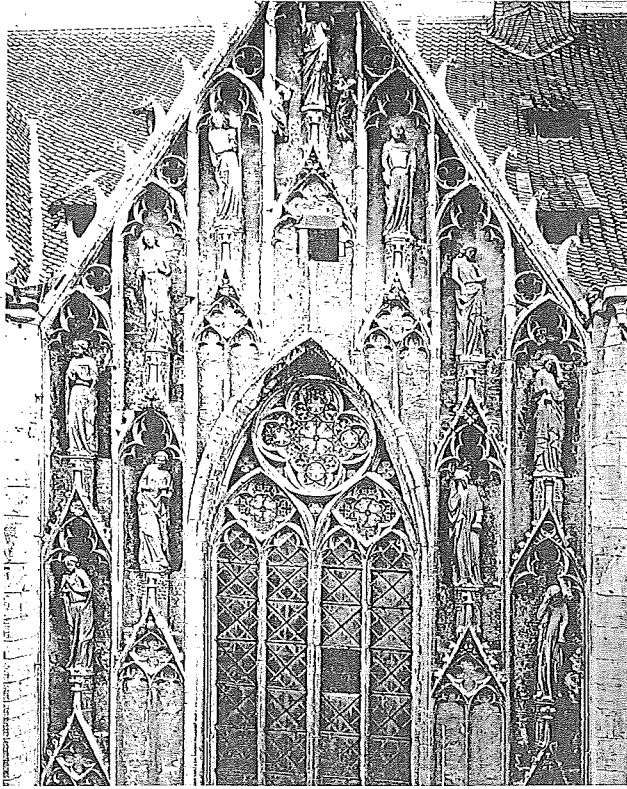


Abb. 145: Kluge und Törichte Jungfrauen, Ecclesia und Synagoga sowie Christus, um 1320, Giebel an der nördlichen Außenwand, Martinikirche, Braunschweig. Foto: IKARE, MLU Halle.

den um 1320.²⁸ Es ist also wichtig zu bedenken, dass die klar zielgerichteten und implizit moralisierenden Bewegungen, die wir andernorts finden, in Magdeburg nicht zu beobachten sind. Obwohl man von der biblischen Parabel her weiß, dass die Tür – und daher das Kircheninnere – das gemeinsame Ziel der dargestellten Figuren bildet,²⁹ geben die Körperorientierungen selbst keinen Hinweis darauf, wer dieses Ziel erreichen wird und wer nicht. Nicht nur, dass die Figuren nicht so tun, als bereiteten sie sich auf das Durchschreiten der Tür vor; vielmehr drehen sich einige der Frauen zu beiden Seiten des Portals (z. B. K4, Abb. 140; T5, Abb. 141) vom Zentrum weg und damit hin zu den ihnen entgegenkommenden Betrachtern. Die Gruppe am Triangelportal des Erfurter Domes, um 1330 geschaffen (also kurz nach der Errichtung des Paradiesportals am Magdeburger Dom), wurde auch in dieser Weise konzipiert (Abb. 146).³⁰ Hier sind die Klugen Jungfrauen noch kecker, mehr unverhohlen fröhlich dargestellt, während die Törichten ihren verzweiflungsvollen

Kummer noch hemmungsloser zeigen. Zwei von ihnen scheinen fast die Krone zu verlieren; eine lässt ihre Lampe zu Boden fallen, während sie die Hände hoch über ihrem Kopf verschränkt. Durch diese Einbeziehung des ikonographischen Attributs in den emotionalen Gehalt des Programms hat die Erfurter Jungfrau aber weniger mit ihren Magdeburger Cousinen gemeinsam als mit der recht albernen Jungfrau am südlichen Westportal des Straßburger Münsters, die, vom schönen lächelnden Mann daneben vollkommen verzaubert, sich vorbereitet, die ganze Hochzeitsfeier hinter sich zu lassen (Abb. 147).³¹

Mit der Einführung des sogenannten *Fürsten der Welt* an der äußersten Position des linken Gewändes³² sowie der Christusfigur an der innersten Position des rechten Gewändes führten die Straßburger Bildhauer bzw. Auftraggeber ein stark moralisierendes Element ein. Die Darstellung der Verbindung zwischen Christus und Kirchentür einerseits und zwischen weltlichem Fürsten und Außenwelt andererseits war ihnen offenbar so wichtig, dass sie die üblichen Positionen der Figuren zu beiden Seiten der Tür umgedreht haben: Nur hier stehen die Klugen Jungfrauen auf der heraldisch linken Seite des Gewändes (der rechten Seite, vom Betrachter aus gesehen) und die Törichten gegenüber. Der didaktische Anspruch des Straßburger Programms wird von den Körperhaltungen der Figuren zusätzlich unterstrichen: Während sich die Törichten Jungfrauen mit entweder unpassenden oder bloß ungraziösen Gesten bewegen, stehen die Klugen in stiller Zurückhaltung da. Diese kontrastierenden Verhaltensweisen haben den amerikanischen Mediävisten C. Stephen Jaeger zu der Schlussfolgerung geführt, diese Figuren „carry their emblems [of moral character] in the contours of their bodies“.³³ Sie seien also als verkörperte Vorbilder der nachzuzuhmenden bzw. zu vermeidenden Verhaltensweisen zu interpretieren – d. h. Personifikationen der „moral discipline“,³⁴ wie sie seit dem 10. Jahrhundert in den Kathedralschulen Nordeuropas durch das Vorbild charismatischer Lehrmeister unterrichtet worden war.

Von einem kunsthistorischen Standpunkt ist diese Schlussfolgerung zwar reizvoll, aber kaum überzeugend – zumindest nicht im Fall der Straßburger Jungfrauen. Die weiblichen Tugendgestalten am linken Portal, welche die kleineren Lasterfiguren leidenschaftlich überwinden, zeigen ähnliche, wenn nicht noch stürmischer bewegte Mienen und Körperhaltungen, als die Törichten Jungfrauen es

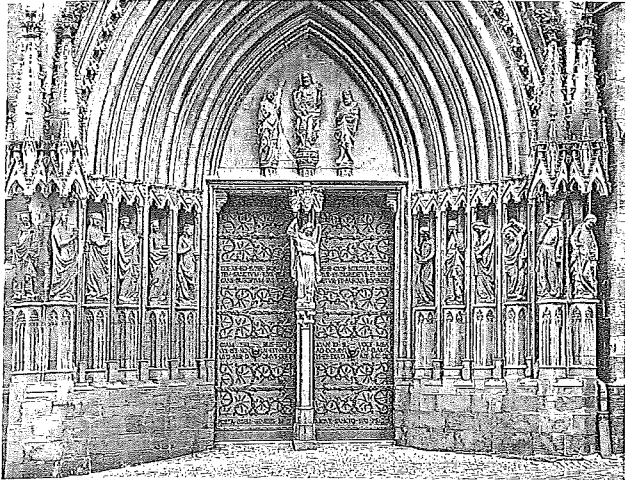


Abb. 146: Triangelportal mit Klugen und Törichten Jungfrauen, um 1330, Dom, Erfurt. Foto: Jacqueline E. Jung.

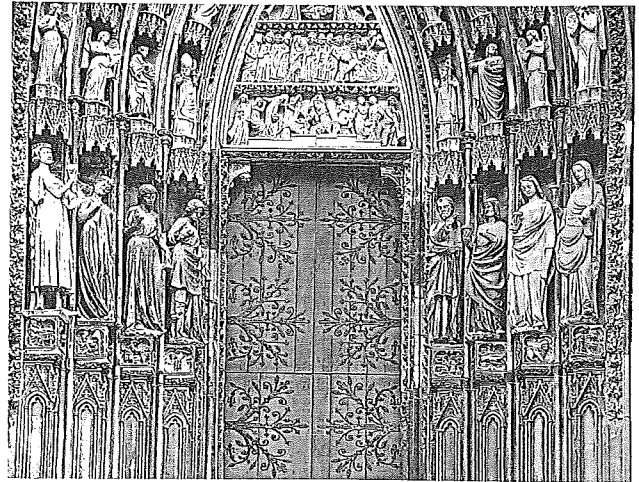


Abb. 147: Portal mit den Klugen und Törichten Jungfrauen, Christus und dem Fürsten der Welt, um 1280, südliches Westportal, Münster, Straßburg. Foto: Jacqueline E. Jung.

tun. Vielmehr sind ihre „emblems of moral character“³⁵ ja sehr klar zu finden in den beiden männlichen Eindringlingen, in den angedeuteten Bewegungen der Damen zur Kirche hin oder davon weg sowie auch in ihrer Tracht: modische, wenn auch schlichte Kleider und offenes Haar für die Törichten Jungfrauen, bescheidene Gewänder samt Kopfbedeckungen für die Klugen. Die Autoren dieses Programms wollten unzweideutig nicht nur feststellen, wer unter den Frauen selig und wer verdammt ist, sondern auch, warum die jeweiligen Gruppen so aufgeteilt sind. Die Funktion der Figuren ist also rein didaktisch. Sie zeigen mit klaren, eindeutig bestimmten Begriffen, dass die Kirche sicher und die Welt gefährlich ist, wobei der Prozess des körperlichen Mitfühlens eine nur nebensächliche Rolle spielt. Und trotz der Modernität des Figurenstils ist dieses didaktische Element ein höchst konservatives. Man beobachtet eine ähnliche Aussage schon an der hundert Jahre älteren Galluspforte am Baseler Münster – dessen Türsturz übrigens die erste Darstellung des Themas in der monumentalen Kunst im deutschsprachigen Raum aufweist – wo eine junge Dame, die wie ihre Freundinnen ein dünnes, die Körperform betonendes Kleid trägt, vergeblich an einer Tür rüttelt, hinter der der Bräutigam Christus schon eine Reihe von plumpen Matronen in schweren, sackähnlichen Gewändern begrüßt (Abb. 148).³⁶

Derartige Kleidungsunterschiede kennzeichneten Jungfrauendarstellungen auch in den Fällen, wo die Da-

men nicht als Hauptdarstellerinnen der biblischen Erzählung erschienen, sondern eine eher emblematische Rolle in einem umfangreichen Themenkomplex spielten. Im Einklang mit ihrem Status in der Bibel als fiktive Figuren in einer von Christus eingeführten Parabel (Mt 25,1–13), d. h. nicht als selbständige Personen, erscheinen die Jungfrauen in den Portalprogrammen der französischen Kathedralen entweder als kleine, relativ flache, senkrecht angeordnete Reliefs an den Türpfosten (zum Beispiel an der Abteikirche von Saint-Denis und den Kathedralen von Sens, Paris und Amiens, wo sie im jeweiligen Mittelportal der Westfassade zu finden sind)³⁷, oder als plastischer gestaltete Figuren in den Archivoltten, wo sie unter den Dutzenden von anderen Figuren, die dort beheimatet sind, fast verlorengehen (zum Beispiel am linken Portal des Nordquerhauses zu Chartres, am rechten Portal der Westfassade zu Poitiers und am ehemaligen Westportal der jetzt zerstörten Abteikirche Saint-Sauveur zu Charroux)³⁸ – also als bildliche Fußnoten zum Hauptthema im Tympanon, normalerweise dem Jüngsten Gericht. Obwohl beide Gruppen gleichermaßen auf die Tür bezogen sind, machen die Attribute der Lampen, wie auch Kleidung und Haltungen, den Kontrast unverkennbar (Abb. 149).

Diese Art der Darstellung war der älteren Bildhauergruppe am Magdeburger Dom nicht fremd. Für das wohl geplante, aber nie ausgeführte Portal (das sogenannte

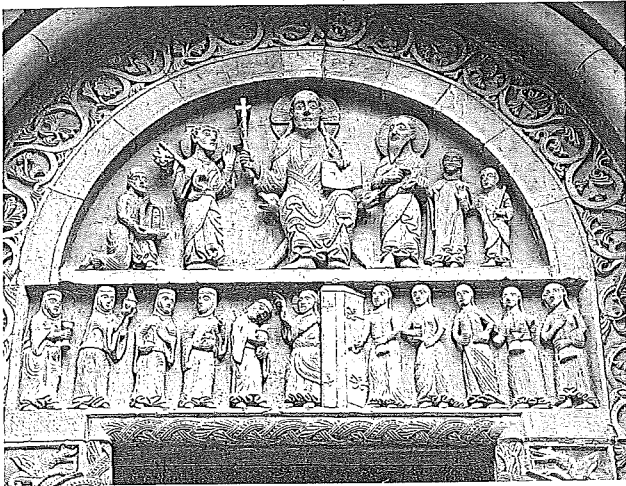


Abb. 148: Tympanon mit Christus, Heiligen und Stiftern (oben) und Klugen und Törichten Jungfrauen (unten), Ende des 12. Jahrhunderts, Südquerhausportal (sog. Galluspforte), Münster, Basel.
Foto: Jacqueline E. Jung.

Goldschmidt-Portal), dessen figürliche Komponenten jetzt vor dem Bischofsgang der Apsis zu sehen sind, war auch eine Reihe von Jungfrauen vorgesehen.³⁹ Wie deren französische Cousinen stehen sie relativ still in Nischen da und tragen entweder hochmodische, jugendliche, adelige oder aber fast nonnenhaft nüchterne Kostüme. Diese Reliefs standen sicher den Bildhauern vor Augen, die – von den modernen Werken in Bamberg, Straßburg und schließlich (vielleicht indirekt) Reims beeindruckt – in der Mitte des 13. Jahrhunderts nach Magdeburg gekommen sind, um das Jungfrauenprogramm am nördlichen Querhausportal zu schaffen. Es kann daher kein Zufall sein, wenn in den vollplastischen, hochgotischen Figuren ältere Motive der Gesten wieder auftauchen. Besonders eklatant ist die Ähnlichkeit zwischen einer Figur am Nordquerhausportal (K₃) und einer der früheren Jungfrauen, die, in einem modischen, eng anliegenden Kleid, einem den Körper enthüllenden Mantel und einer reich geschmückten Krone bekleidet, elegant den Mantelriemen zieht und den Betrachter leicht anlächelt (Abb. 150a–b).⁴⁰ Erstaunlich ist hier die Tatsache, dass der jüngere Bildhauer die Bedeutung der Figuren vollkommen und offenbar mit Absicht umgekehrt hat: Die schicke Kleidung und Gesten der adeligen Raffinesse, die in den Reliefs (hier und anderswo) als verdammungswürdig erschienen, werden jetzt von den ‚klugen‘ Damen übernommen. Die Umkehrung der Identitäten bei einer vergleichbaren Behand-

lung der Körper ist nicht nur an diesem Paar zu erkennen. Gesten wie die fromm auf die Brust gelegte Hand sowie das ehrfurchtsvolle Hochheben des bauschigen Mantelstoffes, die unter den Klugen Jungfrauen der älteren Gruppe zu finden sind, erscheinen am Nordquerhausportal in Bewegungen der Trauer und der Reue verwandelt (Abb. 151a–b).

Dieser Bruch mit lang vertrauten Darstellungskonventionen kündigt eine radikale Veränderung in der Konzeption der plastischen Figur an: Hier am Nordportal, nicht etwa in Straßburg, ist der Körper – nicht in seinen äußerlichen Attributen, sondern in einer sich heraus entwickelten Bewegung erfasst – also wahrlich der einzige Träger seelischer Merkmale.⁴¹ Die fast genaue physiognomische und körperliche Gleichheit der Figuren zu beiden Seiten der Tür (siehe besonders K₃ und T₃, Abb. 152), ungeachtet der sehr unterschiedlichen Bewegungen der Gesichtsmuskeln, unterstreicht die grundlegende, essentielle Gleichheit der Charaktere – eine Gleichheit, die auch in exegetischen Texten hervorgehoben wurde.⁴² Die Törichten haben nichts ‚Sichtbares‘ getan (z. B. die falschen Kleider getragen oder dem falschen Mann gefolgt), womit sie ihre Pein und Isolierung verdient hätten. Was man zu beiden Seiten der Tür vor sich sieht sind vielmehr tiefliegende, subjektive Reaktionen auf eine glückliche oder tragische Situation, die sich gerade jetzt in den Formen und Bewegungen der menschlichen Körper manifestieren.⁴³

Zu diesem Aspekt der Figuren hat sich Ernst Schubert etwas negativ geäußert, indem er die Jungfrauen den Naumburger Stifterfiguren gegenüberstellte: Während Letztere als „lebendige Individuen, in jedem Einzelfall den ganzen Kosmos eines Menschen [darstellen], [sind] die Magdeburger Jungfrauen [...] jeweils nur auf *ein* Erlebnis, auf *ein* Gefühl festgelegt. Sie führen nicht Menschen in der unendlichen Vielfalt ihres Handelns, Denkens und Empfindens vor Augen, sondern sind Sinnbilder einer Idee“.⁴⁴ Auch wenn man zustimmen mag, dass die einzelnen Figuren keine große psychologische Komplexität beinhalten, muss man sich doch daran erinnern, dass sie keineswegs als Individuen funktionieren mussten oder sollten. Und wenn wir Schuberts Aussage, die Jungfrauen sehen so aus, als ob „es [...] nur eine einzige Jungfrau gegeben [habe], und sie verzehnfacht worden [sei]“, ernst nehmen,⁴⁵ dann wird klar, dass das, was man vor sich an den Gewänden sieht, eine frappierende Offenlegung mensch-

licher Emotionsmöglichkeiten ist, von nachdenklichster Zurückhaltung (K₃, T₃) bis zur üppigsten Freude und zum schrillstem Leiden.⁴⁶ Die Vorstellung, dass diejenigen Törrichten Jungfrauen, die den letzteren Aspekt am auffallendsten zeigen (übrigens nicht die ganze Reihe), ihre Emotionen in einer übertriebenen, unangemessenen oder vorsätzlich grotesken Weise zur Schau bringen, die auf irgendwelche moralischen Defizite des jeweiligen Mädchens verweist, basiert auf einem modernen, nicht aber mittelalterlichen Verständnis von Ästhetik und Verhaltensnormen.⁴⁷ Die reiche Literatur zur Geschichte der Emotionen bzw. ihrer kulturell bedingten Ausdrucksformen im Mittelalter macht klar, dass unter besonders schwierigen oder anstrengenden Umständen die öffentliche, manchmal höchst demonstrative Zurschaustellung von Zorn oder Trauer seitens der sozialen Eliten nicht nur geduldet, sondern sogar erwartet wurde.⁴⁸ Mit ihren konventionellen Gesten, wie dem Sich-auf-die-Brust- oder auf-den-Kopf-Schlagen, dem Abwischen von Tränen und dem melancholischen Anlehnen der Wange an die Hand stehen die Törrichten Jungfrauen in einer langen Tradition solcher kommunikativer Gefühlsäußerungen, die in der zeitgenössischen Darstellungswelt nicht nur unter negativen Figuren (wie den Verdammten beim Jüngsten Gericht), sondern auch unter positiven Figuren, mit denen man sich identifizieren sollte (wie den Müttern beim Bethlehemischen Kindermord oder sogar Maria, Johannes und den anderen Trauernden bei der Kreuzigung und Grablegung Christi), zur Darstellung kommen.⁴⁹ Im *Thüringischen Zehnjungfrauenspiel*, welches bekanntlich seit den frühen 1320er Jahren in Mitteldeutschland aufgeführt worden ist (aber wesentlich früher entstanden sein muss),⁵⁰ stellen sich die Törrichten Jungfrauen ihren Zuschauern explizit als Identifizierungsmodelle vor; mit Tränen und Schreien luden sie das Publikum ein, gemeinsam mit ihnen die Hände zu ringen „vnd got [zu bitten], daz her vch eyn güte eynde geben“, damit diese Leute nicht, wie sie selber, von Dämonen in die Hölle weggeschleppt werden müssen.⁵¹ Wie sollte man sich verhalten, wenn man aus eigener Schuld von der himmlischen Hochzeit ausgeschlossen ist, wenn nicht mit bitteren Tränen und körperlichen Selbsterniedrigungen?

Wie wir bei den französischen und auch den früheren Magdeburger Beispielen der Jungfrauen im Medium Plastik beobachtet haben, gab es natürlich verschiedene Mög-

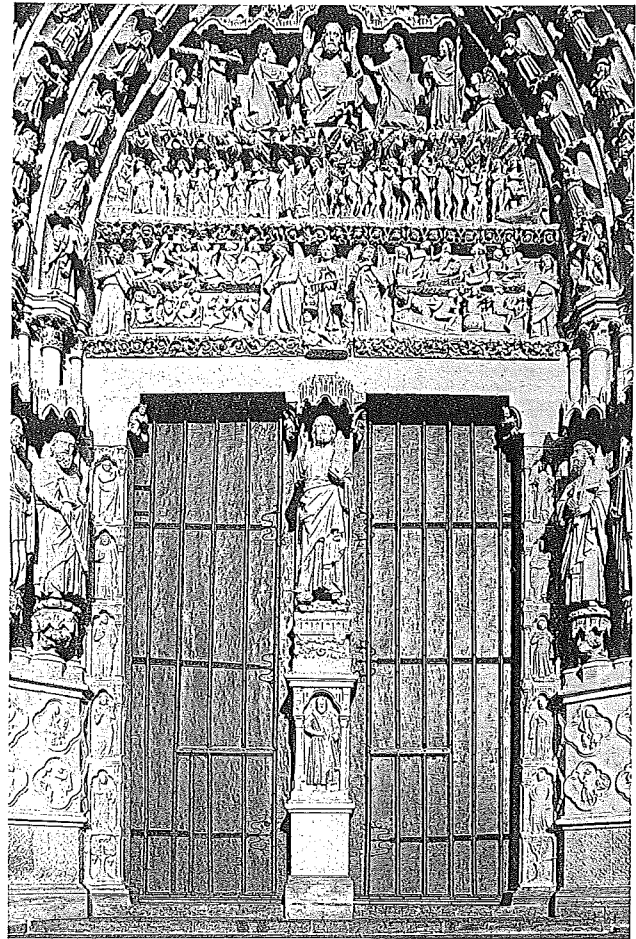


Abb. 149: Mittelportal mit dem Beau-Dieu (Trumeau) und Klugen und Törrichten Jungfrauen (Türpfeiler), 1230–1235, Westfassade, Kathedrale Notre-Dame, Amiens. Foto: Jacqueline E. Jung.

lichkeiten, den ausgeschlossenen Status der Törrichten Jungfrauen darzustellen. In jenen Fällen genügte es, dass man durch die einfache Orientierung der Lampen erkennen könnte, welche Damen in den Himmel gelangen würden und welche nicht. Anderswo, zum Beispiel in Basel und Straßburg, wurde durch Kleidungs- und Verhaltensunterschiede auf moralische Leistungen und Mängel hingewiesen, die auch intellektuell, d. h. durch äußerliche, konventionelle Zeichen, verstanden werden mussten. Erst am Magdeburger Nordquerhaus zielte man darauf, dass der Betrachter vor den Figuren innehalten würde, nicht um ein Urteil über ihr jeweiliges Verhalten zu fällen, sondern um durch ihre eloquente Körperlichkeit und Miene das Wonnegefühl der Aufnahme und die Qual der Ausschlossenheit mitzuerleben, bevor man selber durch die



Abb. 150a: Relief mit einer Törichten Jungfrau (JT 2, Abkürzung nach Brandl 2009), um 1220, Chor, Dom, Magdeburg. Foto: Jacqueline E. Jung.

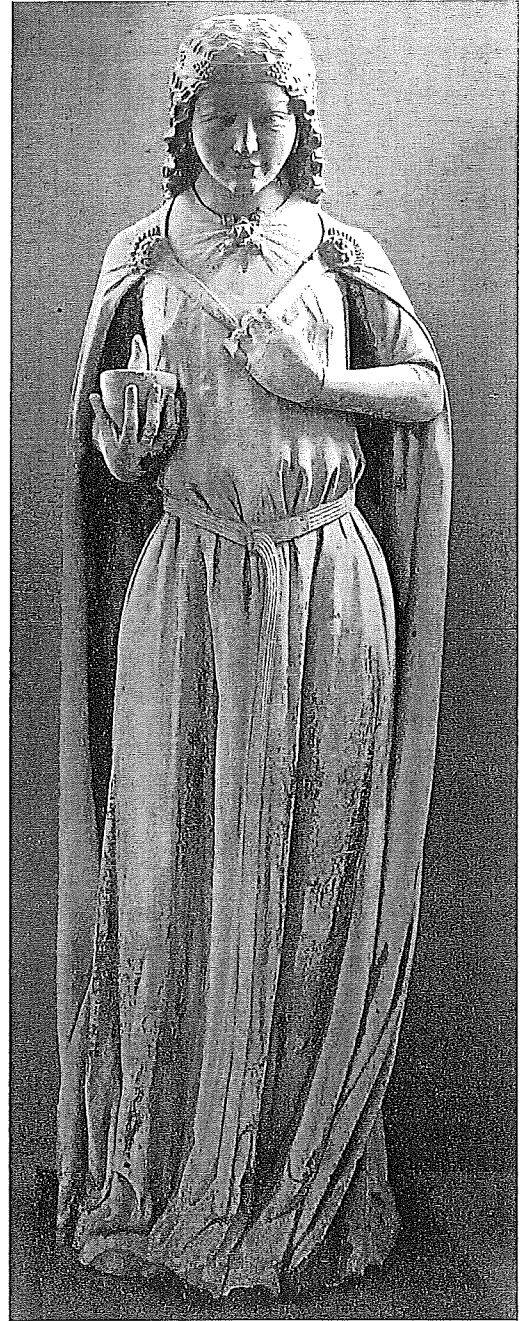


Abb. 150b: Kluge Jungfrau (T3), Nordquerhausportal, Dom, Magdeburg. Foto: Jacqueline E. Jung.

Tür in die Kirche – d. h. den Raum des himmlischen Hochzeitsfestes – schritt.⁵² Indem das Programm keine festen narrativen oder typologischen Anhaltspunkte, wie das Jüngste Gericht oder den Fürsten der Welt, einschließt,⁵³ und sich stattdessen auf den durch den Körper vermittelten „state of mind“ der Figuren konzentriert,

greifen sie Darstellungsexperimenten wie den „soul portraits“ Berninis vor – die plastischen Brustbilder der ‚Anima beata‘ und ‚Anima dannata‘, deren Gesichtszüge die Freuden des Himmels oder die Qualen der Hölle widerspiegeln und die vom Kunsthistoriker Irving Lavin als „the first independent images of the soul, and [...] the first

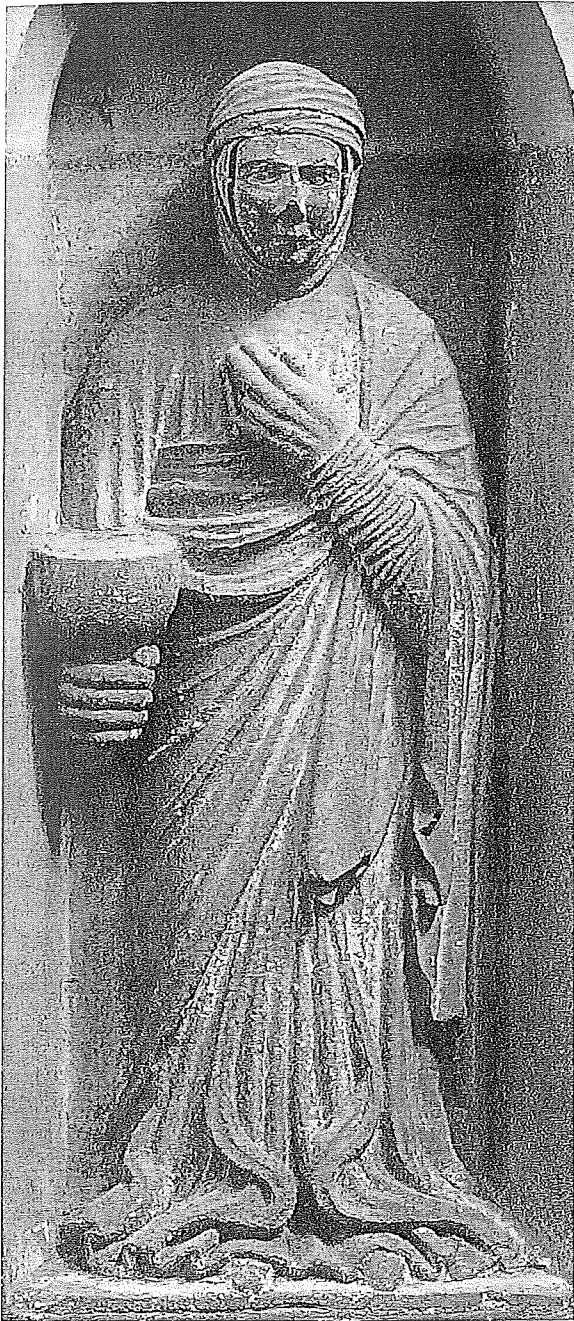


Abb. 151a: Relief mit einer Klugen Jungfrau (JK 1), Chor, Magdeburg, Dom. Foto: Jacqueline E. Jung.

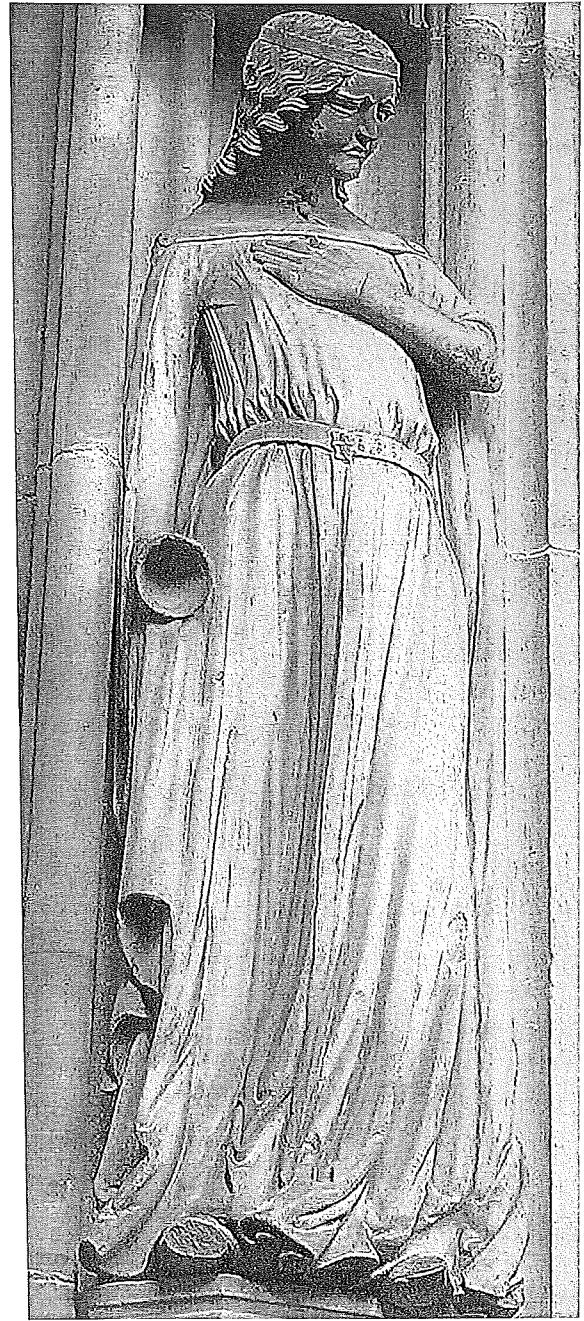


Abb. 151b: Törichte Jungfrau (T5), Nordquerhausportal, Dom, Magdeburg. Foto: Jacqueline E. Jung.

independent portayals of pure psychological states“⁵⁴ bezeichnet worden sind.

Wie die Beiträge von Jaeger und Lavin zeigen, sind die Instrumentalisierung der großformatigen plastischen Körper als Mittel zur Einfühlung und zur empathischen Belehrung bzw. das künstlerische Experimentieren mit der

kommunikativen Macht der beweglichen und bewegten Gesichter und den damit verbundenen neuen Forderungen an den Betrachter wichtige Meilensteine nicht nur in der Geschichte der Kunst, sondern auch in der Geschichte der Ideen und Mentalitäten. Aber schon Jahrzehnte vor Straßburg und Jahrhunderte vor Bernini hat eine Bild-



Abb. 152a: Kluge Jungfrau (K3), Nordquerhausportal, Dom, Magdeburg. Foto: Jacqueline E. Jung.



Abb. 152b: Törichte Jungfrau (T3), Nordquerhausportal, Dom, Magdeburg. Foto: Jacqueline E. Jung.

hauerwerkstatt in Mitteldeutschland gerade diese Schritte gemacht – und zwar mit einer einmaligen technischen Finesse, die sogar in den gotischen Kathedralen Frankreichs nur wenige Parallelen findet.⁵⁵

Die Figurengruppe der Klugen und Törichten Jungfrauen am Nordquerhausportal des Magdeburger Domes verdient also weit größere Beachtung in der europäischen Kunstgeschichte – sowie in der breiteren Mittelalterforschung – als sie es bis jetzt gefunden hat. Sie verweist auf neue Fragestellungen zum Verhältnis zwischen innerem und äußerem Mensch (d. h. wie der Körper durch seine transitorischen, nach außen gerichteten Bewegungen, nicht durch seine angeborene Physiognomie, etwas vom inneren Leben auszudrücken vermag).⁵⁶ Durch ihre gezielte empathische Wirkung auf den Betrachter spielen sie eine Rolle in der gleichzeitigen Verfeinerung und Beschränkung der europäischen Verhaltens- und Empfindungsformen, die manchmal mit dem Stichwort „Zivilisationsprozess“ verbunden werden.⁵⁷

Die große Bedeutung der Magdeburger Jungfrauen im europäischen Kontext heißt aber nicht, dass lokale Bedingungen außer Betracht gelassen werden sollten – ganz im Gegenteil. Die intellektuellen, gesellschaftlichen, politischen, geistigen und liturgischen Tendenzen in der Stadt ‚Parthenopolis‘ im mittleren 13. Jahrhundert,⁵⁸ die zu dieser Gruppe geführt und ihr Bedeutung gegeben haben, verdienen gleichermaßen erhöhte Aufmerksamkeit von Seiten der Kunsthistoriker. Die Frage, warum gerade Magdeburg, wo heftige Konflikte zwischen Domklerus und Stadtbürgern diese Jahre geprägt haben,⁵⁹ zugleich der Ort raffinierter Kunstexperimente mit dermaßen hoher Resonanz war, bleibt noch offen. Die jüngst erfolgte Reinigung und Wiederaufstellung der Figuren sowie das erneute Interesse am hochgotischen Magdeburg, welches durch die Ausstellung und das Kolloquium im Jahr 2009 geweckt wurde, werden sicherlich dazu beitragen, die internationale Stellung dieses Skulpturenprogramms endlich fest zu verankern, damit es nicht mehr als kurioses Beispiel einer ‚typisch deutschen‘ Emotionsübertriebenheit an die Ränder der Kunstgeschichte verbannt werden kann.⁶⁰

Anmerkungen

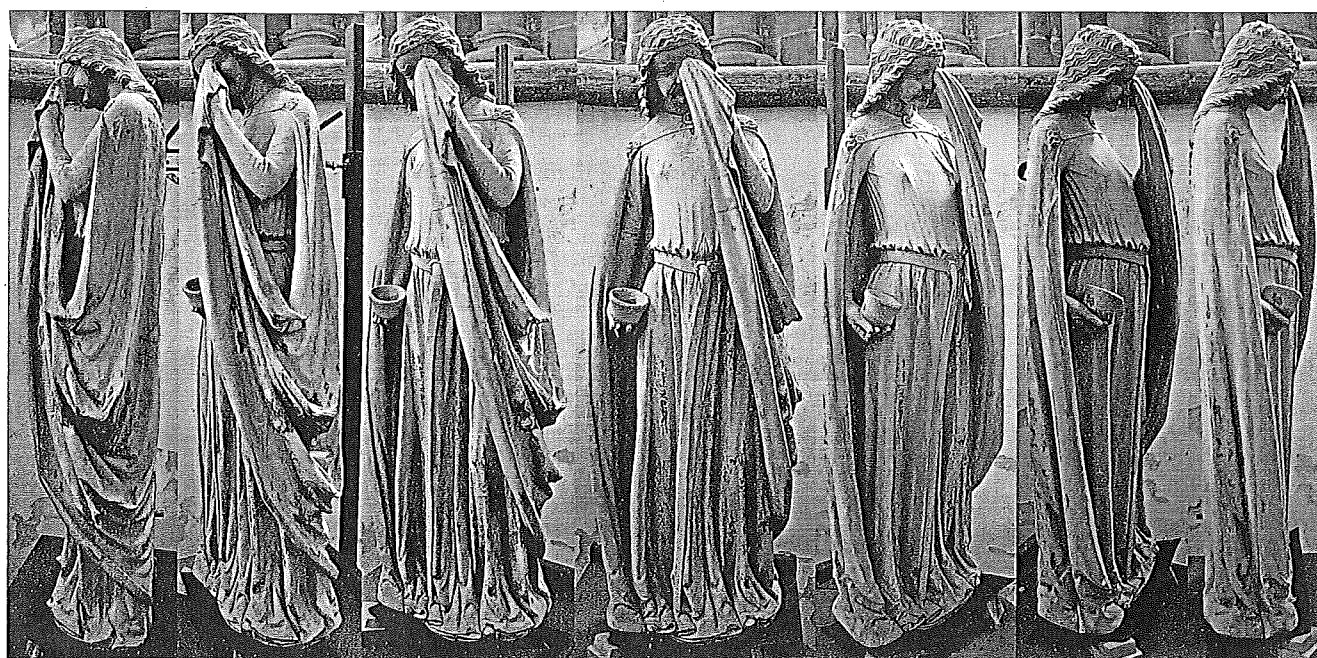
- 1 Jaeger 1994, S. 343: „The faces [der Törichten Jungfrauen] are twisted in grotesque exaggerations of suffering.“
- 2 Binski 1997, S. 355: Die Jungfrauen „register facially a homiletic contrast of moral absolutes“.

- 3 Martindale 1967, S. 61: „The sculptor made a bold attempt to register suitable facial expressions of joy and despair; yet the desire to impress the spectator has outrun his sensitivity and it is clear that the step from life-like to grotesque is a short one.“
- 4 Ebd.: „The style of these figures is unmistakably German.“
- 5 Vgl. Stokstad 2004; Camille 1996. Snyder 1989, S. 416, erwähnt zwar die Törichten Jungfrauen „on the façade [sic] of Magdeburg Cathedral“, aber nur in ihrem Bezug auf die spätere Gruppe an der Westfassade des Straßburger Münsters. Die Magdeburger Figuren, sowie die anderen „greatest hits“ der mittelalterlichen deutschen Plastik, wurden mir erst 1991 in einer Vorlesung von Professor Bernhard Schütz an der Ludwig-Maximilians-Universität München zum Thema „Deutsche Skulptur der Gotik“ bekannt gemacht.
- 6 Siehe u. a. Bynum 1992; Hamburger 1997a; Suydam / Ziegler 1999; Gertsman 2008; Gelfand / Blick 2010. Zu den Beginengemeinden in Magdeburg und anderen mitteldeutschen Städten, vgl. Schlesinger 1962 II, S. 334f.
- 7 Siehe Rowe 2006; Rowe 2008.
- 8 Siehe Marek [u. a.] 2006; Marek 2009.
- 9 Überraschenderweise fehlen die Jungfrauen sogar in der wesentlich traditionelleren Einführung in die kanonischen deutschen Skulpturenprogramme, vgl. Krohm 1996.
- 10 Vgl. Jung 2006. Suckale 1987 bildet nach wie vor eine wichtige Grundlage für meine Auseinandersetzungen mit den Magdeburger Bildwerken, sowie auch Suckale 2008.
- 11 Vgl. Paatz 1925. Zu diesen Verbindungen siehe auch Gosebruch 1989, S. 133; Schubert 1974, S. 303f.
- 12 Williamson 1995 ist der einzige englischsprachige Überblick der hochgotischen Skulptur verschiedener Länder.
- 13 Paatz (1925).
- 14 Vgl. Klaus Niehr: Kluge und Törichte Jungfrauen am Nordportal des Magdeburger Domes, in: Kat. Aufbruch in die Gotik 2009 II, S. 114–116, hier: 116, der meint, dass die immer wieder vorgeschlagenen „Zusammenhänge mit der Skulptur an anderen Orten [auch Bamberg] [...] eher schwach ausgeprägt“ seien. Vgl. zuletzt Brandl 2009a.
- 15 Williamson 1995, S. 175, reproduziert zwei willkürlich fragmentarische Aufnahmen der Figuren: Abb. 260 zeigt die drei äußeren Klugen Jungfrauen (von einem erhöhten Standpunkte); Abb. 261 ist ein stark abgeschnittenes Bild von nur einer der Törichten Jungfrauen. Für eine weitgehende Kritik an kunsthistorischen Analysen, die primär auf (meist veralteten) Fotografien basieren, siehe Grandmontagne 2005.
- 16 Siehe vor allem Burger 1930; Flidner 1941–1943; Behling 1954. Eine auffallende Ausnahme ist der neueste Beitrag zu den Figuren, Brandl 2009a, S. 112–115, der glaubt, die jetzige Anordnung der Figuren sei auch die ursprüngliche. Brandls scharfsinnige Beobachtung eines „von innen nach außen verlaufende[n] Bewegungsfluss[es], [...] ausgedrückt mittels Mimik, Gestik, Gewanddrapierung und auch Schmuckgestaltung“, S. 113, ist als Beleg für die ursprünglich geplante Disposition leider nicht überzeugend.
- 17 Dank der freundlichen Einladung von Andreas Waschbüsch im April 2009 durfte ich die Figuren in der Restaurierungswerkstatt gemeinsam mit ihm und mit Dr. Heiko Brandl selbst anschauen. Die folgende Beobachtung – sowie die hier veröffentlichten Fotografien – stammen von den buchstäblich neuen Perspektiven, die ich bei diesem Besuch gewonnen habe.
- 18 Zu der neuen Vorliebe für Anstückungstechniken in der Skulptur des frühen 13. Jahrhunderts, vgl. Suckale 1987, S. 32–36.
- 19 Vgl. Paatz 1925.
- 20 Vgl. die berühmte Beschreibung der weiblichen Verhaltensweisen in: Wolfram von Eschenbach: Willehalm, hrsg. v. Karl Lachmann, übersetzt von Dieter Kartschoke, Berlin 1968, S. 249, Z. 12–15: „ze etlichen

- ziten des mantels si ein teil uf swanc: swes ouge drunder dranc, der sah den blic von pardis.“
- 21 Vgl. Klaus Niehr: Modellfigürchen für eine Törichte Jungfrau aus dem Magdeburger Dom, in: *Kat. Aufbruch in die Gotik 2009 II*, S. 112–113. Meiner Ansicht nach erscheint das Modellfigürchen eher wie eine Nachahmung der Gewändefiguren als eine Vorbereitung dafür.
 - 22 *Kat. Goldgrund und Himmelslicht 1999*, S. 136f.
 - 23 Jetzt im Hamburger Staatsarchiv; siehe ebd., S. 136, Abb. 1.
 - 24 Zur ‚Lesbarkeit‘ der mittelalterlichen Portalfiguren, siehe Grandmontagne 2005; speziell zu Lettnerskulpturen, siehe Jung 2000, S. 645–650.
 - 25 Vgl. Bellmann 1963; dazu auch Schubert 1974, S. 302f.; Niehr 1994, S. 66. Dass die Figuren doch von vornherein für ein Portal geplant waren, meint auch Brandl 2009a, S. 109–112.
 - 26 Vgl. Lehmann 1916, S. 47; Panofsky 1924 I, S. 161.
 - 27 Vgl. Lehmann 1916, S. 50.
 - 28 Zur Entstehung der Paradiesvorhalle siehe Brandl 2009a, S. 137f.
 - 29 Mt 25, 1–13. Die Geschichte endet mit dem folgenden Bild: „Da sie [die Törichten Jungfrauen] aber hingingen zu kaufen, kam der Bräutigam, und die bereit waren, zogen mit ihm ein zur Hochzeit, und die Tür ward geschlossen. Nachher kommen auch die übrigen Jungfrauen und sagen: Herr, Herr, öffne uns. Er aber antwortete und sprach: Wahrlich, ich kenne euch nicht“ (Übersetzung von Lehmann 1916, S. 6). Frühe bildliche Darstellungen in verschiedenen Medien unterstreichen die Rolle der Tür als Trennwand – so zum Beispiel im Codex Rossanensis (aus dem späten 6. Jahrhundert) oder an der Baseler Galuspforte (ca. 1200).
 - 30 Vgl. Lehmann / Schubert 1988, S. 149f.; Scirié 1989.
 - 31 Vgl. Schmitt 1924 I, S. 22f.
 - 32 Zu den literarischen Vorlagen dieser Ikonographie, vgl. Asmus 1912.
 - 33 Jaeger 1994, S. 339.
 - 34 Ebd.
 - 35 Ebd.
 - 36 Vgl. Näf 2002, S. 157.
 - 37 Vgl. Sauerländer 1970, Tf. 59–60, S. 416–418 (Sens); Tf. 145, S. 450–457 (Paris); Tf. 161, S. 460–466 (Amiens).
 - 38 Vgl. ebd., Tf. 94, S. 430–431 (Chartres-Nord); Tf. 296, 298–299, S. 506–508 (Poitiers); Tf. 300–301, S. 508 (Charroux). Die zwei von Sauerländer abgebildeten Törichten Jungfrauen von Charroux teilen mit der einen Figur von Straßburg eine unangemessene Verhaltensweise: Sie lächeln und posieren in einer frechen, hoffärtigen Weise. Diese und andere Reste des Portals stehen jetzt im Kapitelhaus.
 - 39 Zu diesem Portal, vgl. Klaus Niehr: Figuren und Reliefs des sogenannten „Goldschmidtportals“ des Magdeburger Domes, in: *Kat. Aufbruch in die Gotik 2009 II*, S. 47–50; Brandl 2009b; Niehr 1992, S. 296–301; Brandl 2009a, S. 29–58; speziell zu den Jungfrauenreliefs Brandl 2009a, S. 373–379. Vgl. auch die analytischen Beobachtungen von Claussen 1994.
 - 40 Diesen Vergleich verdanke ich Andreas Waschbüsch anlässlich des gemeinsamen Besuchs der Magdeburger Restaurierungswerkstatt im April 2009.
 - 41 Vgl. Jaeger 1994. Ein ikonographischer Überblick der erhaltenen Jungfrauendarstellungen in verschiedenen Medien wird auch von Körkel-Hinkfoth 1994, S. 39ff. geboten, ohne aber die wahrnehmungspsychologischen Effekte zu berücksichtigen.
 - 42 Dass alle zehn Jungfrauen die „Seelen der Christen“ bezeichnen sollten („Istae quinque et quinque virgines, omnes omnino sunt animae Christianorum“), wurde schon von Augustinus festgelegt; siehe seinen „Sermo XCIII ad populum: De verbis Evangelii Matthaei, cap. XXV, 1–13“, cap. 2, hrsg. v. Jacques-Paul Migne, in: *Patrologiae cursus completus seu bibliotheca universalis. Series latina* 38, col. 574. Für weitere Beispiele siehe Jung 2006, S. 145f.
 - 43 Zu diesem Punkt siehe auch Niehr 1994, S. 66f.
 - 44 Schubert 1994, S. 112. Höchst fragwürdig scheint es mir, dass die Naumburger Figuren solche geistig komplexen Individuen darstellen, als die Schubert sie sich vorstellen mag. Als Vertreter des adeligen Standes und Verkörperungen der Verhaltensnormen der höfisch-ritterlichen Kultur des 13. Jahrhunderts sind sie ja auch „Sinnbilder einer Idee“, wie Sauerländer 1979 längst festgestellt hat.
 - 45 Vgl. Schubert 1974, S. 202.
 - 46 Zur absichtlichen Auslöschung physiognomischer Differenzierung, um die Christusähnlichkeit männlicher Figuren zu unterstreichen, vgl. Schlink 1997. Für diesen Hinweis bin ich Ernst Schubert dankbar.
 - 47 Vgl. Jaeger 1994; Binski 1997. Für eine wesentlich differenziertere Besprechung der Einföhrung des ‚Unschönen‘ bei den Törichten Jungfrauen, vgl. Niehr 1994, S. 66f. Für eine andere Perspektive zum Thema Hässlichkeit in der mittelalterlichen Kunst, vgl. Hamburger 1997b.
 - 48 Für verschiedene Perspektiven zu diesem Phänomen, vgl. Althoff 1996b; Rosenwein 1998; Weinand 1958.
 - 49 Vgl. Raff 2002; Barasch 1976; Bischoff 1993; Falkenburg 1995.
 - 50 Dazu jetzt Amstutz 2002, S. 1–6. Für eine Ausgabe des Textes selbst, vgl. Schneider 1964.
 - 51 Schneider 1964, S. 470–484. Die im Kontext des Jungfrauenportals immer wieder zitierte Anekdote über Landgraf Friedrich den Freidigen von Meissen (gest. 1323), der angeblich nach einer Aufführung dieses Spiels einen tödlichen Schlaganfall erlitten hat, ist wenig glaubwürdig und wurde ausführlich dekonstruiert, vgl. Chinca 2004. Sie ist aber insofern wichtig, als sie beweist, dass zeitgenössische Betrachter eine derartig starke Identifizierung mit dem Leiden der dargestellten Personen erwarteten und überzeugend fanden.
 - 52 Siehe Jung 2006, S. 158.
 - 53 Die von Niehr 1994, S. 66, vorgeschlagene Idee, dass die Jungfrauen eine Gerichtsdarstellung begleitet haben mussten, und zwar „vielleicht am Lettner“, ist rein hypothetisch. Wie Fliedner 1941–1943 und zuletzt Brandl 2009a attestierten, ist es wahrscheinlicher, dass das jetzt in der Heilig-Grab-Kapelle befindliche thronende Herrscherpaar das Zentrum des Programms bildete. Für Gedanken zur Beziehung des jüngeren Tympanons mit der Darstellung des Marientods und der Himmelfahrt Mariens zur Figurengruppe der Jungfrauen, vgl. Jung 2006, S. 156f.
 - 54 Lavin 1993, S. 103, 109. Die zwei genannten Büsten stehen jetzt im Palazzo di Spagna, Rom.
 - 55 Mit den offenen, vielschichtigen Kompositionen der oben besprochenen Figuren K2 und T2 (Abb. 3–4) ist eine Apostelfigur vom ehemaligen Lettner in Straßburg vergleichbar (ca. 1252), der wiederum von den Aposteln in der Sainte-Chapelle und von bestimmten Figuren in Reims beeinflusst war; vgl. dazu Knauth 1903/4, S. 36, Abb. 4; Reinhardt 1951.
 - 56 Zu dieser Problematik vgl. Haas 1997.
 - 57 Vgl. Elias 1997; dazu auch Jaeger 1994; Dinzlacher 1986.
 - 58 Zum Namen der Stadt, vgl. Gringmuth-Dallmer 1989, S. 52.
 - 59 In ihrer Schilderung des 13. Jahrhunderts gibt die *Gesta archiepiscoporum Magdeburgensium*, GA, ed. Schum 1883, S. 418–426, keinen Hinweis auf solche künstlerischen Tätigkeiten; vgl. auch die Zusammenfassung dieser und anderer mittelalterlichen Textquellen in Wentz / Schweineköper 1972 I–II; Schlesinger 1962 I–II; Puhle 2005.
 - 60 Für ihre freundliche Hilfe beim Korrigieren des deutschen Textes bin ich Gerhard Lutz und Henrike Christiane Lange herzlichst dankbar. Für verbliebene Fehler ist die Autorin natürlich selbst verantwortlich.



F-Abb. 20a-f: Kluge Jungfrau (K₂) von verschiedenen Betrachterstandpunkten, Dom, Magdeburg. Foto: Jacqueline E. Jung.



F-Abb. 21a-g: Törichte Jungfrau (T₂) von verschiedenen Betrachterstandpunkten, Dom, Magdeburg. Foto: Jacqueline E. Jung.