

## Halle – Berlin – Meßkirch. Drei Heiligen- und Passionszyklen von europäischem Rang

Ein kunsthistorischer Indizienprozess, wie er erfolgreich für Halle an der Saale und Berlin zu führen war, muss für Meßkirch mangels Beweisen eingestellt werden: Für den dortigen Heiligen- und Passionszyklus haben sich weder Vorzeichnungen noch liturgische Quellen erhalten. Es gibt keine Hinweise auf die Altarpatroszinen oder die ansonsten verehrten Heiligen und ihre Reliquien. Keinen dokumentierten Baubefund der Pfarr- und Stiftskirche St. Martin im 16. Jahrhundert oder Schriftquellen, die den Künstler und seine Werkstatt erwähnen. Ja, der Künstler selbst blieb bis jetzt namenlos und wurde nach dem Ort seines Hauptwerks benannt, denn bis jetzt konnte dieser Notname »Meister von Meßkirch« mit keiner verbürgten historischen Person zweifelsfrei aufgelöst werden. Und sein Bilderzyklus wurde vom Ort seiner Bestimmung entfernt und auseinandergerissen, bis dahin, dass man beidseitig bemalte Altarflügel auseinandersägte und so unser Wissen um die einstige Zusammengehörigkeit von Vorder- und Rückseite abhandenkam, da die Einzelgemälde nun unterschiedliche Sammlungswege gingen.

Eigentlich genügend Gründe, um im Laufe der Geschichte in Vergessenheit zu geraten. Wären da nicht die prachtvollen Gemälde selbst, die zu den Spitzenleistungen der Renaissancekunst in Deutschland zählen. Sie haben deshalb über Generationen hinweg immer wieder die Kunstwissenschaft heraus- und eine Beschäftigung mit dem Œuvre des unbekannt gebliebenen Meisters eingefordert. Hier soll es darum gehen, durch Analogschlüsse aufzuzeigen, dass wir den kulturhistorischen Kontext des Meßkircher Heiligen- und Passionszyklus erhellen und neue Aspekte durch eine kulturhistorische Betrachtung hinzufügen können, auch wenn die Quellen schweigen.

Dazu ist der Blick auf die Verwandtschaft seines Auftraggebers, des Grafen Gottfried Werner von Zimmern zu richten,

nämlich die Brandenburger aus dem Hause Hohenzollern, die als Kurfürsten ihre Hauptresidenz in Berlin unterhielten. Apollonia von Henneberg (1496/97–1548),<sup>1</sup> Tochter von Elisabeth von Brandenburg (1474–1507)<sup>2</sup> und Graf Hermann VIII. von Henneberg-Aschach (1470–1535), war seit 1511 verheiratet mit Gottfried Werner von Zimmern (1484–1554), dem Auftraggeber des Meßkircher Heiligen- und Passionszyklus.

Dieser hatte mit Apollonia, gegen den ausdrücklichen Willen seines späteren Schwiegervaters, der sich gegen die Heirat aussprach, eine »gute Partie« gemacht, denn als (»nur«) Freiherr hatte er eine Grafentochter aus gefürstetem Haus geheiratet. Er überwand damit einen großen Standesunterschied und man darf vermuten, dass auch diese vornehme Heirat dazu beitrug, dass Kaiser Karl V. (1500–1558) die Freiherren von Zimmern am 24. Mai 1538 in den Grafenstand erhob.

Heirat und die spätere Standeserhöhung hatten ein neues Bezugsfeld der herrschaftlichen Repräsentation zur Folge, was sich auch auf die profane wie sakrale Architektur und bildende Kunst auswirkte,<sup>3</sup> da der neue Stand nach außen kommuniziert werden musste<sup>4</sup> – eine unerschöpfliche Antriebsfeder für den Modernisierungsprozess der Vormoderne. Standesgemäß zu leben war eine Verpflichtung und fiel nicht unter die individuellen Entscheidungsoptionen. Beispielsweise hatte man sich auch neue Kleider zuzulegen, wenn dies die Kleiderordnungen für den nun geänderten Status vorsah und der neue Stand war demnach auch in neu anzufertigenden Porträts festzuhalten, da sich das äußere Erscheinungsbild geändert hatte.<sup>5</sup> Mit all dem war der weitgereiste Gottfried Werner von Zimmern bestens vertraut, verbrachte er bereits seine Jugend an verschiedenen Fürstenhäusern des Alten Reiches. Jedoch genügt für unsere Fragestellung der Blick zu seinen Angehörigen aus dem kurfürstlichen Hause Brandenburg.

Apollonia von Henneberg war durch ihre Mutter Elisabeth mit zwei Kunstmäzenen verwandt, die von großer Bedeutung für unsere Kontextualisierung sind: Ein Vetter ersten Grades war Kardinal Albrecht von Brandenburg (1490–1545)<sup>6</sup> und ein Vetter

zweiten Grades der Kurfürst Joachim II. von Brandenburg (1505–1571).<sup>7</sup> Beide haben ebenfalls einen Heiligen- und Passionszyklus in Auftrag gegeben, Kardinal Albrecht für seine Stiftskirche in Halle an der Saale und Kurfürst Joachim II. für seine Stiftskirche in Berlin-Cölln<sup>8</sup> – das heutige Berlin war damals eine durch die Spree geteilte Doppelstadt.

Über beiden Kirchengenausstattungen stand kein guter Stern. Albrecht musste bereits in den 1540er-Jahren den Anhängern Luthers Platz machen und alles, was nicht niet- und nagelfest war, einpacken und nach Aschaffenburg bringen, wo das meiste schon zur Mitte desselben Jahrhunderts mit dem dortigen Schloss verbrannte.<sup>9</sup> Die Berliner Kirchengenausstattung ging bis auf wenige Ausnahmen zu Anfang des 17. Jahrhunderts vollständig verloren, als die Hohenzollern mit der »katholischen Pracht« endgültig Schluss machten und die einstige Stiftskirche Joachims II. ausräumten, die Heiligenbilder dabei zerschlugen beziehungsweise die Reliquiare einschmolzen.<sup>10</sup> Gerettet wurden lediglich die Altarmitteltafeln, da sie (konfessionell neutral) Szenen der Passion Christi zeigten.

Gemeinsam hatten die beiden umfangreichen Bilderzyklen – in Halle bestehend aus 142 und in Berlin aus 117 Gemälden –, dass sie in der Wittenberger Werkstatt von Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553) entstanden sind. Sie rahmen den Altarzyklus von Meßkirch zeitlich ein: Albrecht von Brandenburg beauftragte Cranach um das Jahr 1520 und bekam seine Altäre spätestens 1525 nach Halle geliefert, ab dem 3. Oktober desselben Jahres sind sie ebendort in einem Kircheninventar verbürgt. Vielleicht waren sie aber schon anlässlich der Kirchenweihe (23. August 1523) ausgeliefert worden. Joachim II. von Brandenburg bestellte vermutlich nach der Übernahme der Regierungsgeschäfte (nach dem Tod seines Vaters Joachim I. am 11. Juli 1535) seine Altäre, die erhaltenen Mitteltafeln tragen die Jahreszahlen »1537« beziehungsweise »1538«. Die Werkstatt von Lucas Cranach d. Ä. stand im Ruf, derartige Großaufträge schnell abschließen zu können.<sup>11</sup>

Die Entstehungszeit für den Meßkircher Zyklus kann nur großzügig mit der zweiten Hälfte der 1530er-Jahre angegeben werden, da uns Schriftquellen fehlen und die stilkritische Methode eine Feindatierung bei diesen Werken des Meisters von Meßkirch ausschließt. Einen Anhaltspunkt für die Datierung liefert allerdings die Inschrift auf der Stiftertafel des Hochaltars: Der hier verwendete Titel »Graf« setzt die Standeserhöhung der Freiherren von Zimmern durch Kaiser Karl V. im Jahr 1538 voraus.

Ab der Mitte der 1520er-Jahre wurde die Stiftskirche St. Martin in Meßkirch – sie wurde im 18. Jahrhundert im Rokokostil überformt – auf altem Fundament neu errichtet. Die eher vagen Angaben reichen jedoch, um vorherige beziehungsweise zeitgleiche Kunstunternehmungen der Brandenburger damit in Verbindung bringen zu können, sind sie inhaltlich doch sowieso mit dem Meßkircher Altarzyklus aufs Engste verflochten. Denn auf einen Schlag eine komplette Neuausstattung einer Kirche zu

realisieren und die Themen aller Altäre einem Gesamtprogramm unterzuordnen, ist in diesem Umfang sehr bemerkenswert und findet sich neben Meßkirch ebenfalls in Halle und Berlin.<sup>12</sup>

Den Anfang machte Kardinal Albrecht: Auf 16 Altären und auf zwei an den Kirchenpfeilern angebrachten Einzelbildern waren auf 18 Tafeln 19 Szenen der Passion Christi dargestellt und zwar vom »Einzug in Jerusalem« bis zur »Auferstehung Christi« (Letztere simultan mit »Christus in der Vorhölle«) sowie auf drei weiteren Tafeln die »Himmelfahrt Christi«, die »Ausgießung des Heiligen Geistes« und das »Jüngste Gericht«, sodass wir insgesamt auf 21 Erzählungen kommen. Die Altarretabel ließen ein bis zwei Wandlungen zu und auf den Stand- sowie Klappflügeln war je ein Heiliger dargestellt, insgesamt kamen so über Hundert Heilige zusammen. Von allen hatte man auch Reliquien. Deren kostbare Reliquiare wurden am Namenstag des auf den Altarflügeln dargestellten Heiligen aufgestellt.

Der Heiligen- und Passionszyklus Joachims II. rezipierte quasi den Hallenser Zyklus seines Onkels Albrecht, in der Berlin-Cöllner Stiftskirche jedoch im Umfang etwas geringer, hier waren es 14 Altäre. Es kamen vermutlich – wie in Halle – einige Einzeltafeln an den Pfeilern beziehungsweise Wänden hinzu, auf denen ebenfalls je eine Szene aus der Leidensgeschichte Christi zu sehen waren, jedoch geben uns – anders als in Halle – darüber keine Kircheninventare Auskunft.

Wie diese Altäre in Halle (Abb. 26) und Berlin (Abb. 27) im Kirchenraum verteilt waren, kann man den für diese Kirchen erhaltenen liturgischen Quellen, in Halle<sup>13</sup> zusätzlich einem Kircheninventar entnehmen. Und dies ist nun ein markanter Unterschied zu der Überlieferungssituation in Meßkirch: Nicht nur, dass wir für Meßkirch diese Quellengattungen nicht haben, es fehlt uns auch die Vorstellung über die ursprüngliche Baugestalt. In Halle an der Saale und Berlin kann man nämlich die vorhandenen Schriftquellen in Verbindung bringen mit dem Bestimmungsort. In Halle ist die ehemalige Stiftskirche soweit erhalten, dass die Raumdisposition rekonstruiert werden kann. Für Berlin haben wir immerhin Grundrisse und Ansichten der zur Mitte des 18. Jahrhunderts abgerissenen Stiftskirche Joachims II. Derartige fehlt für Meßkirch, sodass man sich nur durch Vergleiche dem ursprünglichen Kontext annähern kann.

Anders als Gottfried Werner von Zimmern zeigten sich Kardinal Albrecht in Halle und Kurfürst Joachim II. in Berlin als ungeduldige Auftraggeber. Sie ließen keinen zeitaufwendigen Neubau errichten, sondern funktionierten eine vorhandene Kirche um. Die Wahl fiel jeweils auf eine Dominikanerkirche, den Mönchen wurde einvernehmlich ein anderes Kloster zugewiesen. Damit stand sofort ein Gotteshaus in guter Lage und beachtlicher Größe zur Verfügung. Sie wurden erst in den folgenden Jahren baulich den neuen Bedürfnissen angepasst, partiell auch modernisiert. So erhielt Halle einen heute noch erhaltenen Giebelkranz mit halbrunden Abschlüssen, die italienischen, vor

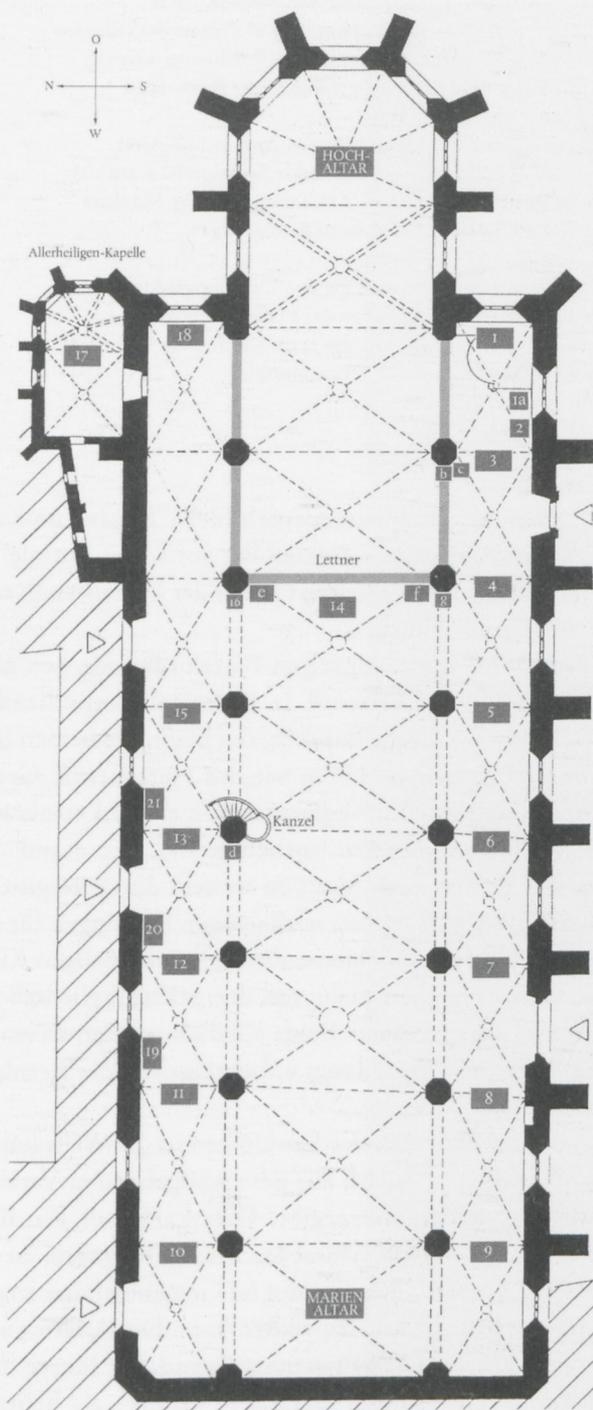


Abb. 26 Grundriss des Hallenser Stifts mit dem schematisch eingetragenen Verlauf des Heiligen- und Passionszyklus; angegeben werden nur die Themen der Altarmitteltafeln: 1a: Einzug in Jerusalem (ursprünglich auf dem Altar Nr. 1); 2: Einzeltafel Abendmahl; 3: Fußwaschung; 4: Ölberg; 5: Gefangennahme; 6: Christus vor Hannas; 7: Christus vor Kaiphaz; 8: Christus vor Pilatus; 9: Geißelung; 10: Ecce homo; 11: Handwaschung Pilati; 12: Kreuztragung; 13: Kreuzannagelung; 14: (am Lettner) Kreuzigung; 15: Kreuzabnahme; 16: Einzeltafel Grablegung; 17: Wächter am Grab; 18: Auferstehung Christi (Christus in der Vorhölle); 19: Einzeltafel Himmelfahrt Christi; 20: Einzeltafel Ausgießung des Heiligen Geistes; 21: Einzeltafel Jüngstes Gericht

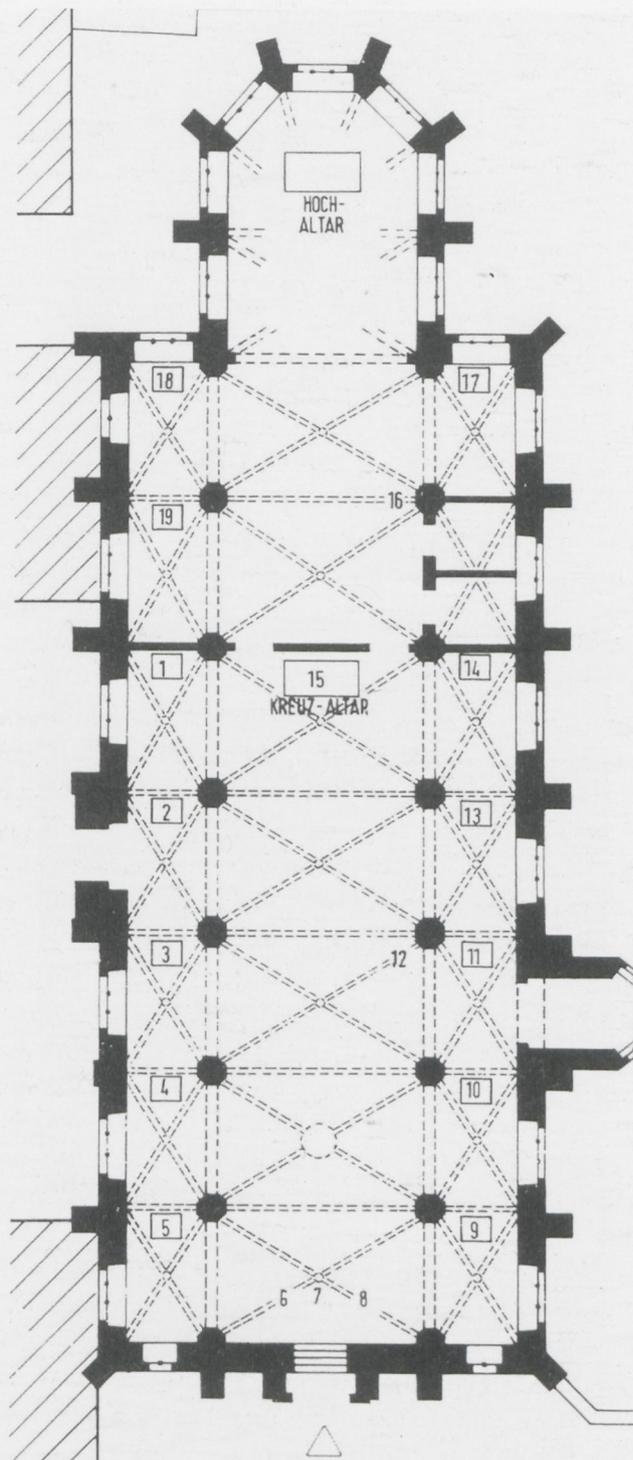


Abb. 27 Grundriss der Berliner Stiftskirche mit dem schematisch eingetragenen Verlauf des Heiligen- und Passionszyklus; angegeben werden nur die Themen der Altarmitteltafeln: 1: Einzug in Jerusalem; 2: Abendmahl; 3: Fußwaschung; 4: Ölberg; 5: Gefangennahme; 6: Einzeltafel Christus vor Hannas; 7: Einzeltafel Christus vor Kaiphaz; 8: Einzeltafel Christus vor Pilatus; 9: Geißelung; 10: Dornenkrönung; 11: Ecce homo; 12: Einzeltafel Handwaschung Pilati; 13: Kreuztragung; 14: Kreuzannagelung; 15: (am Lettner) Kreuzigung; 16: Einzeltafel Beweinung Christi; 17: Grablegung; 18: Christus in der Vorhölle; 19: Auferstehung Christi



Abb. 28 Lucas Cranach d. Ä., Modell für den Barbara-Altar mit dem Mittelbild »Christus vor Kaiphas« der Hallenser Stiftskirche Kardinal Albrechts von Brandenburg, um 1520, Zeichnung, Leipzig, Museum der bildenden Künste Leipzig, Graphische Sammlung



Abb. 29 Lucas Cranach d. Ä., Modell für den Augustinus-Altar mit dem Mittelbild »Geißelung« der Hallenser Stiftskirche Kardinal Albrechts von Brandenburg, um 1520, Zeichnung, Leipzig, Museum der bildenden Künste Leipzig, Graphische Sammlung



Abb. 30 Lucas Cranach d. Ä., Modell für den Dreikönigs-Altar mit dem Mittelbild »Kreuzannagelung« der Hallenser Stiftskirche Kardinal Albrechts von Brandenburg, um 1520, Zeichnung, Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen

allem venezianischen Renaissancevorbildern folgen, und die neuen Renaissanceeingänge ersetzten die gotischen Portale. In Berlin wurden die zuvor verstreuten Gräber der Vorfahren in eine neu erbaute Gruft überführt.

Die Innenräume dieser einstigen Bettelordenskirchen sind langgestreckt und ohne Querschiff. In Halle und Berlin handelt es sich um dreischiffige Hallenkirchen, das heißt, die beiden Seitenschiffe hatten die gleiche Höhe wie das Hauptschiff. Große Fenster erhellten den Raum. Abgetrennt von einem Lettner war der Chorraum den Klerikern vorbehalten. Dort stand der Hauptaltar, der für die Laien nur von weitem durch vergitterte Türen zu sehen war. Neben den stadtseitigen Eingängen für die Gemeindemitglieder gab es weitere, die in den ehemaligen Klosterkomplex führten und nunmehr von den Stiftsmitgliedern sowie dem Chor genutzt wurden. Beide Kirchen wurden so umgebaut, dass man mittels eines Gangs unbehelligt von der Residenz in die Kirche gelangen konnte.

Charakteristisch für Bettelordenskirchen ist die Weiträumigkeit des Laienbereichs, die sich aus dem weitgehenden Verzicht differenzierender Bauglieder ergibt. Dies kam nun Kardinal Albrecht beziehungsweise Kurfürst Joachim II. entgegen, da der jeweilige Heiligen- und Passionszyklus im Gemeinderaum an den Pfeilern und vor dem Lettner zu stehen kam. Die Altäre waren dort so aufgestellt, dass der Priester während der Messe nach Osten schaute und dabei den Gläubigen (anders als heute in Folge des Zweiten Vatikanischen Konzils) den Rücken zuwendete. In Halle standen acht, in Berlin sieben Joche zur Verfügung und da in jedem Joch nur ein Altar stand, fiel also baulich bedingt der Berliner Heiligen- und Passionszyklus im Umfang geringer aus als sein Hallenser Vorbild.

Für Meßkirch werden, je nach Interpretation des Überkommenen, acht bis elf Altäre angenommen. Es könnten je fünf in den Seitenschiffen sowie einer am Lettner Aufstellung gefunden haben und zusätzlich noch der Hochaltar als zwölfter Altar im Chor, der jedoch ebenfalls für die Laien nicht zugänglich war. Gleich wie viele Altäre es ursprünglich gab, erhalten haben sich



Abb. 31 Lucas Cranach d. Ä., Modell für den Petrus-und-Paulus-Altar mit dem Mittelbild »Beweinung« der Hallenser Stiftskirche Kardinal Albrechts von Brandenburg, um 1520, Zeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin



Abb. 32 Montage der erhaltenen Einzeltafeln für den Hallenser Magdalenen-Altar von Lucas Cranach d. Ä. mit der Darstellung der Auferstehung (und Christus in der Vorhölle) als Mittelbild, den Heiligen Magdalena (links) und Lazarus (rechts) als Flügelbilder sowie Szenen aus der Jonas-Geschichte auf der Predella, 1520/25, Bayerische Staatsgemaldesammlungen München und Stiftsbasilika St. Peter und Alexander, Aschaffenburg.

zehn Mitteltafeln (davon eine nur als Kopie) und 58 Stand- beziehungsweise bewegliche Flügelseiten.<sup>14</sup>

Auch aus Halle und Berlin sind nur wenige Gemälde überliefert, jedoch kann man diese ergänzen dank zahlreicher Handzeichnungen. Die Vorzeichnungen sind für Meißkirch, bis auf den prachtvollen Entwurf für den Rahmen des Hochaltars, nicht auf uns gekommen (Kat.-Nr. 24). Wir müssen auch hier interpolieren, von der Werkstattpraxis ausgehen und einen Entwurfsprozess annehmen, wie er für Halle und Berlin belegt ist: Zuerst einmal war der Auftraggeber selbst gefragt, der sich von Theologen beraten ließ. War die Auswahl an Passionsszenen und Heili-

gen abgeschlossen, konnte der Künstler die ersten Ideenskizzen entwickeln, die dann über weitere Stationen der Konzeptfindung abschließend in die Präsentationszeichnungen mündeten (Kat.-Nr. 91, Abb. 28–31). Diese Visierungen – eine solche ist das Basler Blatt – sind maßstabgerechte Zeichnungen, die oftmals den Werkverträgen beigelegt wurden und damit Rechtskraft erhielten (Kat.-Nr. 24). Für Halle und Berlin haben sich solche Präsentationszeichnungen als Altarmodelle »en miniature« erhalten, bei denen die Klappflügel, wie bei den ausgeführten Altären, tatsächlich auch beweglich waren; sie sind an »Papierscharnieren« befestigt. Mit ihrer Hilfe konnte sich der Auftraggeber zum ersten

Mal eine Vorstellung von seiner zukünftigen Stiftskirchenausstattung machen – eine Absicherung für diesen, denn er investierte viel Geld in einen solchen Großauftrag. Man darf annehmen, dass die Visierungen beim Auftraggeber verblieben und die Werkstatt eine zweite, wenn auch flüchtiger ausgeführte Serie für sich behielt, was für Halle verbürgt ist.<sup>15</sup>

Das sorgfältig ausgeführte große Basler Blatt mit der Darstellung des Rahmens vom Meßkircher Hochaltar belegt, dass man auch hier dieser Werkstattpraxis folgte. Diese Basler Zeichnung verrät für Meßkirch, dass es in der dortigen Stiftskirche mindestens ein Predellenbild gegeben haben könnte. Präfigurationen für das Thema des Meßkircher Hauptaltarbildes »Anbetung der Heiligen Drei Könige« (Fest der Epiphanie) gibt es zahlreiche.<sup>16</sup> Wie die beiden Triptychen in St. Gallen belegen (Kat.-Nr. 32–41), waren hingegen die Nebenaltäre mit Schriftpredellen ausgestattet.

Bei Kardinal Albrecht von Brandenburg war die von vielen Anhängern der Reformation zunehmend abgelehnte typologische Gegenüberstellung des Alten und Neuen Testaments ausgeprägt. Durch zahlreiche Handschriften Albrechts sind wir über seine bevorzugten Antitypen sehr gut unterrichtet. Joachim II. übernahm diese ebenfalls für seinen Altarzyklus. So findet sich auf dem einzigen erhaltenen Altarmodell für seine Berliner Stiftskirche eine zeichnerische Wiedergabe des Themas der Predella. Auf den Zeichnungen für Halle werden diesbezüglich keine Angaben gemacht, freie Flächen dienen dort als Platzhalter für die Predellen gemälde. Beim fast vollständig erhaltenen Hallenser Magdalenenaltar besitzen wir glücklicherweise auch die ausgeführte Predella, die Szenen aus der Jonas-Geschichte zeigt (Abb. 32).<sup>17</sup>

Indes finden wir auf den Zeichnungen – für Meßkirch wird das auf dem Blatt in Basel selbst zum Thema – Angaben zu den Rahmungen, die auch aufwendige Gesprenge haben konnten. Dies ruft in Erinnerung, dass derartige Großaufträge nicht allein von einer Malerwerkstatt ausgeführt werden konnten. Zahlreiche andere Handwerker waren ebenfalls beteiligt, wie die Tafelmacher, die Bildschnitzer und Fassmaler, die Schlosser oder die Lieferanten für das Material, insbesondere auch für die Farben und das in Meßkirch reichlich verwendete Blatt- beziehungsweise Pinselgold.

Wie die Werkstatt des Meisters von Meßkirch organisiert war und wie viele Mitarbeiter sie beschäftigte, ist nicht bekannt. Die stilistische Bandbreite des ihm zugeschriebenen Œuvres belegt die Beteiligung unterschiedlicher Hände. Beim Werkstattleiter selbst lagen die Entscheidungen bezüglich der kompositorischen Lösungen. Ein Altarzyklus stellt dabei besondere Herausforderungen, ist doch trotz der thematischen Einheit dafür Sorge zu tragen, dass die Bildlösungen bei den unterschiedlichen Altären abwechslungsreich gestaltet werden. Die Retabel, die ein oder zwei Wandlungen zuließen, waren das ganze Jahr über verschlossen. Nur an Festtagen wurden sie geöffnet. Der Gläubige sah im Lauf des Kirchenjahres vor allem die Alltagsseite mit der Darstellung von jeweils vier Heiligen. Cranach hat sich

für Halle Landschafts- und Architekturhintergründe zur Variation ausgedacht, für Berlin wählte er ein schlichtes Ornament. Der wichtigste Heilige war in der Regel auf dem linken (heraldisch rechten) Innenflügel der Festtagsseite dargestellt, er hatte das Altarpatrozinium inne. Ihm folgte auf dem rechten (heraldisch linken) Innenflügel der zweitwichtigste Heilige. Auf den Außenflügeln der Werktagsseite waren nachgeordnete Heilige dargestellt, in der Regel vier an der Zahl.

Im Unterschied zu Halle und Berlin steigerte der Meister von Meßkirch auf Wunsch des Auftraggebers die Wirkung noch durch die Verwendung von Goldhintergründen bei den Flügelinnenseiten. Die Entscheidung ist hier eine ganz bewusste, waren diese doch mit der Renaissance bereits seit geraumer Zeit aus der Mode gekommen. Hier wird sprichwörtlich auf eine materielle Pracht Wert gelegt. Ganz besonders an Festtagen, wenn viele Altarkerzen angezündet wurden, muss es beeindruckend gefunkelt haben.

Eine Prachtentfaltung ist auch beim Hallenser Heiligen- und Passionszyklus zu konstatieren und man kann überlegen, ob Lucas Cranach d. Ä. für »katholische« Aufträge einen eigenen Stil bereithielt, genauer, für die Gefolgsleute der Papstkirche so weiter machte wie vor dem Thesenanschlag (1517) und für die Anhänger Luthers »schlichter« wurde. Adressatenabhängig unterschieden sich demnach die Bilder nicht nur durch ihre Ikonographie und Ikonologie, sondern zeigten auch beim Modus malerische und kompositorische Unterschiede.<sup>18</sup> In einer Werkstatt konnte man so die Vertreter der alten und neuen<sup>19</sup> Lehre zufriedenstellen.<sup>20</sup>

Nur an Festtagen waren in den drei behandelten Stiftskirchen die Retabel geöffnet und somit das Mittelbild mit einer Darstellung aus der Passion Christi zu sehen. Für die Abfolge der Altäre im Kirchenraum ist auch die Leserichtung der einzelnen Mittel tafeln zu beachten. In Halle ist diese »klassisch« von links nach rechts (so, wie wir schreiben), aber in Berlin genau umgekehrt, also von rechts nach links. Das heißt in Halle entwickelte sich die Abfolge der Passionsthemen vom »Einzug in Jerusalem« bis zur »Auferstehung Christi« vom südlichen, in Berlin vom nördlichen Seitenschiff (vgl. die Nummerierung in den Grundrissen in Abb. 26 und 27).

Welche Themen der Passionsgeschichte kamen nun zur Darstellung? Bei der Beantwortung dieser Frage dürfen wir den Auftraggebern wie den Künstlern unterstellen, dass sie sich neben der theologischen Beratung auch durch Bilder selbst, hier die Druckgraphik, sachkundig gemacht haben. Bereits im Mittelalter wurden entsprechende Bücher reich illustriert und es entwickelten sich allmählich selbstständige Graphikserien.<sup>21</sup> Von den vielen Beispielen ragt künstlerisch am Anfang die Passionsfolge von Martin Schongauer († 1491) heraus, die zwölf Blätter werden um 1475 datiert. Selbstredend wird Cranach seine 1509 entstandene 14-teilige Passionsfolge zu Rate gezogen haben. Oft rezipiert

Themen	Schongauer, um 1475	Cranach, 1509	Dürer, Große Passion, 1510	Dürer, Kleine Passion, 1509–11	Dürer, Kupfer- stichpassion, 1507–13	Halle, 1520–25	Berlin 1535–38	Meßkirch 1535–40
	12 Blätter	14 Blätter	11 Blätter	25 Themen aus 37 Blättern	16 Blätter			
Einzug in Jerusalem				x		x	x	
Abendmahl			x	x		x	x	
Fußwaschung				x		x	x	
Ölberg	x	x	x	x	x	x	x	x
Gefangennahme	x	x	x	x	x	x	x	x (im Hintergrund)
Christus vor Hannas	x	x		x		x	?	x (im Hintergrund)
Christus vor Kaiphas		x		x	x	x	?	x (als Kopie)
Verspottung				x				x
Christus vor Pilatus				x	x	x	?	x (im Hintergrund)
Christus vor Herodes		x		x				
Geißelung Christi	x	x	x	x	x	x	x	x
Dornenkrönung	x	x		x	x		x	
Ecce homo	x	x	x	x	x	x	x	
Handwaschung des Pilatus	x	x		x	x	x	x	x (im Hintergrund)
Kreuztragung		x	x	x	x	x	x	x
Kreuzannagelung				x		x	x	
Christus am Kreuz	x	x	x	x	x	x	x	!
Christus in der Vorhölle	x		x	x	x	x (im Hintergrund)	x	
Kreuzabnahme	x			x		x		
Beweinung		x	x	x	x	x	?	x
Grablegung	x	x	x	x	x	x	x	x (im Hintergrund)
Auferstehung	x	x	x	x	x	x	x	x
Himmelfahrt				x		x		
Pfingsten				x		x		
Jüngstes Gericht				x		x		

Abb. 33 Konkordanz der Passionsfolgen von Martin Schongauer, Lucas Cranach d. Ä. und drei Graphikfolgen von Albrecht Dürer mit den dargestellten Passionsszenen in Halle, Berlin und Meßkirch

wurden drei Graphikfolgen von Albrecht Dürer, bei denen die Benennung der Drucktechnik (wie Kupferstich) und der Blattgröße sich zur Unterscheidung eingebürgert haben: Den Anfang macht Dürers Kleine Passion (12,6/12,8 × 9,7/9,8 cm) von 1509/11, gefolgt von der Großen Passion (ca. 39/40 × 28/29 cm) von 1511 mit elf Blättern und anschließend kamen die 16 Blätter der Kupferstichpassion auf den Markt, die über einen längeren Zeitraum zwischen 1507 und 1513 entstanden war.

Vor allem die Themenvielfalt von Albrecht Dürers Kleiner Passion ist hier von Interesse. Die Blätter erschienen 1511 in einem Buch, dessen lateinischer Text von Benedictus Chelidonius (um 1460–1521) stammt: *Passio Christi ab Alberto Durer Nurembergensi effigiata*.<sup>22</sup> Von den insgesamt 37 Blättern zeigen 25 Darstellungen die Leidensgeschichte Christi sowie die »Himmelfahrt«, das »Pfingstwunder« und das »Jüngste Gericht«.

Durch die Erstellung einer Konkordanz der Passionsszenen der genannten Folgen (Abb. 33) kann festgestellt werden, dass fast alle Themen der Kleinen Passion sich auch im Hallenser Gemäldezyklus wiederfinden, sei es auf den Altären oder auf den Einzeltafeln, die an den Pfeilern und Wänden aufgehängt waren. »Lücken« entstehen lediglich bei den vielen Stationen im Verlauf des Anklageprozesses, bei dem Christus von einem der in Frage kommenden Richter zum nächsten geschleppt wird; auch ist in Halle an der Saale nicht die Leidensszene der »Geißelung«/»Verspottung« dargestellt. Ansonsten haben wir eine thematisch deckungsgleiche Übernahme von Dürers Kleiner Passion in der Hallenser Stiftskirche.<sup>23</sup>

In Meßkirch sind wir aufgrund der geringen Anzahl an Altären eher bei der Auswahl, die Cranach 1509 beziehungsweise Dürer in seiner Großen Passion getroffen hatte. Wobei der Meister von

Meßkirch dabei noch »tricksen« musste, indem er einige Themen simultan als Hintergrundbild zur Hauptszene der Altäre hinzufügte, um eine größere Ausdifferenzierung der Passionsereignisse zu erzielen.

Die in den ersten zwei Reformationsjahrzehnten entstandenen Heiligen- und Passionszyklen in Halle an der Saale, in Berlin und in Meßkirch waren aus Sicht der Wittenberger Reformatoren brandgefährlich, da die Bilder dort »missbraucht« wurden, denn sie waren nach altem Ritus in Gebete, Liturgie und Reliquienkult eingebunden. Die Auftraggeber der drei großen Bilderzyklen – Kardinal Albrecht von Brandenburg, Kurfürst Joachim II. von Brandenburg und Graf Gottfried Werner von Zimmern – entwickelten ihre Kirchengestaltungen vor dem Hintergrund der Konfessionalisierung, an deren Ende es eine katholische und eine evangelische Kirche in Deutschland geben sollte. Sie spiegeln die unterschiedlichen Verläufe wider, die die geschichtliche Entwicklung dabei nehmen konnte: Die Steigerung der »katholischen Pracht« Albrechts hatte sich bei der Hallenser Bevölkerung ins Gegenteil verkehrt, da sie der reformatorischen Bewegung Schubkraft verlieh. Der Kardinal musste vor der sich ausbreitenden Neuen Lehre weichen und sich in sein glaubensfestes Erzbistum Mainz zurückziehen.<sup>24</sup> Die prachtvolle Kirchengestaltung Joachims II. mit ihrem umfangreichen Reliquienschatz fiel im 17. Jahrhundert, am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges, den radikalen Anhängern der neuen Lehre zum Opfer und die Altäre in Meßkirch mussten einer katholischen »Modernisierungswelle« weichen, die vor allem im 18. Jahrhundert ganz Süddeutschland erfasste. In diesem Kontext kann man kunsthistorisch gesehen den Heiligen- und Passionszyklus vom Meister von Meßkirch als einen vielversprechenden »Keim« dieses Erneuerungsprozesses verstehen, der im Barock und Rokoko aufging und mit nie dagewesener Pracht zum Blühen kam.

- 9 Tacke 1992 b. Meine dortigen Ausführungen zu Grünewald sind nun hinfällig durch die Ergebnisse von Hubach 2006.
- 10 Tacke 1989.
- 11 Tacke 2009.
- 12 Zeitlich voran gingen in den 1470er-Jahren 13 Seitenaltäre der Klosterkirche Sankt Quirin am Tegernsee beziehungsweise die Altäre für sieben neue Kapellen in Zwiefalten um 1520; vgl. Morath-Fromm/Westhoff 1997, S. 18, mit Anm. 51.
- 13 Ausführlich Hamann 2014.
- 14 Vgl. Morath-Fromm/Westhoff 1997, S. 106–127, S. 139–207 und S. 241–244; verkannt wird in Anm. 57 auf S. 20 mein Forschungsansatz zur konfessionellen Ungebundenheit des Künstlers in den ersten Reformationsjahrzehnten.
- 15 Siehe Tacke 1994.
- 16 Vgl. [http://www.rdklabor.de/wiki/Drei\\_Koenige#III.\\_Typologie](http://www.rdklabor.de/wiki/Drei_Koenige#III._Typologie) [aufgerufen am 21.04.2017].
- 17 Vgl. Tacke 2007.
- 18 Diese Überlegungen verdanke ich einem ausführlichen Gespräch mit Dr. Norbert Michels (Anhaltische Gemäldegalerie Dessau), der mich an seinem Ausstellungs- und Katalogprojekt »Cranach in Anhalt. Vom alten zum neuen Glauben« (Petersberg 2015) beteiligte. Vgl. Suckale 2008, bes. S. 59–65: »Das Beharren auf dem alten Stil«.
- 19 Der Einfachhalt halber halte ich an dem Gegensatzpaar alt/neu fest; siehe jedoch Jörgensen 2014.
- 20 Siehe Tacke 2014.
- 21 Vgl. ausführlich und zudem konfessionell differenziert Münch 2009.
- 22 Schoch/Mende/Scherbaum 2002, Bd. 2, S. 280–344 (Erich Schneider).
- 23 Ich bin versucht anzunehmen, dass Kardinal Albrecht von Brandenburg Dürers Gemälde »Schmerzmann«, das im Hallenser Stiftsinventar von 1525 als »Am pfeyley Eyne taffel welscher arbeit mitt eym brustbilde Christi« verbürgt ist, als Hommage an den großen Nürnberger in seiner Stiftskirche aufhängen ließ, denn es erinnert an das berühmte Titelblatt der Kleinen Passion. Vgl. zur Quelle und zum Gemälde Tacke 1992 a, S. 120–128, und Ausst.-Kat. Halle 2006, Bd. 1, S. 165–169, Kat.-Nr. 78 und 79 (Thomas Schauerte). Zum Titelblatt siehe Schoch/Mende/Scherbaum 2002, Bd. 2, S. 286f., Kat.-Nr. 186 (Erich Schneider).
- 24 Tacke 2008; Packeiser 2008.

- 
- 1 Nach dem frühen Tod der Mutter wuchs sie zeitweise in Nürtingen bei ihrer Tante Elisabeth von Brandenburg-Ansbach (1451–1524) auf, Witwe des Herzogs Eberhard VI. von Württemberg (1447–1504).
  - 2 Tochter des brandenburgischen Kurfürsten Albrecht Achilles (1414–1486) und seiner zweiten Ehefrau Anna (1436–1512), Tochter des Kurfürsten Friedrich II. von Sachsen (1412–1464).
  - 3 Spannend die Thesen dazu von Marx 2010.
  - 4 Vgl. hierzu – mit Bezug auf die Grafen von Zimmern – Heidenreich 1998, bes. den Überblick auf S. 125–145.
  - 5 Am Beispiel der Augsburger Porträts von Amberger (1500/5–1562) siehe Kranz 2004, bes. S. 123–168, und – bezogen auf Kleidung und Schmuck – Bulst/Lüttenberg/Priever 2002.
  - 6 Sohn des brandenburgischen Kurfürsten Johann Cicero (1455–1499) und Margarete (1449–1501), Tochter des Herzogs Wilhelm III. von Sachsen (1425–1482), und jüngerer Bruder des späteren brandenburgischen Kurfürsten Joachim I.
  - 7 Sohn des brandenburgischen Kurfürsten Joachim I. (1484–1535) und Elisabeth (1485–1555), Tochter des Königs Johann von Dänemark, Norwegen und Schweden.
  - 8 Zur Rekonstruktion der beiden Zyklen siehe Tacke 1992 a.