



ANDREAS TACKE

# *Cranachs Altargemälde für Albrechts Stiftskirche*

Zu einem Bilderzyklus von europäischem Rang

Wer heute als Kunstbetrachter die ehemalige Stiftskirche Kardinal Albrechts von Brandenburg in Halle an der Saale besucht, wird erst auf den zweiten Blick die – wenn auch beeindruckenden – Überreste ihrer einstigen Ausstattung bemerken: »Nur« noch die hoch angebrachten Pfeilerfiguren, die Kanzel und Teile des Chorgestühls sowie einige Portallaubungen zeugen mit zwei Wappentafeln von der vergangenen Pracht. Verschwunden ist einer der umfangreichsten Gemäldezyklen der europäischen Renaissancekunst, verschwunden ist eine der größten Reliquiensammlungen, welche mit ihren Gold- und Silberarbeiten europäischen Rang besaß, verschwunden ist die verschwenderische Ausstattung an liturgischen Geräten, Stoffen, Manuskripten und Büchern, verschwunden ist die umfangreiche Ansammlung an kostbaren Wandteppichen, verschwunden sind der einstige Lettner, die Altarmensen und die (zum Teil vorhandenen) Kapellenabschränkungen, verschwunden ist die einstige Schwalbennestorgel, verschwunden ist eine ungewöhnliche Grabanlage Albrechts, denn er hatte hier – statt in Mainz – zur letzten Ruhe gebettet werden wollen.

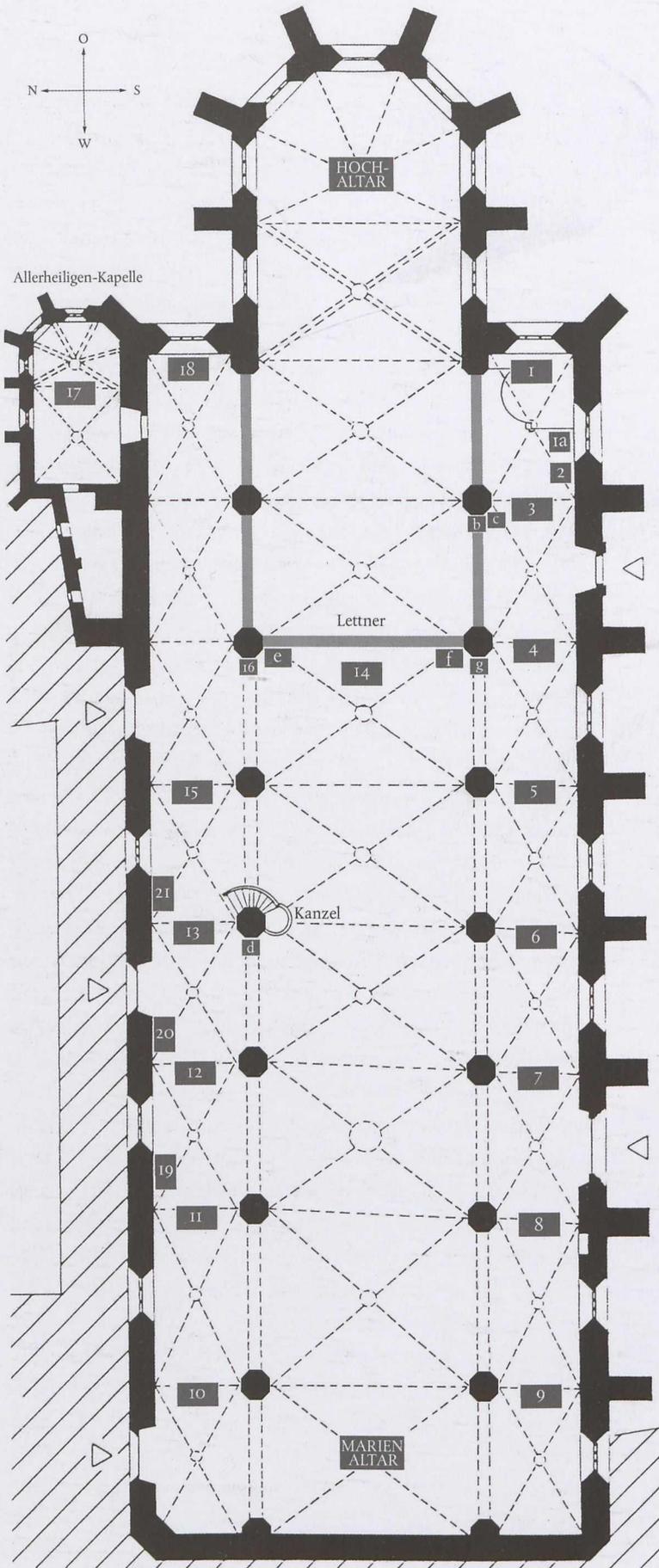
»Belebt« wurde der Kircheninnenraum einst von mehreren Dutzend Personen, die zum Stiftspersonal gehörten, darunter ein großer Chor, Organist sowie Musiker. Und »belebt« wurde der Kircheninnenraum durch Albrechts Stifts liturgie, welche mit ihrem Aufwand und der darin entfalteten Pracht schon den Zeitgenossen zum Staunen Anlaß gab.

All das kann heute nur noch durch Rekonstruktionsleistung in Erinnerung gerufen werden, und die Beiträge von Matthias Hamann, Sven Hauschke, Birgit Ulrike Münch, Volker Schier, Ursula Thiel und Ursula Timann liefern dazu in diesem Band ihren Beitrag. Hier soll nun auf die Gemäldeausstattung der Stiftskirche eingegangen werden, welche mit dem

nicht ortsgebundenen Teil (wie beispielsweise Kanzel und Pfeilerfiguren) um 1540 aus der Stiftskirche entfernt wurde: Albrecht hatte, der sich ausbreitenden Reformation weichend, alles, was nicht niet- und nagelfest war, einpacken und in sein glaubensfestes Erzstift Mainz transportieren lassen. Der größte Teil der Kunstwerke ging in seine Aschaffenburg Residenz, wo er bereits in der Mitte des 16. Jahrhunderts, wenige Jahre nach Albrechts Tod, ein Raub der Flammen wurde. Das wenige, was die Launen der Überlieferung erhalten haben, ist heute verstreut und auf die ganze Welt verteilt; anläßlich der Ausstellung »Der Kardinal« wurde es zum größten Teil noch einmal in Halle zusammengeführt.

Darunter auch die Tafeln des einstigen Magdalenen-Altars. Er gehörte zu dem in der Nähe der Moritzburg gelegenen Stift zum »Heiligen Mauritius und der Heiligen Maria Magdalena zum Schweiß tuch des Herrn«, welches Kardinal Albrecht von Brandenburg 1520 gegründet hatte.<sup>1</sup> Für dessen Unterbringung war aus Zeitgründen kein Neubau erfolgt, vielmehr nahm Albrecht dafür das Klausurgebäude und die Kirche der Dominikaner in Anspruch. Der Komplex war von seiner Lage zur benachbarten Moritzburg, wo der Kardinal während seiner Hallenser Aufenthalte residierte, und seiner Größe her ideal. Nachdem mit päpstlicher Erlaubnis den Dominikanern eine neue Niederlassung zugewiesen worden war, entfaltete der Brandenburger in den nächsten Jahren umfangreiche Aktivitäten und ließ die ehemalige Ordenskirche modernisieren und prunkvoll ausstatten. Als das »Neue Stift«, so schon die zeitgenössische Bezeichnung, bereits 1523 geweiht werden konnte, war in nur wenigen Jahren eine der glanzvollsten Kirchen der deutschen Renaissance entstanden. Der Magdalenen-Altar gehörte zu dem einstmaligen 142teiligen Heiligen- und Passionszyklus. Auf 16 Altären und auf zwei Einzelfafeln waren die Leidensstationen Christi zu sehen. Die Retabel waren großformatige Wandelaltäre, die ein oder zwei Veränderungen zuließen. Die Flügel zeigten ganzfigurige Heiligen-

<sup>1</sup> Lukas Cranach d.Ä. (Werkstatt), heilige Dorothea, um 1520, Tafelbild. Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste Wien



Grundriß der Hallenser Stiftskirche  
Albrechts von Brandenburg mit dem Verlauf  
des Heiligen- und Passionszyklus' sowie der  
Plazierung der Einzeltafeln und des Lettners

- 1 Mauritius-Altar in der Kapelle des Propstes,  
Erasmus-Mauritius-Tafel von Grünewald
  - 1a Einzug in Jerusalem
  - 2 Einzeltafel mit dem Abendmahl
  - 3 Erasmus-Altar, Fußwaschung
  - 4 Thomas-Altar, Ölberg
  - 5 Trinitatis-Altar, Gefangennahme
  - 6 Altar des Evangelisten Johannes, Christus  
vor Annas
  - 7 Barbara-Altar, Christus vor Kaiphas
  - 8 Apollonia-Altar, Christus vor Pilatus
  - 9 Augustinus-Altar, Geißelung
  - 10 Christophorus-Altar, Ecce homo
  - 11 Martin-Altar, Handwaschung Pilati
  - 12 Altar Johannes des Täufers, Kreuztragung
  - 13 Drei Königs-Altar, Kreuzannagelung
  - 14 Heilig Kreuz-Altar am Lettner, Kreuzigung
  - 15 Peter und Paul-Altar, Kreuzabnahme
  - 16 Einzeltafel mit der Grablegung
  - 17 Cosmas und Damian-Altar, Wächter am Grab
  - 18 Magdalenen-Altar in der Kapelle des Dekan,  
Auferstehung Christi
  - 19 Einzeltafel mit der Himmelfahrt Christi
  - 20 Einzeltafel mit der Ausgießung des Heiligen  
Geistes
  - 21 Einzeltafel mit dem Jüngsten Gericht
- 
- b Annen-Tafel
  - c Erasmusmarter von Heinrich Vogtherr d.Ä.
  - d Ecce homo von Albrecht Dürer
  - e Nothelfer-Altar am Lettner
  - f Engel-Altar, Christus am Grab zwischen  
Johannes und Maria
  - g Einzeltafel mit Christus und der Ehebrecherin  
von Heinrich Vogtherr d.Ä.

darstellungen und die Mittelbilder Szenen aus der Passionsgeschichte, vom ›Einzug in Jerusalem‹ bis zur ›Auferstehung Christi‹. An Festtagen, bei geöffneten Retabeln, standen auf den Altären zudem Reliquien von den dargestellten Heiligen.

Diesen aufwendigen Gemäldezyklus hatte nun wiederum kein anderer geschaffen, als der Wittenberger Hofkünstler Lukas Cranach der Ältere mit seiner leistungsstarken Werkstatt. Kann der Magdalenen-Altar nahezu vollständig wieder zusammengesetzt werden, so ist für den Rest der einstigen Gemäldeausstattung von Albrechts Hallenser Stiftskirche Detektivarbeit notwendig. Für die Rekonstruktion stehen uns Schriftquellen – vor allem das Inventar von 1525 – sowie einige Gemälde selbst, aber vor allem ein umfangreicher Zeichnungsbestand von Lukas Cranach dem Älteren und seiner Werkstatt zur Verfügung. Mit Hilfe der Kombination von Schrift- und Bildquellen können wir uns ein recht klares Bild von der ehemaligen Gemäldeausstattung von Albrechts Stiftskirche machen.<sup>2</sup>

Erleichtert wird der mitunter steinige Rekonstruktionsweg dadurch, daß zwei Forscher – um im Bild zu bleiben – bereits einige Steine beiseite räumten und damit den Weg ebneten: Paul Redlich (1869–1901) verdanken wir eine 1900 gedruckte Quellenarbeit<sup>3</sup>, die nach wie vor gültig ist, und Ulrich Steinmann (1906–† nach 1971) eine kunsthistorische Studie aus dem Jahre 1968, die erstmals die Bild- und Schriftquellen zusammenführte, mit anderen Worten, den Nachweis erbrachte, daß der größte Teil der Hallenser Gemälde der Wittenberger Cranach-Werkstatt verdankt wird.<sup>4</sup>

Wann Kardinal Albrecht Cranach mit dem Gemäldezyklus beauftragte, wissen wir nicht – bis jetzt gibt es keine diesbezüglichen Unterlagen zu dem Auftrag. Da der Gemäldezyklus aber 1525 inventarisiert wurde, haben wir ein Datum, wann er spätestens fertiggestellt sein mußte. Zwei weitere Daten können zur zeitlichen Eingrenzung dienen. Da sind zum einen die Gründungsurkunde des Stifts von 1520 und die Weihe der Stiftskirche im Jahre 1523. Somit kann man annehmen, daß der Gemäldezyklus um 1520 in Auftrag gegeben wurde und 1523 oder spätestens 1525 vor Ort aufgestellt war.

## Die Planung

Es waren 142 (!) Gemälde zu malen gewesen; zählt man die weiteren Altäre und Gemälde der Cranach-Werkstatt in Albrechts Hallenser Stift hinzu, erhöht sich deren Anzahl auf fast 180 (!) Gemälde. Es läßt sich nicht mehr im einzelnen fest-

stellen, wie groß die Altäre waren. Die Maße des erhaltenen Magdalenen-Altars von 234 x 172 cm für das Mittelbild mit der Darstellung der Auferstehung Christi sowie Christus in der Vorhölle und 234 x 76 cm für die Flügel sowie 57 x 128 cm für die Predella mit der Jonasgeschichte lassen ahnen, daß hier schon rein quantitativ eine Werkstatt gefordert war, die logistisch in der Lage war, einen solchen Großauftrag in angemessener Zeit zu bewerkstelligen.

Albrechts Wahl war auf Lukas Cranach den Älteren (1472–1553) gefallen, der in Wittenberg eine große Werkstatt betrieb. Diese Wahl ist nur vordergründig geographisch – Wittenberg und Halle an der Saale liegen nicht weit auseinander – zu erklären. Denn Aufträge für Kunstwerke wurden häufig an entfernt arbeitende Künstler vergeben, mußten also nach ihrer Fertigstellung über eine große Strecke transportiert werden, um an ihren Empfänger zu gelangen. Das kann also nicht den Ausschlag gegeben haben. Vielmehr stand Cranach schon damals in dem Ruf, der schnellste Maler zu sein, ein »pictor celerrimus«, wie er auf seinem Grabstein apostrophiert wird. Und dies ist wörtlich zu verstehen und nicht als humanistische Lobhudelei. Albrecht Dürer (1471–1528) war im Vergleich zu Cranach ein langsamer Maler; er wäre mit dem Hallenser Zyklus schlicht überfordert gewesen, hätte vermutlich einen solchen Auftrag gar nicht erst annehmen wollen und können.

Für Cranach den Älteren war dies jedoch eine Herausforderung, der er sich als Hofkünstler schon öfter erfolgreich hatte stellen müssen. Und dies hinsichtlich der Organisation der dafür notwendigen Schar an eigenen Mitarbeitern und Subunternehmern wie auch in Hinblick auf die fristgerechte Erledigung von Aufträgen, wie dies beispielsweise anlässlich von Hoffesten gefordert war.

Ein Großauftrag wie der Hallenser war nur mit einem eingespielten Team zu bewerkstelligen; Cranach hatte sich über Jahre das notwendige Know-how erworben. Richtig herausgefordert war Cranach, wenn er in kürzester Zeit Großaufträge zu erledigen hatte, vor allem von Festausstattungen – zu Jagden, Hochzeiten oder Kindstauen – der Wettiner. Zu diesen Arbeiten rückte er immer mit einer großen Gesellschar an. So arbeitete er 1513 anlässlich einer Fürstenhochzeit sieben Wochen lang in Torgau mit zehn Gesellen in den »Gemächern und Kirchen«. Die Abrechnung der zu bemalenden Tücher läßt deutlich werden, daß hier sehr schnell zu entwerfen und zu malen war: im Jahre 1527 werden für eine weitere Fürstenhochzeit beispielsweise 240 Ellen = 80 Meter Tuch veranschlagt.

Die Wahl Albrechts war also auf einen Künstler gefallen,

der für seine sprichwörtlich schnelle Malweise berühmt war. Als Hofkünstler war Cranach d.Ä. zudem von den Zunftfesseln befreit gewesen, d.h., er konnte so viele Lehrlinge und Gesellen für sich arbeiten lassen, wie es seine Auftragsbücher erforderten.

Cranach war bereits um 1519/20 seit anderthalb Jahrzehnten in Diensten Kurfürst Friedrichs III. des Weisen (1463–1525) und arbeitete für diesen und seinen mitregierenden Bruder Johann den Beständigen (1468–1532) sowie für die Wettinische Verwandtschaft in Dresden und Freiberg. Obwohl Cranach – heute würde man sagen – »Privataufträge« annehmen durfte, wird er Albrechts Großauftrag sicherlich nicht ohne Einwilligung Friedrichs des Weisen zugesagt haben. Ja, es ist sogar zu vermuten, daß sich Albrecht und Friedrich direkt absprachen. Nach der Chronologie der Hallenser Stiftskirchengründung wäre ihr Zusammentreffen während des Augsburger Reichstages im Sommer 1518 vielleicht ein zu frühes gewesen. Jedoch war Albrecht vom 15. bis zum 19. Januar des darauffolgenden Jahres im Torgauer Schloß Hartenfels Gast des Kurfürsten, Albrecht war von Halle aus angereist und kehrte anschließend in die Saalestadt zurück. Während der Tage machte man zusammen einen Jagdausflug zur Burg Lochau. Ob die Vereinbarung zwischen Albrecht und Friedrich bei dieser Begegnung getroffen wurde? Doch auch noch im Sommer 1519 hätte die Kaiserwahl in Frankfurt am Main und im Oktober 1520 die Kaiserkrönung in Aachen Gelegenheit zu einem persönlichen Austausch geboten. Sicher ist, daß Albrecht bereits im Frühjahr 1519 konkret mit seinen Stiftsplänen beschäftigt war, da bereits in diesem Zeitraum die Verhandlungen mit dem päpstlichen Stuhl in eine entscheidende Phase getreten waren.

Zur Planungsgeschichte des Hallenser Zyklus' gehört, daß nach der Festlegung eines vorläufigen Konzeptes Cranach der Ältere selbst dem Auftraggeber sogenannte Präsentationszeichnungen anfertigte: Altarretabeln en miniature, d.h., die beweglichen Flügel waren tatsächlich auch beweglich. Mit diesen konnte Albrecht sich zum ersten Mal eine Vorstellung von der Wirkung seines zukünftigen Heiligen- und Passionszyklus' machen. Ihm mag es wie heutigen Bauherren ergangen sein, die mit den nüchternen Architektenplänen nur wenig anfangen können und erst durch ein Architekturmodell einen Eindruck von dem zu Bauenden erhalten.

Von den 16 Altären und den zwei Einzeltafeln gab es jeweils ein sehr sorgfältig ausgearbeitetes und teilweise farbig laviertes Präsentationsmodell bzw. eine Präsentationszeichnung; die frei gebliebenen Flächen für die Predellenbilder las-

sen jedoch ahnen, daß noch manche formale wie inhaltliche Entscheidung ausstand. Von dieser Gruppe haben sich fünf Altarmodelle (in Berlin, Leipzig, Weimar und Paris) sowie ein beweglicher Flügel (in London) und eine Präsentationszeichnung (in Berlin) für eine Einzeltafel erhalten.

Es ist anzunehmen, daß ursprünglich alle Auftraggeberzeichnungen bei Albrecht verblieben waren. Zuvor war für die Werkstatt eine zweite Serie angefertigt worden. Diese Zeichnungen wurden nicht zu Modellen zusammengestellt und sind zudem in ihrem Duktus flüchtig gehalten. Die Werkstattblätter, von denen sich der größte Teil in Erlangen erhalten hat, dienten als Grundlage für die malerische Umsetzung des Heiligen- und Passionszyklus'.

Um die Zeitvorgaben Albrechts einhalten zu können, bediente sich Cranach d.Ä. einer rationellen und modern anmutenden Planungsmethode: Alle Präsentationszeichnungen sowie die zweite Serie der Werkstattblätter sind im einheitlichen Maßstab von 1:10 ausgeführt. So konnte man im Laufe des Entwurfsprozesses stets Veränderungen vornehmen, ohne immer wieder neue Zeichnungen anfertigen zu müssen. Denn untereinander austauschbar waren – da von gleicher Größe – die Mittelbilder, die Flügel bzw. Predellen.

Als die endgültige Verteilung der Passionsszenen mit den auf sie typologisch bezogenen Predellenszenen aus dem Alten Testament sowie die Reihenfolge der Heiligen auf den Alltags- und Festtagsseiten feststand, konnte Cranach d.Ä. an die malerische Umsetzung gehen. Und auch dabei macht sich seine durchdachte Vorgehensweise bemerkbar. Verkleinert man also Fotos der ausgeführten Altargemälde im Verhältnis 1:10, lassen sich diese problemlos an entsprechender Stelle in das zugehörige Modell einfügen.

Ob die Ausführung vor Ort in Wittenberg oder bereits in Halle geschah, muß bisher offen bleiben. Beteiligt waren an den Vorarbeiten Tafelmacher, die die großen Holztafeln zu fertigen hatten, und Rahmenmacher. Da einige Präsentationsblätter auch Angaben zum Rahmen enthalten, können wir festhalten, daß hier auch Schnitzer ans Werk gehen mußten, da z.T. aufwendiger Zierrat die Altäre zusätzlich schmückte. Schlosser hatten für den Halt der schweren Holztafeln und das sich Öffnen- und Schließenlassen der Altäre zu sorgen und dafür die metallenen Scharniere anzufertigen. Cranach trat hier vermutlich als Generalunternehmer dieses künstlerischen Großprojektes auf, der die anderen Gewerke beauftragte, kontrollierte und ausbezahlte. Es ist anzunehmen, daß nur er mit seinem Auftraggeber den Gesamtauftrag abrechnete.

Er hätte demnach nicht nur die künstlerische, sondern auch die organisatorische Leitung innegehabt.

Es will scheinen, daß er als Künstler jedoch nur in der Planungsphase selbst beteiligt war und sich bei der Ausführung weitgehend zurückhielt. Das, was an Gemälden von dem Heiligen- und Passionszyklus erhalten ist – es sind nicht einmal ein Dutzend –, verrät eine ausgeprägte Handschrift, die zwar an Cranachs Stil geschult ist, sich von diesem jedoch deutlich unterscheiden läßt. Über die ausführende Hand des Hallenser Zyklus' läßt sich bisher keine zweifelsfreie Aussage machen, weil die Gemälde nicht signiert sind und die Schriftquellen darüber schweigen. Versuchsweise (!) habe ich Simon Franck (vor 1500–1546/47) ins Spiel gebracht, der jedoch erst ab 1529 urkundlich nachzuweisen ist, also zeitlich deutlich nach Abschluß der Malarbeiten. Wen auch immer Cranach d.Ä. mit der malerischen Umsetzung beauftragt hatte, er konnte auf eine gut eingespielte Werkstatt setzen. Bedenkt man, daß der normale Cranach'sche Werkstattbetrieb weiterlief, ist es nicht unwahrscheinlich, daß zur Erledigung der nahezu 180 Gemälde neue Mitarbeiter eingestellt wurden.

Der ausführende Künstler nahm sich die Freiheit, von den Cranach'schen Entwürfen der Passionsszenen abzuweichen. Seine Figuren sind monumentaler, die kleinteilige Erzählweise ist zugunsten einer nahsichtigeren Betrachtung der Ereignisse fallen gelassen worden; wenn man so will, wurde die Darstellung der Passionsszenen fokussierter realisiert.

Beibehalten hat der ausführende Cranach-Mitarbeiter indes die Vorgaben für die Flügelflächen. War bei geöffnetem Zustand der Altäre je links und rechts ein Heiliger dargestellt, so waren in der Regel beim geschlossenen Altar ihrer vier zu sehen. Um einem Schematismus bei den 16 Altären vorzubeugen, wurden die Heiligendarstellungen abwechslungsreich gestaltet: Halb- und Viertelbögen dienen ebenso zur Belebung des Bildhintergrundes, wie Landschaftsdarstellungen.

### Der Bilderzyklus

Der Zyklus begann im südlichen Seitenschiff mit dem »Einzug in Jerusalem« und verlief von Osten nach Westen, um dann im nördlichen Seitenschiff von Westen nach Osten fortgesetzt zu werden und mit der »Auferstehung Christi« seinen Abschluß zu finden. Die Angabe im Inventar, daß der Zyklus »an dess probsts seitten, im auffgange« begann, legt diesen Beginn mit dem südlichen Seitenschiff fest und den Abschluß im nördlichen Seitenschiff »vffs dechants seyttenn«. Die

Kapellen des Propstes und des Dekans lagen im Osten, demnach begann der Zyklus in der Propstkapelle auf dem Mauritius-Altar mit dem »Einzug in Jerusalem« und wurde in der Kapelle des Stiftsdekans auf dem Magdalenen-Altar mit der »Auferstehung Christi« abgeschlossen. Beide Altäre hätten demnach im ersten östlichen Joch des südlichen bzw. nördlichen Seitenschiffs gelegen, damit waren sie ihrem Rang gemäß besonders ausgezeichnet.

Der Eintrag im Inventar – der hier exemplarisch für die anderen Eintragungen zitiert werden soll – lautet:

»Vff dem Altar Mauricij, an dess Probsts seitten, im auffgange Eyne kunstliche gemahlte taffel mitt sanct Moritz und S. Erasmo etc. 2 gegossen leuchter vffem altar. 1 kertzen stab mitt eym Engel. 3 hangende lampenn. Dorneben an der Mawren Eyne taffel gemalt, wye Christus am Palmentage ist eyngeritten. Noch eyn ander Taffel mitt dem Abentessen«. <sup>5</sup>

Erhalten hat sich das im Inventar verbürgte Altargemälde, die sogenannte Erasmus-Mauritius-Tafel von Matthias Grünewald, welches sich heute in der Alten Pinakothek in München befindet. Ein politisches Bild, denn Albrecht von Brandenburg ist als heiliger Erasmus mit dem Reichsheiligen Mauritius dargestellt, der auf seiner Rüstung ein Emblem Kaiser Karls V. (reg. 1519–1556) zeigt. Albrecht verlieh sein Portrait oft dem Schutzpatron der Brandenburger, dem heiligen Erasmus. Auf dem Engelsaltar am Lettner begegnet uns Albrecht wieder in der Gestalt des Bischofs Erasmus. Jedoch war Kardinal Albrecht noch öfter im Stift dargestellt, übertrug diversen Heiligen in den liturgischen Handschriften sein Portrait, war auf einem Reliquiar vertreten, an dem von der Vischer-Werkstatt gestalteten Grabmal und auch als heiliger Papst Gregor an der Kanzel. Häufig waren im Stift das Wappen des Brandenburger und die unterschiedlichsten Stoffe in seinen Hoffarben.

Die Erasmus-Mauritius-Tafel ersetzte das ehemalige Mittelbild des Mauritius-Altars mit dem Thema »Christus am Palmentage ist eyngeritten«. Demnach begann der Hallenser Passionszyklus, vor der Fertigstellung des Grünewald-Gemäldes, mit dem »Einzug in Jerusalem« auf dem ersten Altar des südlichen Seitenschiffs (vom Hochchor gerechnet) und wurde mit der Tafel des »Abendmahls« an der Wand weitergeführt. Für die Aufstellung der Erasmus-Mauritius-Tafel mußte die ursprüngliche Anordnung geändert werden. Für dieses



3 Alltagsseite des Barbara-Altars (Montage)

Gemälde wurde der Altar des Propstes gewählt, der angeblich auch im Hintergrund zu sehen sein soll. Es scheint, daß neben dem ursprünglichen Ziel, in der Stiftskirche die Leiden Christi und der Heiligen zur Darstellung zu bringen, ein weiterer Gesichtspunkt sehr bald hinzukam: Die Verbindung von Reich und Kirche zu betonen, wie auch das dynastische Selbstbewußtsein des Stiftsgründers zu demonstrieren.

Neben dem Altar mit dem »Einzug in Jerusalem« hing nach dem Inventar von 1525 eine Einzeltafel mit dem »Abendmahl« an der Wand, und die Quellen legen nahe, daß dieses dem ursprünglichen Plan entsprach, also das Gemälde von Anfang an für eine Einzelaufhängung bestimmt war. Als Visierung hat sich die Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts erhalten, die eine Tafel, für eine Einzelaufhängung bestimmt, mit dem »Abendmahl« zeigt.

Auf dem nächsten Altar, der dem heiligen Erasmus geweiht war, war als Mittelbild das Thema der »Fußwa-

schung« dargestellt. Einen Eindruck, wie der nicht mehr vorhandene Erasmus-Altar ausgesehen haben könnte, geben die Zeichnungen der Cranach-Werkstatt in der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg: »Fußwaschung«, sowie die Vorzeichnungen von den an diesem Altar verehrten heiligen Erasmus, Kilian und Chrysogonus. Die vier beweglichen Flügel dieses Altars ließen zwei Wandlungen (also drei Zustände) zu, wobei wohl zweimal je vier Heilige dargestellt waren, mit den beiden Heiligen der Festtagsseite immerhin zehn Heiligendarstellungen.

Am Pfeiler direkt neben dem Erasmus-Altar hingen zwei Gemälde, die vermutlich identisch sind mit denen in der Aschaffenburger Galerie: Eine Annentafel und eine Erasmusmarter.

Der nächste Altar lag nun im dritten östlichen Joch und lag damit vor dem Lettner. Erhalten hat sich zu diesem Thomas-Altar die Zeichnung des linken Altarflügels. Auf der



4 Festtagsseite des Barbara-Altars (Montage)

Innenseite, der Feiertagsansicht, steht Jakobus d.Ä. in Pilgerkleidung vor einer Landschaft, und auf der Außenseite, der Alltagsansicht, ist der Apostel Thomas dargestellt. Hier ist bei der endgültigen Ausführung des Retabels von einer genau umgekehrten Anordnung auszugehen, da dem Altarpatron Thomas der Platz der linken Innenseite gebührte. Entweder standen bei der Anfertigung der Modelle die Patrozinien noch nicht fest oder sie wurden später revidiert, da Abweichungen dieser Art öfter festgestellt werden können. Das dürfte sehr wahrscheinlich sein, da zu diesem Zeitpunkt erst die liturgischen Texte geschrieben wurden. Denkbar wäre auch, daß sich in diesem Stadium Fehler bei der ausführenden Werkstatt einschlichen, was angesichts des Umfangs des Auftrages nicht weiter verwunderlich wäre.

Die Mitteltafel des folgenden Trinitatis-Altars mit der »Gefangennahme Christi« ist durch eine Erlanger Zeichnung in ihrer Komposition verbürgt, zentral angeordnet Christus

und Judas, in der linken unteren Ecke die Szene mit Petrus, wie er einem Häscher das Ohr abschlägt.

Für den Altar des Evangelisten Johannes kann eine Vorzeichnung herangezogen werden, die sich bis zum Zweiten Weltkrieg im Kupferstichkabinett in Dresden befand und heute als verschollen gilt, aber durch alte Abbildungen verbürgt ist. Sie gehörte dort mit zwei weiteren Zeichnungen zu einer Dreiergruppe, die als Vorzeichnungen für Mittelbilder der Hallenser Heiligen- und Passionsaltäre in Anspruch genommen werden können. Diese drei Zeichnungen gehörten sicherlich der Werkstatt, die den Hallenser Zyklus schuf, und waren demnach ursprünglich mit dem Erlanger Konvolut vereint. Zwei der Dresdener Zeichnungen (»Christus vor Kaiphas« und »Geißelung Christi«) sind Wiederholungen von erhaltenen Altarmodellmittelbildern. Die dritte zeigt »Christus vor Annas« und darf deshalb als Vorbereitungszeichnung für diesen Altar gelten.

Erhalten geblieben ist für den nun folgenden Barbara-Altar das gezeichnete Altarmodell im Museum der bildenden Künste Leipzig (Abb. 4). Das Mittelbild zeigt »Christus vor Kaiphas«, an den Innenseiten der beweglichen Flügel sind die heilige Barbara (links) und die heilige Ursula (rechts) dargestellt. Bei geschlossenem Zustand, also der Alltagsansicht, sieht man die weiblichen Heiligen (von links nach rechts) Dorothea, Margaretha, Christina und Agnes (Abb. 1, 3). Wahrscheinlich kann für die Darstellung der heiligen Dorothea (ob für diesen Altar oder für den oben genannten Augustinus-Altar, muß offen bleiben) das Gemälde der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien angenommen werden. Die Tafel ist oben und unten beschnitten, und wird sicherlich zu einem Altarflügel zu ergänzen sein mit einer ganzfigurigen Heiligendarstellung. Eine Abweichung ergibt sich bei dem Hintergrund, die Heilige wird nicht von einem Halbkreisbogen hinterfangen, sondern von einem Viertelbogen, der links keinen Halt hat. Ebenfalls hält Dorothea den Blumenkorb anders, sie reicht dem Knaben, der wahrscheinlich auf dem abgeschnittenen unteren Teil zu sehen war, keine Blume. Es ist zu vermuten, daß dieses Fragment zu einem linken Standflügel eines Hallenser Stiftsaltars gehörte. Für die Heiligendarstellungen der Festtagsseite des Barbara-Altars sollen hier zwei Tafeln aus der Privatsammlung von Hermann Graf von Hatzfeld in Schloß Crottorf vorgeschlagen werden, die die heilige Barbara (für den linken Flügel) und die heilige Ursula (für den rechten Flügel) zeigen (Abb. 4). Die Maße 148 x 57 cm ließen, wenn unsere Annahme richtig ist, einen Rückschluß auf die Maße der Mitteltafel zu. Die Rückseiten wären abgespalten worden.

Der nun folgende Apollonia-Altar ist auch mit der Bezeichnung »Altar der Apollonia und Katharina« verbürgt. Für diesen Altar sind weder Vorzeichnungen, eine Visierung, noch ausgeführte Tafeln bekannt.

Das komplette Augustinus-Altarmodell mit der »Geißelung Christi« auf dem Mittelbild ist erhalten geblieben im Museum der Bildenden Künste, Leipzig. Bei geöffnetem Zustand sind links der Altarpatron Augustinus und ihm gegenüber, ebenfalls vor einer Landschaft, ein Bischof (Ambrosius oder Ignatius), auf der Alltagsseite (von links nach rechts) die heiligen Nikolaus, Gregorius, Hieronymus und ein nicht weiter durch Attribute kenntlich gemachter Bischof (Ambrosius oder Ignatius) zu sehen. Die hier zur Darstellung gelangten Heiligen sind ausnahmslos durch die Hallenser liturgischen Quellen für diesen Altar verbürgt. Auffällig aber ist, daß nicht alle Platz fanden, die an diesem Altar verehrt wur-



den. Vielleicht wurde der Altar auch mit einer anderen Zusammenstellung von Heiligen verwirklicht, zumindest jedoch einmal in Erwägung gezogen, denn eine Vorzeichnung für einen (beweglichen) Flügel mit Papst Clemens ist erhalten. Zu einer solchen Veränderung gegenüber dem Altarmodell hätte auch ein anderer Hintergrund bei den Heiligendarstellungen der Alltagsseite gehört, denn der Viertelbogen dieser Zeichnung ergänzt sich auf dem dazu zu denkenden gegenüberliegenden Flügel zu einem Halbkreisbogen, während die linken und rechten Außenflügel Bögen gehabt



5 Alltagsseite des Engel-Altars (Montage)

hätten, wie sie oben bei der Tafel mit der heiligen Dorothea beschrieben wurden.

Der Kirchenväter-Altar war der letzte Altar im südlichen Seitenschiff. Jetzt erfolgt eine Zäsur im Inventar aus dem Jahre 1525: »Vff der seitten an der mawren vber der chorley-thwer« hingen einzelne Tafeln, die mit dem Passionszyklus nicht im Zusammenhang standen, darunter je ein Bild der Heiligen Drei Könige, der Maria Magdalena, der Jungfrau Maria, der heiligen Katharina mit weiteren Jungfrauen sowie ein Bild des heiligen Wenzel und ein weiteres Marienbild. Die Beschrei-

bung der Altäre wurde also unterbrochen, um Gemälde die über der »chorley-thwer« hingen, aufzulisten. Die Inventarschreiber hätten demnach nur das Seitenschiff gewechselt, um die weiteren Altäre mit dem Heiligen- und Passionszyklus nun von Westen nach Osten gehend zu beschreiben.

Eine Vorzeichnung für einen Flügel mit dem heiligen Benedikt ist in dem Erlanger Zeichnungskonvolut für den Christophorus-Altar erhalten. Vermutlich war der Platz dieses Heiligen der zweite Flügel von rechts im geschlossenen Zustand, also die Alltagsseite eines beweglichen Flügels.

Das Mittelbild des Martin-Altars mit der »Handwaschung des Pilatus« ist als Vorzeichnung im Erlanger Konvolut, wie auch einige Flügel, so vom heiligen Bonifatius und dem Kaiser Heinrich.

Das erhaltene Altarmodell des Johannes-des-Täufers-Altars im Louvre, Paris, zeigt im geöffneten Zustand das Mittelbild mit der »Kreuztragung«, eingerahmt von den heiligen Johannes (links) und Achatius (rechts), geschlossen die alttestamentarischen Figuren (von links nach rechts) Isaak, Moses, Abraham und Jakob. Der Vergleich mit den liturgischen Texten verdeutlicht, daß die Feiertagsseite mit den hier verehrten Heiligen in Übereinstimmung steht, während die Ausführung der Alltagsseite ungewiß bleiben muß, da Isaak, Moses, Abraham und Jakob an diesem Altar nicht angerufen wurden.

Zusammen mit der Tafel der »Himmelfahrt Christi« schlossen sich an der Altarseite die Bilder mit der »Ausgießung des Heiligen Geistes« und des »Jüngsten Gerichts« dem



6 Rückseite des Engel-Altars, Mitteltafel: »Christus im Grabe« mit Wappen Albrechts von Brandenburg



Passionszyklus an. Ihre Darbietung in der Kirche ist jedoch nicht eine chronologische Fortsetzung des Zyklus'. Interessant ist aber, daß bei der hier vorgeschlagenen Abfolge der Altäre die Tafel mit der »Himmelfahrt Christi« in dem Joch zum Hängen kam, in dem die liturgische Himmelfahrt im Hauptschiff gefeiert wurde. Somit könnte man dieses Gemälde in Verbindung mit der Liturgie bringen und gleichzeitig eine sinnvolle Erklärung dafür erhalten, warum die »Himmelfahrt Christi« außerhalb der sonst streng eingehaltenen Chronologie der Leidensgeschichte Christi angebracht war.



7 Festtagsseite des Engel-Altars (Montage)

Das Altarmodell für den Dreikönigsaltar in den Staatlichen Kunstsammlungen Weimar zeigt auf dem Mittelbild die »Kreuzannagelung« und auf dem linken Innenflügel den Bischof Sebaldus, ihm gegenüber Ludovicus. Beide Heilige wurden in Halle nicht verehrt. Die Alltagsseite indes zeigt die Anbetung der Heiligen Drei Könige, ein sinnfälliger Ausdruck des Altarpatroziniums und des an diesem Altar gefeierten Dreikönigsfestes. Abweichend von dem bisher vorkommenden Schema der Flügelaußenseiten erstreckt sich hier eine szenische Darstellung über alle vier Flügelflächen der Alltagsseite.

An der Seite hing eine Tafel mit der Darstellung des »Pfingstwunders« demnach in der Nähe des »Himmellochs«, aus dem während der Pfingstliturgie eine Taube heruntergelassen wurde. Die Tafel, sie scheint vernichtet zu sein, muß so groß gewesen sein, daß sie später auf dem Magdalenen-Altar Platz finden konnte. Albrecht ließ sie 1540 anstatt des für den Abtransport bestimmten Auferstehungs-Retabels setzen.

Provenienz und Datierung lassen vermuten, daß mit dem in der Nähe des Dreikönigsaltars hängenden »brustbilde Christi« jenes Gemälde »Christus als Schmerzensmann« von

Albrecht Dürer gemeint war, welches sich heute in der Kunstsammlung der Grafen von Schönborn-Wiesentheid befindet. Das Bild hing an dem Pfeiler, an dem 1526 die Kanzel zur Aufstellung gelangte. Diese zeigt zwei in Stein gehauene Darstellungen, die mit diesem Bild und dem nahen Altar in Verbindung stehen: »Christus bricht unter der Last des Kreuzes zusammen« und »Christus in der Rast«, d.h. eine Szene vor der Kreuzigung, darüber die Worte »Ecce homo«. Wichtig ist festzuhalten, daß die Kanzel keine weiteren szenischen Darstellungen zeigt. Deshalb ist die Wahl dieser beiden Szenen, die im Zusammenhang mit der Passion Christi stehen, bemerkenswert; sie reihen sich thematisch in die Abfolge des Heiligen- und Passionszyklus' ein.

Hier sollen die Überlegungen, inwieweit es sich bei dem Gemälde in der Schönborn'schen Kunstsammlung um das Original oder um eine auf das Original zurückgehende Kopie handelt, entfallen, da es nicht unmittelbar zum Zyklus gehörte. Wichtig ist, daß die Provenienz der Tafel auf den Mainzer Dom verweist und schon früher eine Eintragung im Testament von Albrecht damit in Verbindung gebracht wurde. Der Kardinal ordnet nach seinem Rückzug aus Halle 1540 an:

»item legiren vnd ordnen wir auch in vnserm dumstiff  
zv Mentz vier tafeln [...] die dritten mit der barmhert-  
zigkeit, so etwan [einst, vormals] der Albrecht Dhur-  
rer gemhalet, in sanct Michels capellen oder wo es  
platz vnnd am besten licht hat.«<sup>6</sup>

Immerhin kam das Gemälde in Mainz demnach auch, wie schon in Halle, ganz in der Nähe des Ostergrabes zu hängen, denn dieses befand sich im Mainzer Dom wie in Halle in der Mitte der Kirche. Für dieses Gemälde interessierte sich Herzog Maximilian I. von Bayern (1597–1651). Das Mainzer Domkapitel ließ dieses Bild in der Mitte des 17. Jahrhunderts kopieren. Casper Dooms (geboren 1597) großformatiges Schabkunstblatt, welches das Wappen von Johann Philipp von Schönborn (Erzbischof von Mainz 1647–1673) trägt, zeigt Dürers Monogramm und die Jahreszahl 1523, welche sich nicht auf dem erhaltenen Gemälde befindet. Die immer wieder mit diesem Bild in Zusammenhang gebrachte Vorzeichnung Dürers (ehemals Kunsthalle Bremen) ist vom Künstler selbst mit 1522 datiert worden.

Daten und Provenienz könnten die Annahme erhärten, daß es sich um das Hallenser »brustbilde Christi« handelt, welches im Inventar von 1525 genannt wird. Da es in

Albrechts Testament, das er nach seinem Rückzug aus Halle aufsetzte, erwähnt wird und er dieses auch zum Verteilen seiner Hallenser Kunstwerke verwendete, ist die Wahrscheinlichkeit recht hoch, daß sich Dürers Tafel vor 1540 in der Saalestadt befand. Der Auftrag an Dürer könnte durch Albrecht persönlich erfolgt sein, da der Kardinal sich in den Jahren 1522 bzw. 1523 in der Reichshauptstadt Nürnberg aufhielt. Während der jeweils mehrwöchigen Aufenthalte sind vermutlich auch die Albrechtportraits von Dürers Hand geschaffen worden (der sogenannte Große und Kleine Kardinal).

Zurück zu dem Heiligen- und Passionszyklus, der nun an dem Heiligkreuzaltar des Lettners mit der Darstellung der »Kreuzigung Christi« seine Fortsetzung fand. Aus den Zeichnungen der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg ließe sich ein Altar rekonstruieren, der den hier verehrten Heiligen und Festtagen Rechnung trüge. Eine Vorzeichnung vom Mittelbild, das die Kreuzigung – wie es im Inventar von 1525 heißt – mit »grossen gedreng« zeigt, ist erhalten, ebenso das Ereignis der Kreuzauffindung. Der linke Flügel zeigt Helena, die auf das ausgegrabene Kreuz, welches auf dem rechten Flügel zu sehen ist, weist, und Quiriacus. Die Szene erstreckt sich über zwei Flügelflächen. Der rechte Flügel zeigt zwei Männer mit der Ausgrabung des Kreuzes beschäftigt. Wie bei der Anbetung des Kindes durch die Heiligen Drei Könige auf dem »Altar Trium Regum« wurde bei einigen Wandelaltären das Schema der Außenseite durchbrochen, sie zeigt nicht vier stehende Heilige, sondern eine sich über mehrere Flügel erstreckende szenische Darstellung. Ebenfalls für den Heiligkreuz-Altar könnte eine Komposition bestimmt gewesen sein, die – ganzfigurig, das Kreuz haltend – die Kaiserin Helena zeigt. Der Entwurf wäre auf einen linken Flügel anzuwenden. Vor dem Kreuzaltar war eine Tafel mit dem Wappen Albrechts plaziert, über dem Altar, vermutlich im Zusammenhang mit dem Lettner, eine Kreuzigungsgruppe angebracht.

Der Lettner war so ausgebildet, daß ein großer mit Eisen beschlagener Kasten auf ihm stehen konnte. Die höhere Anbringung der beiden Pfeilerfiguren an dieser Stelle (Jacobus maior und Johannes) ist vermutlich auch auf den später beseitigten Lettner zurückzuführen oder auf den Balken, der die einstige Triumphkreuzgruppe trug.

Nicht zum Passionszyklus gehörten, mit Ausnahme der »Grablegung«, die anderen Altäre und Gemälde am Lettner. Für diese Einzeltafel am nördlichen Pfeiler des Lettners mit der »Grablegung Christi« ist keine Visierung oder eine andere Zeichnung erhalten. Das Bild ist aller Wahrscheinlichkeit



8 Festtagsseite des Peter-und-Paul-Altars (Montage)

nach mit vielen anderen Kunstwerken des Stifts nach Aschaffenburg gelangt und zwar in die Heiliggrabkirche der Beginen. 1545 wurde es als Pfand für einen nicht zurückgezahlten Kredit des Kardinals Albrecht an das Aschaffener Armenspital St. Elisabeth abgetreten. Bereits im 17. Jahrhundert wurde es durch ein neues Bild mit dem gleichen Thema ersetzt, das Original ist verschollen.

Rechts vom Kreuzaltar war der Engel-Altar mit einer Darstellung der »Barmherzigkeit« (Abb. 5, 7). Er ist vollständig erhalten und besteht neben der Mitteltafel aus zwei Stand- und zwei beweglichen Flügeln. Das Mittelbild zeigt Christus auf dem geöffneten Grab zwischen Maria und Johannes, auf den

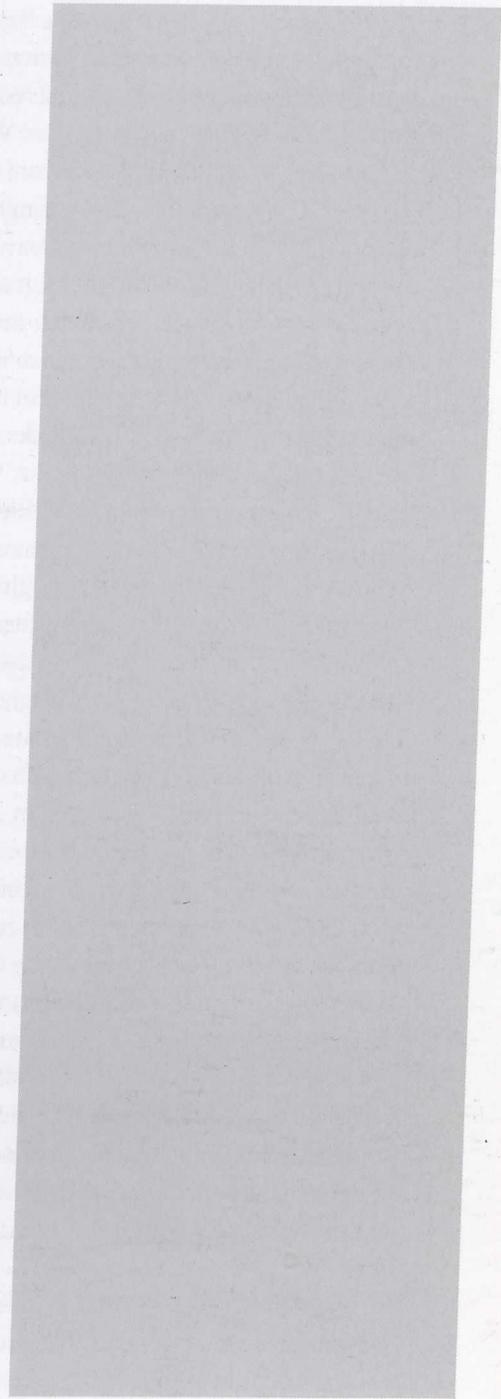
Flügeln sind die heiligen Mauritius, Magdalena, Martinus, Erasmus, Ursula und Stephanus zu sehen. Die Rückseite der Mitteltafel ist mit dem Kardinalswappen Albrechts bemalt (Abb. 6). Auf einem Flügel ist Kardinal Albrecht in Gestalt des Heiligen Erasmus zu sehen. Dieser Altar ist bis jetzt der einzige – er gehört, wie gesagt, nicht zum Zyklus –, bei dem eine Beteiligung Cranachs nicht nur an der Planung, sondern auch bei der Ausführung nachgewiesen werden kann. Nur so ist die Signatur auf der Mitteltafel zu erklären. Alle anderen erhaltenen Gemälde der Cranach-Werkstatt für das Hallenser Stift sind von der Hand des Meisterschülers und anonym gebliebenen Gehilfen. Sie sind nicht signiert.

Am südlichen Pfeiler des Lettners hing die Tafel mit dem Thema »Christus und die Ehebrecherin«, welche – wie die gegenüberhängende Tafel mit der »Erasmusmarter« von Vogtherr dem Älteren stammt.

Der Passionszyklus der Hallenser Stiftskirche wurde fortgesetzt im nördlichen Seitenschiff mit dem Peter-und-Paul-Altar (Abb. 8). Das zugehörige Altarmodell ist im Berliner Kupferstichkabinett erhalten, es zeigt auch, wie die ornamentalen Bekrönungen der Wandelaltäre geplant waren. Das Altarmodell hat noch die im Inventar verbürgten vier beweglichen Flügel, wobei ein beweglicher Flügel des Modells mit der Darstellung von Petrus und Lukas verloren ging, jedoch befindet sich im Zeichnungskonvolut von Erlangen eine Nach- oder Vorzeichnung davon. Hier gehören Vorder- und Rückseite der Zeichnung tatsächlich zu einem Flügel, bei den anderen Zeichnungen ist dies oft nicht der Fall. Das Mittelbild zeigt nach dem heutigen Sprachgebrauch eine »Beweinung«, die Inventarschreiber nennen die gleiche Szene »Kreuzabnahme«. Die Mittelbildtafel (148,4 x 107,6 cm) ist erhalten, auch hier nach heutiger Terminologie eine »Beweinung« und keine »Kreuzabnahme«. Vergleicht man die Maße des Gemäldes mit denen der Zeichnung, bestätigt sich ein Verhältnis von Visierung und Gemälde von (etwa) 1:10. Grundlegend verändert hat sich gegenüber der Visierung von der Hand Cranachs d.Ä. das Verhältnis der Figuren zur umgebenden Fläche. Sie sind nahsichtiger und monumentaler, die Szene ist zum Ausschnitt der Mitteltafel des Modells geworden; so fällt die Kreuzesgruppe ganz weg, gezeigt wird nur noch das mittlere Kreuz mit Leiter, und diese auch nicht in ganzer Größe. Die Figurengruppe bildet mit ihren Köpfen (darunter ein Portrait?) eine zu denkende Linie, die von links unten nach rechts oben ansteigt. Dieser Bildaufbau entspricht der Leserichtung bei dem Zyklus und ist bei anderen Kompositionen auch zu finden, so bei der »Fußwaschung« und der »Kreuzannagelung«. Die Rückseite hat ein Renaissanceornament, vergleichbar mit dem des Engelsaltars. Die Tafel gehörte im Aschaffener Stift St. Peter und Alexander zu den Kunstwerken, die aus Albrechts Hallenser Stiftskirche hierhin gelangten. Vermutlich war sie nach dem Abtransport aus Halle von 1540 bis 1545 mit den anderen Kunstwerken aus seinem Mäzenatentum in der Aschaffener Beginenkirche zum Heiligen Grab aufgestellt gewesen. Ob damals noch die Flügel und die Predella vorhanden waren ist ungewiß, auf uns gekommen sind sie nicht. Zurück zum Modell: Neben der Passionsszene sind auf der Feiertagsseite die beiden Altarpatrone dargestellt,



9 Alltagsseite des Magdalenen-Altars (Montage)



Verlorener rechter Standflügel  
(Hl. Maximus oder hl. Vitus?)

links der heilige Petrus und rechts Paulus, beide vor einem Landschaftsprospekt. Wird der Altar geschlossen, so werden die heiligen (von links nach rechts) Markus, Andreas, Lukas und Barnabas sichtbar. Bei der letzten Wandlung, der Alltagsansicht, sind die beiden Standflügel auf dem Altarmodell leer geblieben. Das mittlere Flügelpaar zeigt die heiligen Titus und Timotheus, jetzt stehen die Heiligen vor den schon bekannten Vorhängen und der Bogenarchitektur, wobei sich die jeweiligen Viertelbögen der beiden inneren Flügel zu einem Halbkreisbogen ergänzen. Demnach ist für die nicht auf uns gekommenen Standflügel jeweils ein Bogen zu erwarten, der nach außen offen bleibt, ähnlich der Dorotheen-Tafel oder dem Hallenser Marienkirchen-Altar.

Der Zugang zu dem folgenden Kosmas und Damian-Altar war laut den Stiftsstatuten versperrt zu halten, da die Allerheiligenkapelle den kostbaren Reliquienschatz des Kardinals Albrecht von Brandenburg barg. Demnach muß die Kapelle durch Gitter oder Ähnliches von dem Chor- bzw. Kirchenraum abgetrennt gewesen sein. Möglich wäre, daß man durch ein Gitter (vielleicht als Gittertür ausgebildet) vom Kirchenraum in die Allerheiligenkapelle schauen (bzw. gehen) konnte. Zeichnungen oder Gemälde des Altars von Kosmas und Damian sind nicht erhalten oder durch andere Schriftquellen genauer zu beschreiben. Im Unterschied zur »deposicion«, also der »Grablegung«, die am Pfeiler des Lettners hing und von den Inventaristen im Zusammenhang mit dem Kreuzaltar am Lettner genannt wurde, befand sich auf dem Mittelbild dieses Altars eine Darstellung der »Wächter am Grabe Christi«.

Gegenüber dem im südlichen Seitenschiff gelegenen Mauritius-Altar fand nun im nördlichen Seitenschiff der Heiligen- und Passionszyklus an der Dekansseite seinen Abschluß mit dem Magdalenen-Altar, die Inventarschreiber von 1525 beschreiben ihn wie folgt:

»Vff dem Altar Marie Magdalene vor der Capellen omnium sanctorum vfs dechants seyten Eyne schone gemahlte taffell mitt der aufferstehunge Christj, gantz wercklich gemachtt. 2 gegossene leuchter 3 hangende lampenn«.

Der Altar ist fast vollständig erhalten und weist beachtliche Maße auf (Abb. 9, 10). Das Mittelbild mit der »Auferstehung Christi« zeigt in seiner unteren linken Hälfte noch die Darstellung »Christus in der Vorhölle«. Bedingt durch die Vereinigung zweier Szenen ist das Verhältnis der Figuren zum umgeben-



10 Festtagsseite des Magdalenen-Altars (Montage)



den Raum anders als zum Beispiel bei der Beweinungstafel. Kleinteiliger in der Komposition, entspricht es mehr den erhaltenen Altarmodellen. Neben diesen Darstellungen waren auf der Feiertagsseite die heiligen Magdalena (Lazarus Schwester, als Altarpatronin nahm sie die linke Seite ein) und Lazarus (rechts) zu sehen. Die Horizontlinie der beiden Innenflügel liegt im oberen Viertel des Bildes und verbindet dadurch die Komposition der Flügel mit dem Mittelbild. Bei der Alltagsseite liegt die Horizontlinie im unteren Viertel des Bildes, der Rest wird durch den Himmel mit einer lebhaften Wolkendarstellung eingenommen. Auf dem linken Standflügel befinden sich der heilige Valentin und dann die heilige Martha (ihre Geschwister sind Magdalena und Lazarus) sowie der heilige Johannes Chrysostomus. Der rechte Standflügel fehlt. Glücklicherweise ist auch die dem Altar zugehörige Predella erhalten und läßt somit Rückschlüsse auf die Ausführung der in den Altarmodellen freigebliebenen Predellenflächen zu. Die ausgeführte Predella des Magdalenen-Altars weicht jedoch von dem Format der in den Altarmodellen vorgesehenen Predellen ab; im Gegensatz zur Planung ist es ein liegendes Rechteckformat und nimmt zwei Szenen der Jonas-Geschichte auf: Der Prophet wird vom Fisch verschlungen und wird von diesem nach drei Tagen unversehrt an das Land gespien. Die erhaltenen Bildwerke lassen noch keinen allgemeinen Rückschluß auf die Maße der einzelnen Altäre zu. Nach dem jetzigen Stand läßt sich aber sagen, daß dieser Altar in seiner Größe auffallend ist. Er weicht nicht nur von den in den Altarmodellen vorgegebenen Maßen ab, sondern auch von den übrigen Gemälden. Vergleichbar in der Größe ist nur noch das nicht zum Zyklus gehörende Gemälde von Grünewald.

Mit diesem Magdalenen-Altar schloß der Hallenser Heiligen- und Passionszyklus der Cranach-Werkstatt ab. Der Hochaltar im Chor und der Marien-Altar waren nicht in diesen Zyklus eingebunden.

Kein weiterer Auftrag des Cranach-Kreises hat den Umfang dieser Arbeit der Wittenberger Werkstatt auch nur annähernd erreicht. Nach der Planung gab Lukas Cranach der Ältere die Durchführung in die Hände eines anderen Malers, über dessen Identifikation nur gerätselt werden kann. Der Unbekannte hatte eine Vorliebe für Formen der italienischen Renaissance und dies könnte bei den Schreibern des Inventars von 1525 zu dem Urteil »von welscher arbeit« (nach italie-



11 Lukas Cranach d.Ä. (Werkstatt), heiliger Mauritius, um 1520, Tafelbild (mit freundlicher Genehmigung von Sotheby's New York)

nischer Manier) geführt haben, welches bei der Beschreibung der Bilder öfter gefällt wird. Allein der Umfang des Heiligen- und Passionszyklus' in der Hallenser Stiftskirche, hinzu kamen ja noch weitere Altäre und Bilder, die dem Zyklus thematisch nicht angehörten, betrug 142 Gemälde. Führt man sich noch einmal die Größe der erhaltenen Tafeln vor Augen und die Tatsache, daß über 100 Heiligendarstellungen dem Zyklus zugehörig waren, so wird die Pracht noch deutlicher, die hier einst zu sehen war.

Die meisten Gemälde dürften beim Aschaffenburg Schloßbrand (s.o.) 1552 untergegangen sein. Deshalb ist heute nur noch mit wenigen Überraschungen, z.B., daß sich Gemälde noch unentdeckt in Privatsammlungen befinden, zu rech-

nen. Eine solche ist jedoch der heilige Mauritius, welcher der Forschung bisher nur in einer Schwarzweiß-Aufnahme bekannt war und welcher nun in einer Farbabbildung Verbreitung findet (Abb. 11). Dieses Foto läßt stilistische Bewertungen zu, beispielsweise, daß der Maler dieses Gemäldes (Öl/Holz, 136 x 38,7 cm) mit dem des Hallenser Gemäldezyklus' identisch ist. Schon die ältere Forschung hielt fest, daß die Tafel mit ihrer Bildfindung in einem ganz engen Zusammenhang mit jenen Darstellungen gleichen Themas steht, die Kardinal Albrecht von Brandenburg in Auftrag gab, ja, daß sie am Anfang einer ikonographischen Reihe steht.<sup>7</sup> Die Mauritius-Tafel dürfte der linke Flügel eines Altars gewesen sein, es liegt nahe, daß dieser Altar einst in Halle an der Saale stand.

<sup>1</sup> Zusammenfassend Michael Scholz, *Residenz, Hof und Verwaltung der Erzbischöfe von Magdeburg in Halle in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. (Residenzenforschung, Bd. 7.) Sigmaringen 1998, S. 179–253.

<sup>2</sup> Diese Darstellung basiert auf meinen früheren Beschäftigungen mit diesem Thema, die Einzelnachweise sind zu finden bei 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.) (Diss. phil. Berlin-West 1989) Mainz 1992, bes. S. 16–169; Ders., *Der Hallenser Heiligen- und Passionszyklus und die Erlanger Cranach-Zeichnungen*, bzw. Ders., *Beobachtungen zum Qualitätsverfall bei Cranach d.J. und seiner Werkstatt. Zur Wiederverwendung der Erlanger Cranach-Zeichnungen für die Emporenbrüstung von St. Marien in Dessau*, in: Ders. (Hrsg.), *Cranach. Meisterwerke auf Vorrat. Die Erlanger Handzeichnungen der Universitätsbibliothek. Bestands- und Ausstellungskatalog*. München 1994, S. 51–66 bzw. S. 81–91; Ders., *Der »hellische Cardinal«. Zu den Kunstwerken der Hallenser Stiftskirche in Aschaffenburg*, in: Rainhard Riepertinger u.a. (Hrsg.), *Das Rätsel Grünewald*. (Veröffentlichungen zur Bayeri-

schen Geschichte und Kultur, Bd. 45/02.) (Ausstellungskatalog) Augsburg 2002, S. 105–114.

<sup>3</sup> Paul Redlich, *Cardinal Albrecht von Brandenburg und das Neue Stift zu Halle 1520–1541. Eine kirchen- und kunstgeschichtliche Studie*. Mainz 1900.

<sup>4</sup> Ulrich Steinmann, *Der Bilderschmuck der Stiftskirche zu Halle. Cranachs Passionszyklus und Grünewalds Erasmus-Mauritius-Tafel*, in: *Forschungen und Berichte (Kunsthistorische Beiträge)*, Staatliche Museen zu Berlin (Ost) 11, 1968, S. 69–104.

<sup>5</sup> Staatsarchiv Würzburg: Mrz. Urk. Geistl. Schrank. 14/56, Bl. 50v–55r, bes. Bl. 51v; vgl. Redlich, *Cardinal* (wie Anm. 3), Beilage S. 50\*–55\*, hier S. 52\*.

<sup>6</sup> Staatsarchiv Würzburg: Mz. Urk. Libell 37, Bl. 71–v; vgl. Redlich, *Cardinal* (wie Anm. 3), S. 170\*.

<sup>7</sup> Vgl. Gude Suckale-Redlefsen, *Mauritius: Der heilige Mohr / The Black Saint Maurice* (dt. und engl.). Unter Mitarbeit von Robert Suckale, Vorwort von Ladislav Bugner. München/Zürich 1987, Kat.-Nr. 102, 104f. und S. 217f.