

die Produktion des ein oder anderen Gemäldes (S. 249), die Vorführung alter Trachten (S. 258) und die Bereicherung der schwäbischen Küche um einige Rezepte (S. 263) beschränkt zu haben. Immerhin lassen einige wenige unkommentierte Fotos vom Lagerleben (S. 125f.) erahnen, daß dies nicht alles war. Und immerhin ordnet sich der Darstellungsteil nicht ganz den einleitenden Prämissen unter. Hin und wieder fällt ein wiewohl schwaches Licht auf die Schattenseiten jenes Integrationsprozesses: Die Vertriebenen waren lange Zeit weit stärker als die Einheimischen mit Arbeitslosigkeit konfrontiert (S. 196); ehemalige Vollbauern konnten, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, in Südwestdeutschland (anders als teilweise in Norddeutschland) nur als Nebenerwerbslandwirte an ihren alten Beruf anknüpfen (S. 206ff.); Baden-Württemberg lag im Bundesvergleich zu Beginn der fünfziger Jahre an letzter Stelle, was den Verschwägerungsgrad, also die Eheschließungen zwischen Einheimischen und Vertriebenen anbelangte (S. 156).

Eine historische Ausstellung und ein dazugehöriger Begleitband sind weitgehend auf die Vorarbeiten der Fachwissenschaft angewiesen, sie können diese nicht ersetzen. An aktuellen Untersuchungen mangelt es für den deutschen Südwesten mehr als für andere Bundesländer (sieht man einmal von den neuen ab). Es bleibt zu hoffen, daß sich dies in nicht allzu ferner Zukunft ändert.

Thomas Kühne

### 9. Kunstgeschichte

ANDREAS TACKE: Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520–1540) (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 2). Mainz: Philipp von Zabern 1992. 290 S. mit 156 Abb. und 16 farb. Tafeln. Ln. DM 120,-.

Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553) gilt in der Kunst- und Kirchengeschichtsschreibung der Reformationszeit als der »lutherische« Maler schlechthin, der mit seinen Gemälden und Druckgraphiken in entscheidender und nachhaltiger Weise zur Verbreitung der Ideen Martin Luthers beitrug. Weniger bekannt ist, daß Cranach und seine Wittenberger Werkstatt in den zwei Jahrzehnten, in denen die wichtigsten Arbeiten für Luther entstanden, auch an einem Auftrag für dessen Gegner, den Kardinal Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz und Magdeburg und Administrator des Bistums Halberstadt (1490–1545), arbeiteten: der Ausführung des Bildprogramms für die Altäre des Doms von Halle. Und noch einen zweiten »katholischen« Großauftrag hatte der Meister angenommen: die Ausgestaltung der Stiftskirche des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg (1505–1571) in Berlin. Die vorliegende Arbeit, die Teil einer 1989 an dem Fachbereich für Kommunikations- und Geschichtswissenschaften der Technischen Universität Berlin eingereichten Dissertation ist, hat die Rekonstruktion der Bildprogramme dieser beiden Großaufträge zum Gegenstand.

Die Tatsache, daß Cranach zugleich für Luther, dessen enger Freund und Propagandist er war, und für altgläubige Auftraggeber arbeiten konnte, ist nur dann befremdlich, wenn man die Verhältnisse späterer Jahrzehnte, als die konfessionellen Fronten bereits deutlich abgegrenzt und erstarrt waren, auf die zwanziger und dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts überträgt. Der Verfasser weist jedoch mit Recht darauf hin, daß die Zeit, in der Cranach die beiden hier behandelten Bilderzyklen schuf, eine Übergangszeit war, in der herkömmliche und neue Glaubensvorstellungen noch nebeneinander bestehen konnten. Die lutherische Orthodoxie grenzte sich erst allmählich von derjenigen der mittelalterlichen katholischen Kirche ab, und auch die faktische Konfessionsbildung war ein Vorgang, der sich über mindestens eine Generation hinzog und damals gerade in seinen ersten Anfängen stand. Von daher gesehen ist die Annahme umfangreicher Aufträge von seiten katholischer Fürsten durch Cranach und deren Realisierung durch seine Werkstatt so ungewöhnlich nicht. Dennoch bleibt das Problem des religiösen Weltbildes oder der Glaubensgesinnung und Frömmigkeit, die in diesen Werken zum Ausdruck kommen – ein Problem, das von dem Verfasser vielleicht doch nicht genügend bedacht wird.

Kurz nach der Bekanntmachung der Ablaßthesen Luthers begann der Kardinal Albrecht, in Halle seine Lieblingsresidenz in prächtigen, renaissanceartigen Dimensionen auszubauen. Hierzu gehörte auch die Errichtung eines neuen Stifts, die der Kardinal an seinem 30. Geburtstag, dem 28. Juni 1520, vornahm. Sitz des neugegründeten Stifts wurden die größte Kirche der Stadt, die Dominikanerkirche zum Heiligen Kreuz, und die zugehörigen Klostergebäude. Für diese später als »Dom« von Halle bezeichnete Kirche, in der Albrecht einen reichen Reliquienschatz hatte zusammentragen lassen, gab er bei Cranach einen Zyklus von Bildern in Auftrag, der auf sechzehn Seitenaltären aufgestellt werden sollte. Hauptbild der Festtags-

seite des Flügelaltars war jeweils ein Ereignis des Leidens Christi, angefangen vom »Einzug in Jerusalem« bis zur »Auferstehung Christi«. Auf der Predella des Altars war immer das alttestamentliche Ereignis abgebildet, das als Vorbild (Typos) der Leidensstation Christi dienen konnte – z. B. im Falle der Auferstehung die Jonas-Geschichte. Sowohl auf den Seitenflügeln wie auf den einzelnen Tafeln der Werktagsseite der Altäre waren der Patron des Altares und andere Heilige mit ihren Attributen dargestellt. Die Arbeiten an dem Zyklus begannen im Herbst 1520 und waren spätestens 1525 abgeschlossen.

Für den Versuch einer Rekonstruktion des ursprünglichen Zyklus der Hallenser Altarbilder ergab sich somit die doppelte Aufgabe der Einordnung der noch vorhandenen Gemälde in ihren ursprünglichen Zusammenhang (wobei es keineswegs in allen Fällen sicher ist, ob das betreffende Bild überhaupt zu dem Zyklus gehörte) und der Lösung der Frage, welche zentralen Szenen oder Darstellungen von Heiligen verloren gingen und wohin sie einmal gehörten. Glücklicherweise war der Verfasser dabei nicht ausschließlich auf Vermutungen angewiesen, sondern er konnte auf die von Cranach selbst gezeichneten Entwürfe der Altarbilder zurückgreifen, die zum großen Teil erhalten sind. Allerdings ist auch hier wiederum die Zuordnung der Zeichnungen nicht in allen Fällen klar. Doch kann der Rekonstruktionsversuch, der sich auch auf die in der Stiftskirche von Halle verwendeten liturgischen Sondertexte der Karwoche stützt, im ganzen als gelungen gelten. Die zu Hilfe genommenen Hypothesen fügen sich durchaus überzeugend in den Gesamtrahmen ein.

Hierzu gehört auch die Zuordnung der Ausführung eines Großteils der Bilder an einen Künstler der Cranach-Werkstatt namens Simon Franck, der sich später selbständig machte und noch in Aschaffenburg für den Kardinal Albrecht arbeitete. Dieser Künstler wurde bisher in der kunsthistorischen Forschung mit den Notnamen »Meister der Gregorsmesse« und »Pseudo-Grünewald« bezeichnet. Wie bereits erwähnt, hat Lucas Cranach d. Ä. die maßstabgetreuen Entwürfe (»Visierungen«) für die Altäre der Hallenser Stiftskirche selbst angefertigt, die Ausführung aber seiner Werkstatt übertragen. Ob die Gemälde in Wittenberg oder in einer Zweigwerkstatt in Halle ausgeführt wurden, ist nicht bekannt. Doch hat Simon Franck den Hochaltar der Marien- (Markt-) Kirche zu Halle bereits 1529 als eigenständiger Meister geschaffen.

Im Auftrage des Neffen des Kardinals Albrecht, des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg, hat Cranach mit seiner Werkstatt in den Jahren 1537–1538 nochmals einen Passions- und Heiligenzyklus, ähnlich dem in Halle, geschaffen. Nach dem Vorbild seines Onkels gründete auch Joachim ein neues Stift, wozu er die in der Nähe seines Schlosses in Berlin-Cölln gelegene Dominikanerkirche verwendete. (Sie wurde später als »Alter Dom« bezeichnet; König Friedrich II. ließ sie abreißen). Die Rekonstruktion des Berliner Zyklus ist noch ungleich schwieriger als die des Hallenser, da bei dem Übertritt des Kurfürsten Johann Sigismund (1608–1620) vom lutherischen zum calvinistischen Glauben ein Großteil der sakralen Kunstwerke der Stiftskirche (sie hatte insgesamt 15 Flügelaltäre) demoliert und in die Spree geworfen wurde. Die lutherisch gebliebene Kurfürstin Anna (1576–1625) rettete einen Teil der Bilder. Zahlreiche Berliner Reliquien, Reliquiare und Bilder wurden auch von katholischen Fürsten aufgekauft und so in alle Welt zerstreut. Der Versuch, den Berliner Passionszyklus wenigstens wieder zwischen zwei Buchdeckeln zusammenzuführen, ist umso verdienstvoller.

Wie bereits angedeutet, ist zu dem vorliegenden Werk kritisch vor allem anzumerken, daß der Verfasser der Frage nach dem hinter den Passionszyklen Cranachs stehenden religiösen Weltbild nicht eingehender nachgegangen ist. Zwar sind seine einleitenden Ausführungen über die noch nicht ausgebildete konfessionelle Differenzierung in der Entstehungszeit der Zyklen (1520–1538) durchaus zutreffend. Auch blieben die zur Reformation übergetretenen Fürsten nicht selten lebenslang den kultischen Formen der mittelalterlich-katholischen Kirche verhaftet, in denen sie aufgewachsen waren. Dies trifft schon bei Luthers Landesherrn, dem Kurfürsten Friedrich dem Weisen von Sachsen zu, gilt aber sicher auch für Joachim II. von Brandenburg, der an Allerheiligen 1539 mit dem Einnehmen des Abendmahls unter beiden Gestalten seinen formellen Übertritt zum neuen Glauben vollzog. Fürsten wie er und die Mehrzahl des christlichen Volkes der damaligen Zeit mögen einen solchen Schritt noch nicht als Glaubens- oder Kirchenwechsel verstanden haben, aber die theologisch Gebildeten waren sich wie die Reformatoren selbst der fundamentalen Unterschiede zwischen »papistischem« und »evangelischem« Glauben sehr wohl bewußt. Und Lucas Cranach muß ohne Zweifel als theologisch gebildet gelten, auch wenn er nicht wissenschaftliche Theologie studiert hat.

Der an den zahlreichen gotischen Flügelaltären des katholischen Kirchenraums praktizierte Heiligen- und Reliquienkult, die dort zelebrierten unzähligen Toten- und Gedächtnismessen waren einer der

hauptsächlichen Greuel des Papsttums, gegen den alle Reformatoren Sturm liefen. Es ist deshalb unzutreffend, wenn der Verfasser zu dem Berliner Passionszyklus feststellt, »daß aus ihm weder eine altkirchliche noch eine lutherische Passionsfrömmigkeit abzulesen ist« (S. 173). Mit Sicherheit kann man an den Motiven aus der Passionsgeschichte kein »reformatorisches Anliegen« Cranachs ablesen (schon gar nicht ist der Hallenser Zyklus ein »evangelisches U-Boot«, dessen reformatorische Sprengladung der »dumme« Albrecht nicht bemerkt hätte): damit hat Tacke durchaus recht. Doch gilt nicht, wie er meint, auch der Umkehrschluß. Vielmehr sind beide Zyklen Zeugnisse genuiner spätmittelalterlicher katholischer Weltsicht und Frömmigkeit (womit nicht gesagt ist, daß dies auch Cranachs persönlicher Glaubensüberzeugung entsprochen hätte!). Dafür spricht schon die pure Existenz der zahlreichen Altäre, auf denen die Passion Christi in Einzelszenen für die stufenweise fortschreitende *pia meditatio* des frommen Betrachters dargestellt war. Der Beter konnte so, nach spätmittelalterlich-franziskanischer Auffassung, Anteil am Leiden Christi gewinnen und der Verurteilung im Endgericht entgehen. In der Sicht Luthers barg diese Art von Frömmigkeit die Gefahr der »Werkelei« in sich; in den Augen Calvins war es falscher Kultus, Götzendienst.

Aber auch keine einzige der einzelnen Darstellungen kann mit reformatorischem Glaubensverständnis in Zusammenhang gebracht werden: weder die Heiligenbilder noch die zentralen Altarbilder. Alle stehen vielmehr im Kontext des mittelalterlichen religiösen Weltbildes und sind in diesem zu deuten. Ich nenne dafür nur als einziges Beispiel die »Höllenfahrt Christi«. In dem Hallenser Zyklus (S. 149, Abb. 90) ergreift der zur Hölle abgestiegene Erlöser zuerst den Arm Adams; in dem Berliner Zyklus (S. 260, Abb. 151) ist es Eva, die als erste an der Hand Christi den Bereich des Höllenschlundes verläßt. Beide Male ist die Unterwelt neben den Heiligen des Alten Testaments auch mit zahlreichen Kindern bevölkert: sie ist als *Limbus patrum* und *Limbus puerorum* zugleich dargestellt. Ganz gewiß keine religiös »neutrale« Bildlösung! Man lese nur nach, was Luther in seinem »Großen Katechismus« von 1529 zu diesem mythologischen Komplex, der ja inzwischen auch den modern sein wollenden katholischen Theologen peinlich geworden ist, zu sagen hat: nämlich überhaupt nichts. Ob man aus der Tatsache, daß die Bildgestaltungen Cranachs bewußt im Rahmen der spätmittelalterlich-katholischen Religiosität realisiert wurden, Rückschlüsse auf die Glaubensgesinnung, den Charakter oder die Charakterlosigkeit des Malers ziehen darf, kann hier dahingestellt bleiben. Jedenfalls war er nicht nur ein bedeutender und überaus produktiver Künstler, sondern auch ein tüchtiger Geschäftsmann.

Bei der Lektüre des Buches sind folgende Fehler und Versehen aufgefallen: S. 9, Z. 25 muß es heißen: »Antichristi«; S. 26, Z. 26: »daß alle Hallenser Kirchen ihm als Filialkirchen«; S. 155, Z. 6: »nicht gerade bescheiden«; S. 155, Z. 33: Heinrich von Akko kann nicht »Weihbischof von Akko« gewesen sein, auch nicht »Suffraganbischof von Halberstadt«, sondern er war Weihbischof (des Administrators) von Halberstadt und als solcher Titularbischof von Akkon; entsprechend muß es S. 159, Z. 1 heißen: »Weihbischof«; S. 159, Z. 7: »die 22. Augusti«; S. 169, Z. 12: »illam ex regum historia«; S. 171, Z. 9: »Sanctae Crucis«; S. 246: die Bildunterschrift unter Abb. 139 muß heißen: »Joab ersticht Abner«. Zu der Zeichnung des heiligen Clemens (S. 115, Abb. 57) wüßte man gern, weshalb ein Papst hier mit dem Bischofsstab (*pedum*) und nicht, wie sonst üblich, mit dem päpstlichen Kreuzstab abgebildet ist.

Unbeschadet den wenigen hier angeführten kritischen Bemerkungen und Beanstandungen ist das Werk insgesamt von hoher wissenschaftlicher Qualität. Allein das Auffinden und die Zusammenstellung des Bildmaterials, die gewiß mit einem enormen Arbeitsaufwand verbunden waren, verdienen uneingeschränkte Anerkennung. Das Buch eröffnet bisher unzureichend bekanntes Neuland sowohl auf dem Gebiet der kunsthistorischen als auch dem der religions- und kulturgeschichtlichen Erforschung des Zeitalters von Renaissance und Reformation. Helmut Feld

GEORG DEHIO: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Begründet vom Tag der Denkmalpflege, fortgeführt von Ernst Gall, Neubearb. und besorgt durch die Dehio-Vereinigung. Baden-Württemberg I: Die Regierungsbezirke Stuttgart und Karlsruhe. Bearbeitet von DAGMAR ZINDARS (u.a.) München: Deutscher Kunstverlag 1993. VIII und 909 S. mit 7 Karten.

In einigen Jahren kann der »Dehio« einen runden Geburtstag feiern. Gegründet im Jahre der Denkmalpflege 1900, erschien 1905 als erster Band »Mitteldeutschland« (kürzlich als Nachdruck erneut aufgelegt). Weitere Bände folgten, bei fast gleichbleibender Konzeption. (Die Österreich-Ausgabe ging nach dem