

Zweifel, der um so mehr Gewicht erhält, als Scholz in keinem anderen Fall ein solch direktes Eingreifen des entwerfenden Tafelmalers erkennt.

In einem zweiten Teil des Buches wendet sich Scholz nach der vorausgehenden Schilderung der Entwicklung des Stils der führenden Glasmaler unter dem Einfluß der entwerfenden Künstler dem meist ökonomisch bedingten „eigenverantwortlichen Umgang“ der Werkstatt mit vorhandenem Material zu. In zwei „Fallstudien“ wird die sowohl exakte als auch ikonographisch modifizierte Wiederverwendung von Visierungen und die erneute Verwendung und Kombination von Kartonauszügen nachgewiesen.

Die Fülle des in diesem Zusammenhang vorgelegten Materials wie die letztlich nahezu unbegrenzten Möglichkeiten des Vorgehens der Werkstatt verhindern eine erschöpfende Darlegung der von Scholz vorgeführten Variationen. Hingewiesen sei an dieser Stelle allein auf die in den Abb. 295-298 nachgewiesenen Wandlungen der Figur des hl. Johannes Bapt. mit wechselndem Kopf und Gewand und der Verwendung im Spiegelbild von der Erstfassung im Löffelholz-Fenster, St. Lorenz (1506) zum Markgrafenfenster, St. Sebald (1515) und von der Rosenbergerkapelle in der Schwabacher Stadtkirche (um 1509) zur Nürnberger Frauenkirche (1516).

Mit einem zusammenfassenden Kapitel „Zur künstlerischen Herkunft und personellen Zusammensetzung der Hirsvogel-Werkstatt“ wie zur Werkstattpraxis enden die Ausführungen des Buches. Im Umfang dem Text gleich bilden die dankenswerterweise seitengleich angebrachten Anmerkungen nicht nur drucktechnisch das Fundament für Scholz' Überlegungen. Die Fülle der Stellungnahmen und ergänzenden Ausführungen zur Literatur, die durch Register erschlossen sind, bedeuten eine Hilfe auch für jeden, der sich außerhalb des Gebietes der Glasmalerei mit Nürnberger Kunst der Dürerzeit beschäftigt. Der Spezialist wird das Buch stets zur Hand haben müssen.

Peter Strieder

ANDREAS TACKE: *Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d.Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520-1540)*. Mainz 1992 (Berliner Schriften zur Kunst hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin Bd. 2). Mainz, Verlag Philipp von Zabern 1992. 290 Seiten mit 156 Schwarzweißabbildungen, 16 Farbtafeln. DM 120,-.

Als „Maler der Reformation“ hat die Forschung Lucas Cranach d. Ä. gerne in Anspruch genommen. Dabei hatte die Vermischung von Biographie und Werk, aber auch die Bedeutung Cranachs für die frühe protestantische Bildkunst die Vorstellung verfestigt, der Künstler habe aus persönlicher Überzeugung heraus, gleichsam seinem religiösen Gewissen verpflichtet, gearbeitet. Diese Geschichtsvorstellung ist nicht nur durch historische Forschungen, etwa zur Konfessionsbildung im 16. Jahrhundert, längst überholt, sondern findet auch keine Berechtigung im Werk des älteren Cranach. In seiner provokant betitelten Untersuchung stellt Andreas Tacke zwei umfangreiche Altarzyklen vor, die noch nach Beginn der Reformation von der Cranach-Werkstatt nachweislich für katholische Auftragge-



ber geschaffen wurden: der erste in den Jahren 1519/20-1525 für niemand Geringeren als Kardinal Albrecht von Brandenburg, der spätere 1537-1538 für Joachim II., Kurfürst von Brandenburg, den Neffen Albrechts. Durch ein „Puzzle“, das verschiedene, z. T. verstreute Überlieferungen – Gemälde, Zeichnungen, Provenienzen, Inventare, liturgische Anweisungen etc. – umsichtig kombiniert, gelingt es Tacke, beide Zyklen plausibel zu rekonstruieren. Für die Stiftskirche in Halle, die Albrecht in seiner, auch als anti-lutherisches „Bollwerk“ instrumentalisierten, Residenzstadt Halle a. d. Saale ausstatten ließ – jene Kirche, die auch den umfangreichen Heiliumsschatz des Kardinals bis zu dessen Vertreibung 1540 barg –, ist für 16 Seitenaltäre ein Zyklus von Passionsretabeln (vom Einzug in Jerusalem bis zur Auferstehung Christi) geschaffen worden. Dieser Zyklus war durch an den Wänden angebrachte Tafeln ergänzt bzw. über die Szenen von Himmelfahrt und Pfingsten bis zum Jüngsten Gericht verlängert. Die Flügel der Wandelaltäre – in der Regel ein bewegliches Flügelpaar und zwei Standflügel, in zwei Fällen vier bewegliche Flügel – zeigten jeweils eine stehende Heiligenfigur. Explizit (S. 14f.) widmet der Autor seine Untersuchung ausschließlich der Rekonstruktion. Weiterführende Fragen sind späteren Untersuchungen überlassen, einige davon müssen dennoch im folgenden gestellt werden.

Als Kernbestand für die Rekonstruktion des weitestgehend zerstörten Retabelzyklus in Halle erkannte schon 1968 Ulrich Steinmann fünf gezeichnete Altarmodelle, Flügelaltäre *en miniature*, die überzeugend Lucas Cranach d. Ä. zugeschrieben werden (Der Bilderschmuck der Stiftskirche zu Halle. Cranachs Passionszyklus und Grünewalds Erasmus-Mauritius-Tafel. In: *Forschungen und Berichte, Staatliche Museen zu Berlin* 11, 1968, S. 69-104). Sie dienten offenbar der Vorlage beim Auftraggeber, entsprechend weichen die ausgeführten Tafeln gelegentlich ab. Steinmann hatte zwar ebenfalls bereits auf ein Konvolut von Zeichnungen aus der Cranach-Werkstatt in Erlangen hingewiesen, erst Tacke jedoch zieht sie systematisch zur Rekonstruktion des Hallenser Zyklus heran. Im Rahmen seiner Fragestellung kann er offenlassen, ob wir es hier mit Vorzeichnungen zu einzelnen Gemälden, also konkreten Werkzeichnungen, zu tun haben, oder aber mit Nachzeichnungen für den Werkstattbetrieb, in dem die Kompositionen nachweislich noch in den 1570er Jahren benutzt wurden (S. 75). Ausgebreitet ist hier also Material, von dem aus sich näherer Aufschluß über die Arbeitsweise der Cranach-Werkstatt gewinnen ließe. Die Zuordnungen von Passions Szenen und Heiligenfiguren zu den Altären der Stiftskirche bzw. zu den Bildprogrammen der verschollenen Altäre gelingt, in deutlicher Präzisierung zu Steinmann, über die Auswertung von Inventaren und liturgischen Quellen, etwa den Anweisungen, an welchen Tagen Prozessionen zu welchen Altären stattfanden. Keines der immerhin 142 ausgeführten Gemälde dieses Zyklus findet sich noch am ursprünglichen Ort. Vielmehr gestattet erst die „theoretische“ Rekonstruktion des Zyklus, den ursprünglichen Kontext der wenigen noch erhaltenen, v. a. in Museumsbesitz befindlichen Gemälde (zum großen Teil als Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in der Schloßgalerie Aschaffenburg) zu erschließen. Es zeigt sich, daß offenbar die Ausführung des gesamten Zyklus in



der Hand eines Meisterschülers der Cranach-Werkstatt lag. (Auch hier stehen Überlegungen zum Werkstattbetrieb, etwa zur Frage der deutlichen stilistischen Veränderungen gegenüber den Entwürfen – S. 44, Abb. 87, 88 – an.) Daß Tacke die plausible Identifizierung dieses bisher unter dem Notnamen „Pseudo-Grünewald“ oder „Meister der Gregorsmessen“ geführten Malers mit dem in den Quellen nachweisbaren Simon Franck gelingt, der offenbar 1540 im Gefolge Albrechts von Halle nach Aschaffenburg übersiedelte (vgl. den erstmals publizierten Pachtvertrag für ein Haus von 1540; S. 64), ist ein erfreuliches Ergebnis. Vielleicht hätte man sich in diesem Zusammenhang gewünscht, daß auch die Bildlegenden die Zuschreibungen ablesbar gemacht hätten: Das im Inhaltsverzeichnis genannte Abbildungsverzeichnis, von dem man sich Aufschluß erwartet, erweist sich als Fotonachweis. Hervorzuheben ist allerdings die reiche Bebilderung sowie die sorgfältige Aufmachung des Buches insgesamt.

Der Ausgangspunkt für die Rekonstruktion des Berliner Zyklus ist ein anderer als für Halle. Erhalten haben sich (in Berlin und Wien) zehn 1537 oder 1538 datierte Passionstafeln der Cranach-Werkstatt, deren Provenienz aus der Stiftskirche zu Berlin-Cölln sich nahezu lückenlos nachweisen läßt. Zugeordnet wird seit Steinmann ein Altarmodell im Louvre (Cabinet des Dessins). Anhand der genauen, in die Arbeit exkursartig eingefügten Vergleiche zwischen den liturgischen Anweisungen in Halle und Berlin sowie eingebettet in Überlegungen zu den historischen Rahmenbedingungen rekonstruiert Tacke einen zu Halle analogen Retabelzyklus. Diese Ergebnisse gewinnen v. a. dadurch historische Brisanz, daß die Arbeit an diesem Zyklus wohl zeitlich zusammenfällt mit den Vorbereitungen des brandenburgischen Kurfürsten Joachim II., die Reformation in seinem Land einzuführen; entsprechend hatten weite Teile der Forschung die Tafeln bereits für eine mit Luthers Vorstellungen von kirchlicher Kunst konforme Ausstattung gehalten (S. 172f.). Noch „erstaunlicher“ ist dann der Nachweis der weiteren altkirchlichen Nutzung der Berliner Stiftskirche durch den Kurfürsten und seine Familie nach dem offiziellen Übertritt zum lutherischen Glauben 1539 – eine Kontinuität, die Tacke andernorts mit der Rekonstruktion des Berliner Reliquienschatzes deutlich herausgestellt hat (in: *Jahrbuch für Berlin-Brandenburgische Kirchengeschichte* 57, 1988, S. 125-236). Daß dann bei Einführung des Calvinismus am Beginn des 17. Jahrhunderts die lutherisch gebliebene Kurfürstin Anna von Preußen eben diese Kirchengestaltung vor den bilderstürmenden Calvinisten in Berlin zu retten suchte (S. 222), ist eine bezeichnende Ironie jener historischen Umbruchszeit.

Viele der Quellen für Halle und Berlin sind seit dem 19. Jahrhundert bekannt und publiziert, jedoch von der Kunstgeschichte nicht systematisch zur Kenntnis genommen worden. Dank der Auswertung dieses Materials sowie der aufwendigen Überprüfung und Ergänzung in Archiven (teilweise unter den schwierigen Bedingungen vor der „Wende“) ist es Tacke möglich, die Fakten für diese wichtigen altgläubigen Großaufträge vorzulegen. Breiten Raum nimmt die Darlegung der Passionsliturgie ein. Deren Regieanweisungen werden als Quellen für die kunsthistorische Rekonstruktion sicher ausgeschöpft. Anzumerken ist allerdings,



daß keine dieser Quellen die Nutzung der Retabel selber beschreibt, wir finden keine Angaben zu den Wandlungen, hier greift Tacke auf die pauschale Benennung Alltags- bzw. Festtagswandlung zurück. Anders als beispielsweise in der beeindruckenden Studie von H.-J. Krause („Imago ascensionis“ und „Himmelloch“. Zum „Bild“-Gebrauch in der spätmittelalterlichen Liturgie. In: F. Möbius und E. Schubert (Hrsg.): *Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*, Weimar 1987, S. 281-353) enthalten die von Tacke herangezogenen Quellen eben gerade keine Aussagen zum Gebrauch der behandelten Bilder, sie liefern vielmehr das Material für die Rekonstruktion der Altarprogramme. Nur für die Fastenzeit läßt sich genaue Auskunft geben: Die Retabel wurden in Halle wie in Berlin mit Fastentüchern vollständig verdeckt; das Inventar nennt „Achtzehn vorhenge vnnnd 13 Leinwanden fasten Tucher mit Schwartzten und Röeten Creutzen, Domitt die Altar beschlagen worden“ (S. 198, 233).

In der durchgängigen Beschränkung auf die beiden Zyklen wird nicht ganz so deutlich, daß die Ausstattungen in Halle und Berlin gerade in ihrer Geschlossenheit, die aus einem „Generalentwurf“ folgert, als Ausnahmen anzusehen sind (S. 32, 174). So hätte man sich über den lapidaren Hinweis (S. 32 und S. 174, Anm. 9) hinaus wenigstens eine knappe Charakteristik des dritten bekannten, wenn auch weniger umfangreichen Zyklus von Passionsretabeln (vermutlich acht Altäre, die Mitteltafeln allerdings jeweils mit zwei Passionsszenen) gewünscht, der ebenfalls in den Jahren um 1536-1638 gemalt wurde: desjenigen in der Stiftskirche zu Meßkirch vom sog. Meister von Meßkirch (zuletzt: C. Grimm und B. Konrad: *Die Fürstenberg Sammlungen Donaueschingen. Altdeutsche und schweizerische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1990, S. 230-233). In den meisten anderen Kirchen wurden die Ausstattungen bekanntlich von unterschiedlichen Stiftern mit durchaus divergierenden Repräsentationsinteressen „zusammengestiftet“. Entsprechend sind aber auch die Interessen, die in einem Altarprogramm zur Anschauung gebracht werden sollen, vielschichtiger. Daß in Halle und Berlin auf den Altären die Titel des Passionsweges mit jeweils einer alttestamentlichen Präfiguration in der Predella (dies ist der vorsichtigste, gleichwohl ebenfalls überzeugende Teil der Rekonstruktion; S. 166-169) und den Heiligenfiguren auf den Flügeln exakt mit den liturgischen Quellen und den Patrozinien der einzelnen Altäre zusammenstimmen, muß als Glücksfall bezeichnet werden. Eine gewisse Ungereimtheit in Tackes Argumentation entsteht denn auch, wenn er den Magdalenen-Altar in Halle aus der geschlossenen Reihe von für Kardinal Albrecht in Anspruch genommenen Stiftungen herausnimmt und als separate Stiftung – hypothetisch durch den Halberstädter Suffraganbischof Heinrich von Akko – interpretiert (S. 154-160). Hatte der Kardinal, nachdem der „Generalentwurf“ erstellt war, die Stiftung eines der Retabel – und warum dann nicht noch anderer? – abgegeben; mehr noch: Hatte Albrecht die Stiftung des Retabels auf dem Altar eines der Kirchenpatrone (die Stiftskirche war neben dem Hl. Mauritius auch der Magdalena geweiht) gleichsam als Auszeichnung verliehen?

Den Ausstattungen der Stiftskirchen in Halle und Berlin, und hier sind v. a. die reichen Reliquiensammlungen zu nennen, ist gemeinsam, daß sichtbar katho-



liches Bekenntnis repräsentiert wird zu einer Zeit, als sich die Reformation bereits dramatisch ausgebreitet hatte. In Wittenberg hat man denn auch die Hallenser „Gegen-Reformation“ verstanden, wie Luthers Äußerung über den „Mainzischen Abgott mit seinem Hallischen Schandhaus“ („... *idolum Maguntinum ... cum suo lupanari Hallensi*“ WA Br. 434, 7.10.1521) bzw. die unveröffentlicht gebliebene Schrift „Wider den Abgott von Halle“ belegen. Tacke bezieht diesen polemischen Titel „Abgott von Halle“ einerseits auf Albrecht und läßt weiterhin anklingen, daß Luther in seiner Kritik auch die Altarausstattung gemeint haben könnte. „Diese an der mittelalterlichen Vorstellung der ‚Imitatio Christi‘ und an der Mittlerrolle der Heiligen zwischen den Gläubigen und Gott orientierte Hallenser Stiftskirchenausstattung veranlaßte Luther zu der Titulierung des Kardinals als ‚Abgott von Halle‘.“ (S. 175) „Für Albrecht waren diese Kunstwerke, vor allen anderem, gegen Wittenberg, gegen Luthers Glaubensvorstellung gerichtet“ (S. 12). „Abgott“, *idolum*, meint jedoch nicht Albrecht, sondern die Hallenser Heiltumsschau. Diesem Reliquienschatz Albrechts gilt noch 1542 Luthers Spott, wenn er in einer anonym publizierten Schrift ihre öffentliche Weisung ankündigt und hinzufügt: „Man sagt auch beständiglich, Das seine Churfuerstlichen gnaden viel mercklicher newer Partickel dazu bracht habe, die man zuvorn nicht gehoeret, dazu sonderlich gros Ablas gegeben sol sein vom itzigem aller heiligsten Vater Bapst Paulo dem dritten, als nemlich I. Ein schoen stueck vom linken Horn Mosi... VI. Ein halber Fluegel von Sanct Gabriel dem ErtzEngel...“ (WA 53, 404) Die Bildwerke der Hallenser Stiftskirche spielen in dieser Polemik hingegen keine Rolle. Selbstverständlich kann man sich die immense Vielzahl der Heiligengemälde in keiner Kirchenausstattung für den neuen lutherischen Glauben vorstellen. Das betrifft die Gesamtzusammenstellung des Programmes in Halle und seines Abbildes in Berlin. Der Passionszyklus ließ sich jedoch – und das scheint mir wichtig – aus dieser demonstrativ katholischen Ausstattung herauslösen. So gibt Luthers Landesherr Friedrich der Weise für seine neugeschaffene lutherische Schloßkapelle in Torgau 1545 ebenfalls einen Passionszyklus bei der Cranach-Werkstatt in Auftrag (vgl. H.-J. Krause: Zur Ikonographie der protestantischen Schloßkapelle des 16. Jahrhunderts. In: *Von der Macht der Bilder. Beiträge des C.I.H.A.-Colloquiums „Kunst und Reformation“*. Hrsg. E. Ullmann. Leipzig 1983, S. 395-412). Nur noch ein einziger Altar muß in der veränderten Liturgie mit einem Retabel geschmückt werden, die übrigen Gemälde hängen an der Wand, und es nimmt kaum noch Wunder, daß auch ein typologisch gesetztes Gemälde den Bilderzyklus abrundet. So entfällt bei der bewußten Beschränkung Tackes auf die Rekonstruktion des Faktischen die Differenzierung zwischen altgläubigem Kontext, altgläubigen Gesamtprogrammen und den auf ihre konfessionellen Aussagemöglichkeiten zu befragenden Einzeldarstellungen. In diesem Zusammenhang muß die gesamte, nachweislich umfangreiche Produktion von Altarretabeln (zunächst auch noch mit geschnitzten Schreinfliguren) der Cranachwerkstatt vor den zwar häufig besprochenen, aber noch immer nicht wirklich aufgearbeiteten „Cranach-Altären der Reformation“ (so der Titel des Buches von Thulin 1955) als dringendes Desiderat der Forschung angesprochen werden. Erst durch



Vergleiche ließen sich konfessionelle Prägungen von Bildformulierungen belegen oder für die Passionsszenen wahrscheinlich ausschließen. Besonderes Verdienst Tackes ist, nachgewiesen zu haben, daß Cranach und seine Werkstatt die Forderungen katholischer Auftraggeber der „Reformationszeit“ offenbar zu deren vollster Zufriedenheit ausführten. Von krypto-lutherischen Bildaussagen, gleichsam „U-Booten Wittenberger Spottes“ (S. 10), kann keine Rede sein. Um so wichtiger ist, daß die beiden von Tacke mit bewundernswerter Akribie rekonstruierten Ausstattungensembles künftig als Vergleiche für Gemeinsamkeiten und Unterschiede andernorts herangezogen werden. Vielleicht werden dann – nach weiteren ähnlichen (die Vorurteile konfessionell vereinnahmender Interpretationen abstreifenden) Studien – diese Kapitel der Geschichte zur Kunst im deutschen 16. Jahrhundert zwischen katholischer Kontinuität, Reformation, Gegenreformation und lutherischer Orthodoxie endlich neu geschrieben.

Barbara Welzel

*(Vorbemerkung der Redaktion: Die historische Bedeutung der Valeria-Orgel liegt nur z. T. auf kunsthistorischem Gebiet. Gern nutzen wir die Gelegenheit, um in der folgenden Besprechung über die Grenzen des Faches hinauszugreifen.)*

FRIEDRICH JAKOB, MANE HERING-MITGAU, ALBERT KNOEPFLI, PAOLO CADORIN, *Die Valeria-Orgel. Ein gotisches Werk in der Burgkirche zu Sitten/Sion*. Redaktion: MANE HERING-MITGAU. Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 8. Zürich, Verlag der Fachvereine 1991. 279 Seiten, 170 Abb., davon 13 farbig.

*(con una illustrazione)*

Quest'opera, densa di contenuto, elegantemente presentata nella sua veste tipografica e ricca di documentazione fotografica, riveste un carattere interdisciplinare. Il suo oggetto, l'organo gotico della chiesa di Valeria nella città di Sion, capoluogo del Cantone svizzero del Vallese, è studiato da quattro autori sotto i vari angoli visuali della storia, della storia dell'arte e di quella della musica, dell'organologia, del restauro organario e di quello pittorico.

L'organo di Valeria è un cimelio unico, d'interesse assolutamente eccezionale. Con giustificata fierezza gli autori lo proclamano l'unico organo tardomedievale tuttora efficiente »le cui parti costruttive risalgono in maggioranza al periodo della loro costruzione«. In verità un altro strumento tardogotico gli può essere accostato, strumento giunto sino a noi ancor più integro, se pur di circa un quarantennio più recente: l'organo costruito nel 1470/75 da Lorenzo di Giacomo da Prato per la Basilica di San Petronio a Bologna. Sino al compimento degli studi presentati nella monografia qui recensita tutti i dati storici concernenti l'organo di Valeria erano immersi nell'oscurità, nell'incertezza o nell'errore: dalla datazione all'eventuale provenienza, all'autore delle trasformazioni che, in epoca barocca, gli hanno conferito l'aspetto che esso ora riveste, all'ubicazione stessa.