

Luftlöcher. Manierismen bei Cranach*

Andreas Tacke

Die beiden Flügelinnenseiten des Zwickauer Retabels in seinem heutigen Zustand zeigen links Kurfürst Friedrich den Weisen und rechts Herzog Johann den Beständigen. Beide sind, auch wenn die exakte Position dabei unbestimmt bleibt, kniend zu denken und wenden sich jeweils der Darstellung auf der Mitteltafel zu. Hinterfangen werden sie von ihren jeweiligen Schutzheiligen, den Hll. Aposteln Bartholomäus (links) und Jakobus dem Älteren (rechts), die mit ihren Attributen (Buch und Messer bzw. Pilgerkleidung mit Jakobsmuschel sowie Buch) vor einem neutral gehaltenen Vorhang stehen.

Diese Art der Herrschaftsdarstellung (jeweils mit oder ohne Lieblingsheilige) war bereits von der Werkstatt Lucas Cranachs des Älteren für das regierende Bruderpaar aus der ernestinischen Linie des Hauses Wettin erprobt und findet sich variantenreich in der Druckgrafik und in der Malerei.¹ Ungewöhnlich ist indes das Hintergrundmotiv: In dem oberen Teil der beiden Innenflügel sehen wir als Teil einer Architektur je eine schmale Halbtonne, in die je drei runde Lichtöffnungen eingelassen sind, sodass die Tonne wie gelocht erscheint. Diesem ungewöhnlichen Motiv des durchlöchernten Bogens gilt im Folgenden unsere Aufmerksamkeit (vergleiche hierzu auch den Beitrag von Ingo Sandner im vorliegenden Band).

Als reale Architektur nur schwer vorstellbar, gehören die Okuli von ihrer Auffassung her zu jenen Formen, die wir v. a. in einer manieristischen Spielart der italienischen Renaissance finden. Die auf den Zwickauer Flügelbildern gezeigte Variante scheint indes auf die Werkstatt Lucas Cranachs des Älteren selbst zurückzugehen: Denn eine direkte Vorlage ließ sich bis jetzt nicht ausfindig machen, wohl aber der Nährboden, auf dem diese gemalte Architekturfantasie gedeihen konnte. Der Blick ist, wie so oft in dieser Zeit, nach Italien zu richten. Dort war es schon lange üblich, in Wölbungen in dreidimensionalen oder gemalten Rahmen Durchblicke in den blauen Himmel zu malen. Andrea Mantegna hat uns ein besonders prominentes Beispiel hinterlassen; vor allem seine Deckenmalerei aus den Jahren 1465–74 in der Camera degli Sposi im Palazzo Ducale in Mantua (Castello di San Giorgio). Die illusionistisch gemalte zentrale Öffnung des Raumes könnte man architekturgeschichtlich letztendlich auf die des römischen Pantheons zurückführen.

Doch geht es hier nicht darum, das Motiv ikonografisch abzuleiten, sondern zu überlegen, wie die Werkstatt Lucas Cranachs des Älteren sich diese ‚Luftlöcher‘ formal zu eigen gemacht haben könnte. Denn die Kenntnisse verwandter italienischer Motive an Ort und Stelle, beispielsweise durch den Besuch der venezianischen Kirche Santa Maria dei Miracoli, die zwischen 1481 und 1489 von Pietro Lombardo und seinen Söhnen erbaut wurde, oder von Donato Bramantes Santa Maria delle Grazie in Mailand, errichtet um 1490, sind ebenso ausgeschlossen, wie der Besuch des zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Genazzano (bei Rom) errichteten Nymphäums im bramantesken Stil. Alle diese Architekturen zeigen Varianten von durchlöchernten Wandabschnitten – und sie wurden als Motiv beispielsweise von Albrecht Dürer (der selbst zwei Mal in Italien war) in seinem 1511 entstandenen, 20 Holzschnitte umfassenden *Marienleben* aufgegriffen, besonders auch im Fall des Blattes mit der Darstellung der Verkündigung. Dürers Mitarbeiter, wie Hans Schäufelin (Abendmahl) oder Hans Springinklee (Verkündigung), übernahmen ebenfalls verwandte Motive in ihre Druckgrafik.

* Für Gespräche und Hinweise danke ich Anja Ottilie Ilg, M.A. (Trier), Prof. Dr. Christoph Jobst (Kiel), Prof. Dr. Thomas Pöpper (Schneeberg/Erzgeb.) und Prof. Dr. Wolfgang Wolters (Berlin). – Mein besonderer Dank geht an Dr. Michael Hofbauer (Heidelberg) für seine bei der Universitätsbibliothek Heidelberg gehostete Wiki-Forschungsdatenbank „Cranach.net“, <<http://corpus-cranach.de>>.

1 Siehe Kerstin Merkel: *Bruderbilder – Herrscherbilder. Inszenierte Bruderliebe als Garant für politische Qualität in der Frühen Neuzeit*, in: *Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst*, hg. von Andreas Tacke und Stefan Heinz, in Zusammenarbeit mit Ingrid-Sibylle Hoffmann und Christof Metzger, Petersberg 2010, S. 231–244.

Lucas Cranach der Ältere aber muss auf anderem Weg von dem Motiv Kenntnis erhalten haben, und die Wahrscheinlichkeit ist sehr hoch, dass er (direkt oder indirekt) einen ungewöhnlich großformatigen Kupferstich mit der Darstellung einer fantasievollen Innenansicht eines mehrschiffigen Raumes mit Figurenstaffage gekannt hatte (Abb. 1). Bernardo Prevedari stach dieses heute sehr seltene Blatt um 1481 nach einer Vorlage von Donato Bramante.² Dort sind die Gewölbekappen (jedoch kein Tonnengewölbe, wie dann später in Zwickau) von Rundöffnungen durchbrochen:

„Der dargestellte Raum ist zwar wie eine Kirche gebildet, aber ist keine Kirche; er ist überhaupt nicht ein wirkliches Bauwerk. Unwirklich, für eine gebaute Architektur ‚unmöglich‘, sind die großen Öffnungen im Gewölbe, die den Blick in eine lichte Ferne freigeben (...).“³

Wie Lucas Cranach der Ältere Kenntnis von dem Prevedari/Bramante-Kupferstich erhielt, müssen wir offen lassen. Erinnert sei nur an die ‚internationale Vernetzung‘ des kurfürstlichen Hofes Friedrichs III. von Sachsen, der beispielsweise auch durch die Berufung des aus Oberitalien stammenden Jacopo de' Barbari als Hofkünstler an der italienischen Renaissancekunst teilhatte. Barbari war, wie auch Friedrich der Weise, zuvor an dem kunstsinnigen Hof Kaiser Maximilians I. gewesen und arbeitete später für Kardinal Albrecht von Brandenburg. Eine Zeitlang arbeiteten Jacopo de' Barbari und Lucas Cranach der Ältere gemeinsam für den kursächsischen Hof;⁴ Cranach war sein direkter Nachfolger als Hofkünstler. Wie später Cranach, so betreute auch de' Barbari die künstlerische Ausschmückung der ernestinischen Burgen und Schlösser.

Aus der Perspektive der Kunstgeschichte betrachtet, war man zweifelfrei in Wittenberg am Puls der Zeit, und so kann man die (direkte oder indirekte) Kenntnis des Prevedari/Bramante-Blattes bei Cranachs Berliner Zeichnung mit der Darstellung der Hl. Sippe wohl voraussetzen (Abb. 2). Im Hintergrund befindet sich hier ein Erker oder eine Fensternische, die trotz der schmalen, längsrechteckigen Raummaße von einem Kreuzgewölbe überfangen wird, welches wiederum unsere gesuchten Rundöffnungen aufweist.

Die Entstehung der Berliner Zeichnung (eigenhändig oder Cranach-Schule/Umfeld?) wird von der Cranach-Forschung, die bei der Datierung des zeichnerischen Œuvres im Allgemeinen noch große Schwankungen aufweist,⁵ in den 1510er Jahren vermutet und in Zusammenhang mit dem themengleichen Holzschnitt von 1509 gebracht. Diese frühe Datierung würde aus Sicht des von uns behandelten Motivs der Darstellung einer fiktiven ‚Durchlöcherung‘ von Wand- beziehungsweise Gewölbeabschnitten einleuchten – denn es findet sich in Entwürfen Cranachs für fantasievolle Rummalereien wieder, die von der Cranach-Forschung einmütig auf 1509/10 datiert werden, so zum Beispiel im Fall des knienden Flügelknaben im Rund,⁶ des Flügelknaben als Wappenhalter im Rund (beide Dresden)⁷ und des Weimarer Blattes mit einem illusionistisch gezeichneten Schlossgiebel mit Balkon und wachhaltendem Landsknecht (Abb. 3);⁸ Letzteres könnte bereits in die 1510er Jahre fallen. Gerade bei diesem Blatt spürt man die nicht architektonisch geübte Malerhand, da das Motiv unter dem Aspekt der Baukonstruktion nicht gerade professionell übertragen wurde.⁹

Das Okuli-Motiv hält jetzt gattungsübergreifend Einzug in das Cranach'sche Œuvre, denn wir finden es nicht nur bei Wandmalereientwürfen, sondern auch auf Flügelaltären und bei Titelholzschnitten von Druckwerken wieder. Wobei bei jenen, die dieses Motiv aufgriffen, die nach wie vor spannende Frage, wer

2 Vgl. Franz Graf Wolff von Metternich: Der Kupferstich Bernardos de Prevedari aus Mailand von 1481. Gedanken zu den Anfängen der Kunst Bramantes, in: Römischer Jahrbuch für Kunstgeschichte 11, 1969, S. 7–108.

3 Ebd., S. 19.

4 Vgl. hierzu Beate Böckem: Kunst aus Italien – Kunst für Wittenberg. Jacopo de' Barbari und der ‚Kulturtransfer‘ am Hof Friedrichs des Weisen, in: Das ernestinische Wittenberg. Stadt und Bewohner, Bd. 2.1: Textband, Petersberg 2013, S. 345–353.

5 Ob hier Lucas Cranach der Jüngere ins Spiel gebracht werden kann, der auf ältere Vorlagen der Cranach-Werkstatt zugegriffen hätte, wie es Michael Hofbauer vorschlägt, möchte ich dahingestellt sein lassen; siehe Michael Hofbauer: Cranach. Die Zeichnungen, Berlin 2010, S. 356f., Nr. 175. – Das letzte Wort in der Beurteilung der Cranach'schen Zeichnungen steht nach wie vor aus.

6 Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 2162 (Feder in Braun, mit dunkelgrauer und im Grund dunkelbrauner Lavierung, 184 x 180 mm). – Das Blatt trägt rückseitig die eigenhändige Aufschrift „Ich Lucas Cranach maler und bürger zu Wittenberg“; vgl. hierzu Jakob Rosenberg: Die Zeichnungen Lucas Cranachs d. Ä., Berlin 1960, S. 17, Nr. 11.

7 Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 2159 (Feder in Braun, grau laviert, 122 x 133 mm); vgl. Rosenberg 1960 (wie Anm. 6), S. 17f., Nr. 12.

8 Weimar, Staatsarchiv/Kunstsammlungen (Feder in Braun, grau laviert, 209 x 315 mm); vgl. ebd., S. 18, Nr. 14.

9 Siehe hierzu Dieter Koepplin/Tilman Falk: Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Ausstell.-Kat. Basel, Kunstmuseum, 2 Bde., Basel u. a. 1974–76, I, S. 234, Nr. 125.



Abb. 1: Bernardo Prevedari (nach Donato Bramante), Architekturfantasie, 1481, Kupferstich, ca. 70 x 51 cm, London, British Museum



Abb. 2: Lucas Cranach der Ältere/Werkstatt, Hl. Sippe, Handzeichnung, 197 x 143 mm, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 699

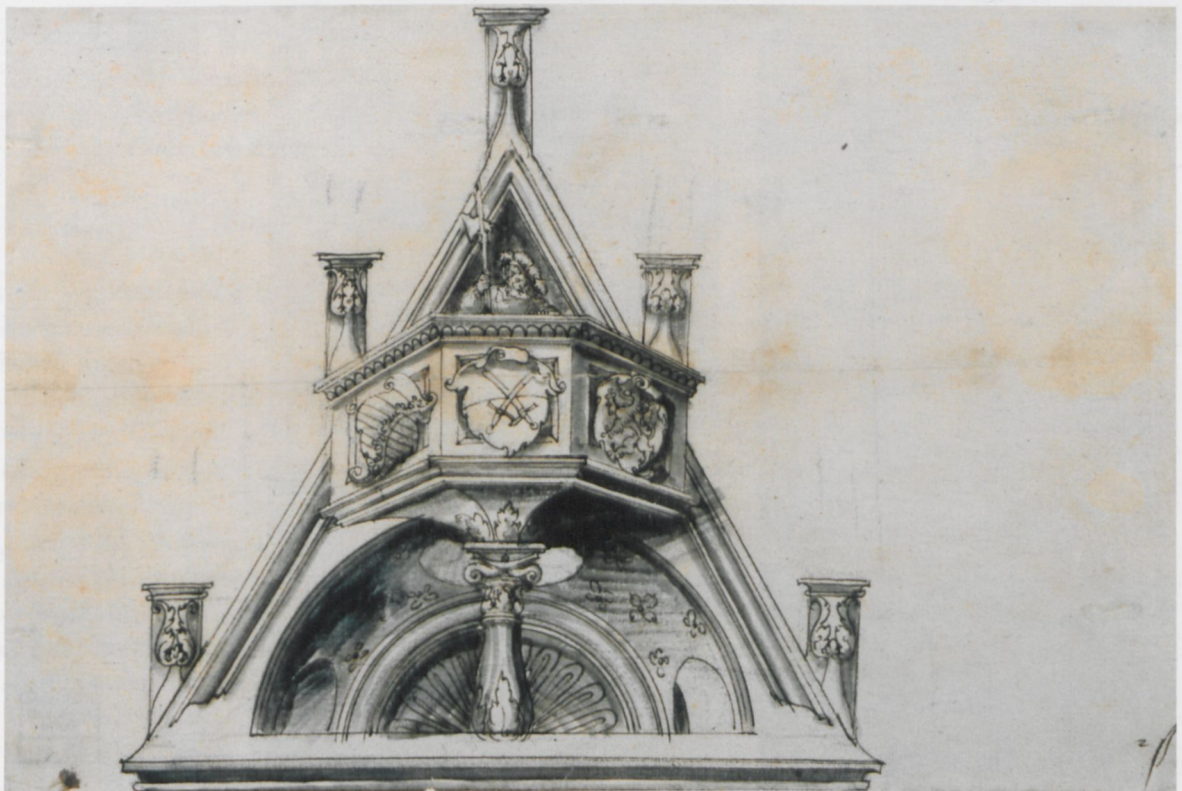


Abb. 3: Lucas Cranach der Ältere/Werkstatt, Schlossgiebel mit Balkon und wachhaltendem Landsknecht, Handzeichnung, Weimar, Staatliche Kunstsammlungen



Abb. 4: Lucas Cranach der Ältere/ Werkstatt („Meister des Pflock’schen Altares“), Gleichnis vom Pharisäer und Zöllner, Gemälde, 99 x 74 cm, Madrid, Museo Lázaro Galdiano, Inv.-Nr. 5696

Abb. 5: Lucas Cranach der Ältere/ Werkstatt, Hll. Katharina, Margaretha von Antiochien und Barbara, Gemälde, ca. 123,2 x 58,8 cm, Toledo/Ohio, Museum of Art, Inv.-Nr. 1961.32



Abb. 6: Lucas Cranach der Ältere/ Werkstatt („Meister des Pflock’schen Altares“), Sechs männliche Heilige, Gemälde, je ca. 122 x 51 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.-Nr. GK 68



Abb. 7: Lucas Cranach der Ältere/Werkstatt, Altar der ehemaligen Kollegiatstiftskirche St. Alexandri (Münsterkirche) in Einbeck, Festtagsseite, Flügel je 151 x 45 cm, Hannover, Kreuzkirche

in der Werkstatt Lucas Cranachs des Älteren arbeitete, und wer im mitteldeutschen Raums lediglich nach dem Cranach'schen Werkstattstil zu malen versuchte, im Rahmen unserer Fragestellung unberücksichtigt bleiben muss.

Unabhängig von der Zuschreibungsproblematik dürfte bei den Gemälden die Madrider Tafel mit Darstellung des Gleichnisses vom Pharisäer und dem Zöllner bezüglich des von uns untersuchten Motivs den Anfang gemacht haben (Abb. 4).¹⁰ Sie wird von Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg dem „Meister des Pflöckschen Altares“ gegeben und gehört damit zu jener Gemäldegruppe der Werkstatt Lucas Cranachs des Älteren (einschließlich des „Meisters der Gregorsmessen“), die unter anderem mit dem Hallenser Großauftrag für Kardinal Albrecht von Brandenburg zusammenhängt (hierzu siehe auch weiter unten). Beim erwähnten Gemälde nach Lukas 18,9–14 ist interessant, dass wir die Löcher in den Gewölbekappen finden, ganz wie bei dem oben erwähnten Prevedari/Bramante-Kupferstich beziehungsweise bei der Cranach'schen Berliner Zeichnung mit der Darstellung der Hl. Sippe.

10 Siehe Max J. Friedländer/Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach, 2., überarb. Aufl., Basel u. a. 1979, S. 160, Nr. Sup. 4.

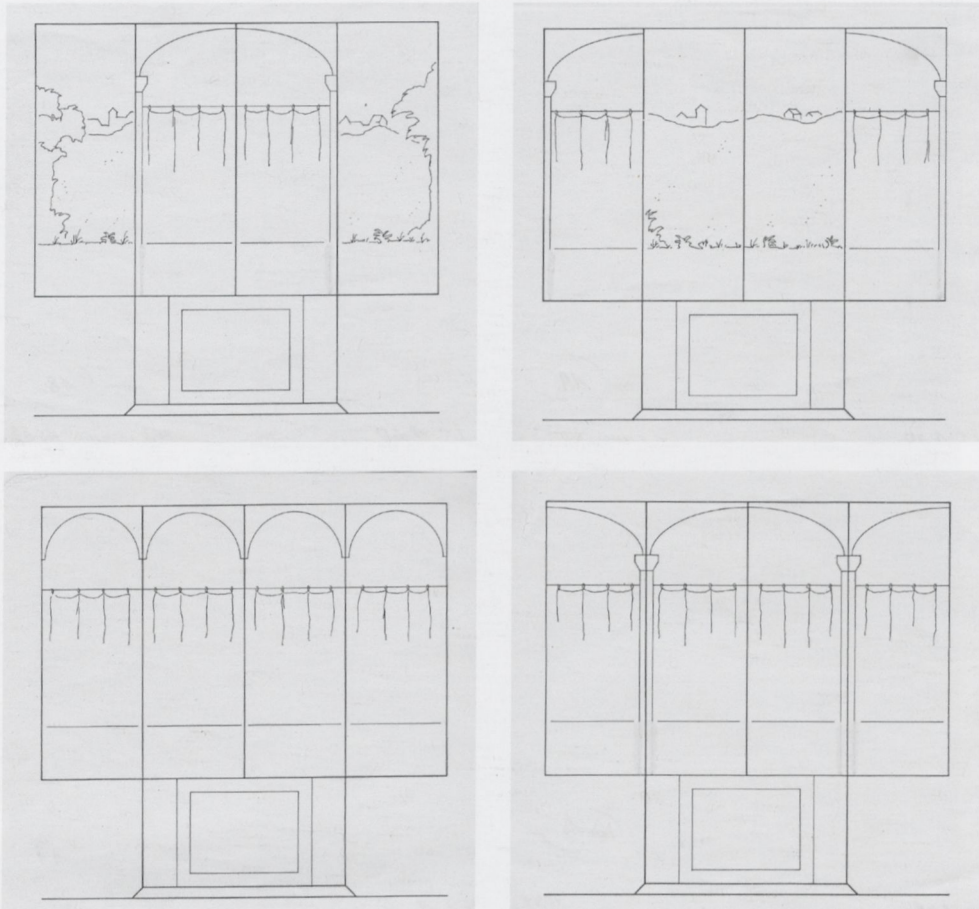


Abb. 8–11: Systemzeichnungen der Alltagsseiten von Retabeln Lucas Cranachs des Älteren in der Hallenser Stiftiskirche des Kardinals Albrecht von Brandenburg

Weiterhin werden wir bei dem Gemälde mit der Darstellung der Hl. Maria mit dem Kind vor einer Landschaft in der Karlsruher Kunsthalle fündig (Inv.-Nr. 180); es dürfte um 1518 entstanden sein. Im Hintergrund ist eine fantastische Architekturkulisse aufgebaut, die unter anderem burgähnliche Elemente aufweist. Das Eingangstor überspannt ein durchlöcherteres Tonnengewölbe.¹¹

Das erste Mal scheint das von uns untersuchte Motiv, so wie es in Zwickau Anwendung fand, jedoch erst bei der Tafel mit der Darstellung von drei weiblichen Heiligen – Katharina, Margaretha von Antiochien und Barbara – im Toledo Museum of Art (Ohio, USA) zur Anwendung gekommen zu sein (Abb. 5).¹² Es muss sich hierbei um den Flügel eines verschollenen und bis jetzt auch nicht rekonstruierten Altares von circa 1518–20 handeln. Der Bogen (er weist drei Kreisöffnungen auf) ist überhöht und wirkt dadurch gestelzt. Wie später dann auch in Zwickau wird dieser mit einem Vorhang kombiniert. Der Vorhang jedoch wird auf dem Gemälde in Toledo von zwei Engeln emporgehalten; vor dieser Fläche sind die Heiligen aufgereiht. Dieser Lösung (mit Varianten bei den Bogen- und Vorhanglösungen) folgen alle späteren Beispiele, wie zum Beispiel die beiden Flügelbilder im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, die insgesamt sechs männliche Heilige zeigen (Abb. 6). Da wir uns hier motivgeschichtlich mit dem Cranach'schen Werk auseinandersetzen, kann die Frage der Eigenhändigkeit der Darmstädter Flügel ebenso vernachlässigt werden, wie auch im Fall der Tafeln in Hannover: Hier befindet sich der auf zwei Standorte (Kreuzkirche und Landesmuseum) aufgeteilte Altar der ehemaligen Kollegiatstiftskirche St. Alexandri (Münsterkirche) in Einbeck (Abb. 7).¹³ Unser

11 Vgl. Koeplin/Falk 1974–76 (wie Anm. 9), II, S. 532f. (mit Abb.).

12 Siehe Friedländer/Rosenberg 1979 (wie Anm. 10), S. 93, Nr. 117.

13 Siehe Michael Wolfson: Die deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie, Hannover 1992, S. 59–63.



Abb. 12: Lucas Cranach der Ältere/Werkstatt, ehemaliger Marienaltar vom ‚Kleinen Chor‘ (Marienkapelle) der Hallenser Stiftskirche des Kardinals Albrecht von Brandenburg, 1529, Halle/Saale, Marktkirche

Interesse gilt den beiden Flügellinnenseiten mit der Darstellung des Hl. Alexander (links) und der Hl. Felicitas (rechts). Diese stehen auf einer schmalen Landschaftsbühne vor einem weiten Horizont mit wolkenbehangenem Himmel. Sie werden jeweils von einem Viertelbogen links bzw. rechts eingefasst, einem Bogen, dessen Architektonik im Unklaren bleibt, da sie frei zu schweben scheinen. Jeder dieser Viertelbögen hat eine runde Lichtöffnung und weist damit das gesuchte Motiv auf.

Unsere Beispiele haben gezeigt, dass die Werkstatt Lucas Cranachs des Älteren bereits früh jene Varianten durchgespielt hatte, die dieses manieristisch anmutende Renaissance-Motiv bot: Entweder ist der Bogen allein auf ein Feld (d. h. Altarflügel) hin konzipiert (wie in Toledo bzw. Zwickau) oder auf zwei Feldern, die sich gegenseitig zu einem Bogen ergänzen. Letzteres ist in Darmstadt der Fall; die Viertelbögen ergänzen den linken und rechten Altarflügel im geschlossenen Zustand zu einem Halbkreisbogen. Oder es sind Viertelbögen, die sich nach innen (wie in Hannover) oder nach außen richten können, wenn sie durch eine Mitteltafel voneinander getrennt sind. Letzteres ist unter anderem auch bei den nun folgenden Hallenser Beispielen zu finden.

Alle genannten Varianten – und diese zudem kombiniert mit Landschaftshintergründen – fanden Anwendung in dem großen, 142 Gemälde umfassenden Hallenser Auftrag, den die Werkstatt Lucas Cranachs des Älteren für Kardinal Albrecht von Brandenburg realisierte (Abb. 8–11). Die Planungen müssen wir um 1519 ansetzen, da der Auftrag 1523, spätestens aber 1525, abgeschlossen war (der Heiligen- und Passionszyklus ist 1525 in einem Inventar erfasst). Dieser bereits um 1540 wieder aufgelöste Bilderzyklus, von dem nur noch wenige Gemälde die Jahrhunderte überdauert haben,¹⁴ sucht in der europäischen Renaissance-Kunst seines-

14 Das von Dr. Bettina Seyderhelm (Landeskirchenamt der Evangelischen Kirche in Mitteldeutschland) mit viel Preserummel dem Zyklus zugeschriebene Gemälde gehört

formal und stilistisch nicht dazu; vgl. zuletzt Bettina Seyderhelm: Zur Kreuztagungstafel aus der Kirche Pratau bei Wittenberg, in: Cranach-Werke am Ort ihrer Bestim-

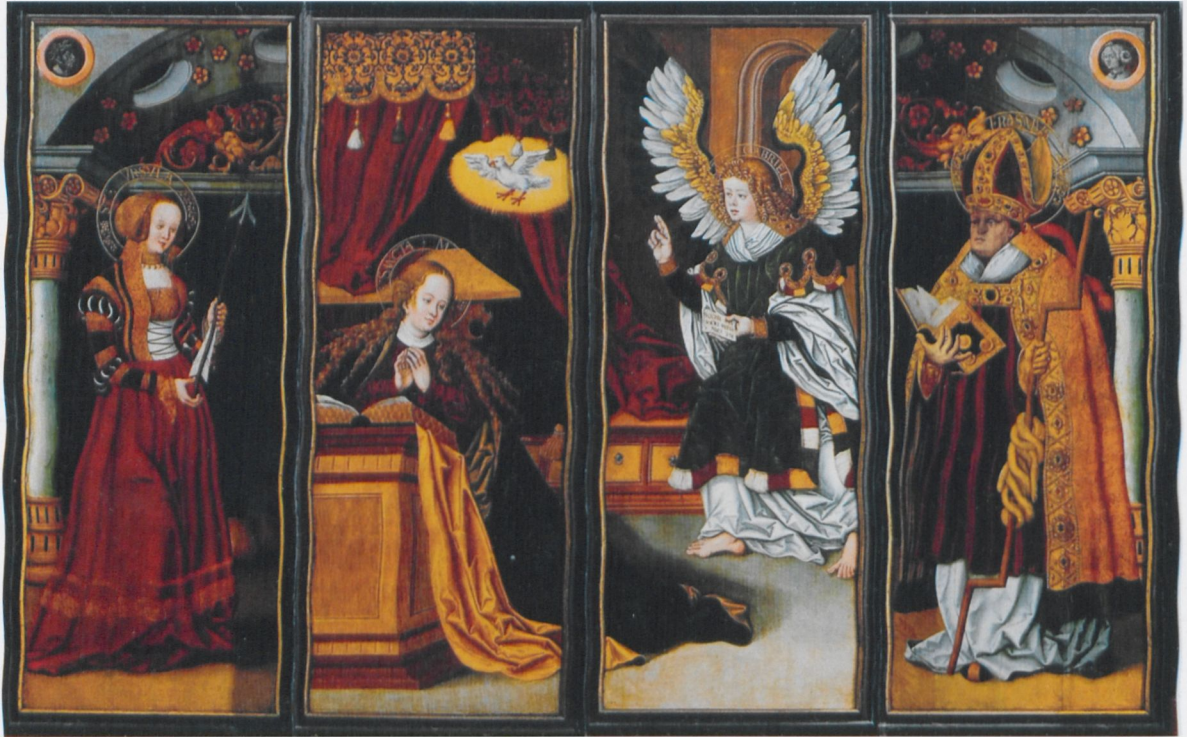


Abb. 13: Lucas Cranach der Ältere/Werkstatt, ehemaliger Marienaltar vom ‚Kleinen Chor‘ (Marienkapelle) der Hallenser Stiftskirche des Kardinals Albrecht von Brandenburg, 1529, Detail, Halle/Saale, Marktkirche

gleichen:¹⁵ Auf 16 neu errichteten Altären ließ Albrecht für seine Hallenser Stiftskirche das Thema der Passion Christi in Einzeldarstellungen aufteilen, zwei weitere Szenen befanden sich begleitend an den Wänden beziehungsweise Pfeilern. Über 100 zum Teil überlebensgroße Heilige waren auf den Flügeln der Alltags- und Festtagsseiten zu sehen gewesen, die Predellen zeigten auf das Mittelbild bezogene Ereignisse aus dem Alten Testament. Zur Planungsgeschichte des Hallenser Zyklus‘ gehört, dass nach der Festlegung eines vorläufigen Konzeptes Lucas Cranach der Ältere selbst für den Auftraggeber sogenannte Präsentationszeichnungen anfertigte: Altartafeln in miniature – das heißt, die Flügel waren tatsächlich auch beweglich. Mit diesen Modellen konnte Albrecht sich zum ersten Mal eine Vorstellung von der Wirkung seines zukünftigen Heiligen- und Passionszyklus‘ machen. Von dieser Gruppe haben sich fünf Altarmodelle (in Berlin, Leipzig, Weimar und Paris) sowie ein beweglicher Flügel (in London) sowie eine Präsentationszeichnung (in Berlin) für eine Einzeltafel erhalten. Es ist anzunehmen, dass ursprünglich alle Präsentationszeichnungen bei Albrecht verblieben waren. Zuvor war für die Werkstatt eine zweite Serie angefertigt worden. Diese Zeichnungen wurden nicht zu Modellen montiert. Sie sind zudem in ihrem Duktus flüchtig gehalten. Diese Werkstattblätter, von denen der größte Teil in Erlangen verwahrt wird,¹⁶ dienten als Grundlage für die malerische Umsetzung des Heiligen- und Passionszyklus‘ und wurden nach Abschluss der Arbeiten dem Vorlagenvorrat der Cranach-Werkstatt einverleibt, auf den man bei späteren Aufträgen nach Belieben zurückgreifen konnte.¹⁷ Um im geschlos-

mung. Tafelbilder der Malerfamilie Cranach und ihres Umkreises in den Kirchen der Evangelischen Kirche in Mitteldeutschland, Bericht über ein Cranach-Restaurierungs- und Forschungsprojekt, hg. von Bettina Seydewitz im Auftrag der Evangelischen Kirche in Mitteldeutschland, Regensburg 2015, S. 208–221. – Siehe hierzu auch die Rezension d. Verf. in: *Journal für Kunstgeschichte* 20, 2016, 1, S. 47–51.

15 Vgl. hierzu Andreas Tacke: Cranachs Altargemälde für Albrechts Stiftskirche. Zu einem Bilderzyklus von europäischem Rang, in: *Der Kardinal. Albrecht von Brandenburg,*

Renaissancefürst und Mäzen, 2 Bde., Regensburg 2006, II: Essays, hg. von Andreas Tacke, S. 193–211.

16 Siehe hierzu Andreas Tacke (Hg.): *Cranach. Meisterwerke auf Vorrat. Die Erlanger Handzeichnungen der Universitätsbibliothek, Bestands- und Ausstellungskatalog (...)*, München 1994.

17 Siehe hierzu Andreas Tacke: 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: Tacke 1994 (wie Anm. 16), S. 81–91.



Abb. 14: Martin Luther, *Das Alte Testament deutsch*, Wittenberg: Lucas Cranach der Ältere und Christian Döring, 1523 (VD16 B 2895), Leipzig, Universitätsbibliothek

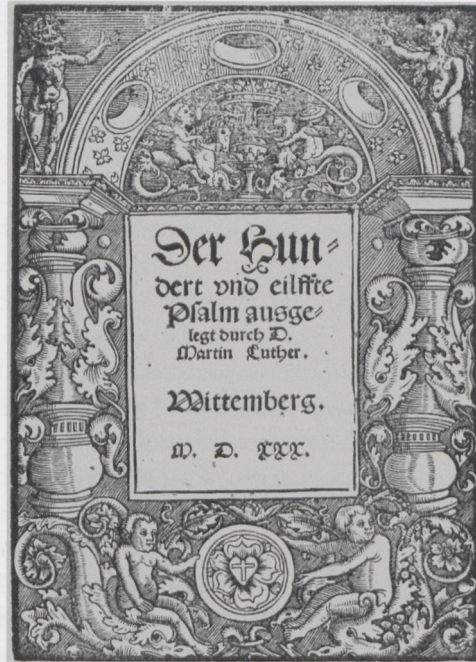


Abb. 15: Martin Luther, *Der Hundert und eilffte Psalm ausgelegt durch D. Martin Luther*, Wittenberg: Weiß, 1530 (VD16 L 4948), Coburg, Landesbibliothek

senen beziehungsweise geöffneten Zustand der Hallenser Klappaltäre Abwechslung bei den über 100 Heiligendarstellungen zu erhalten, verwendete Cranach unser durchlöchertes Bogenmotiv. Denn die Viertelkreise konnten über zwei Flügel zu einem Halbbogen geschlossen werden, als geöffneter Viertelbogen nach links und rechts ins Leere laufen oder als Halbbogen auf nur einer Flügelfläche angeordnet sein. Das Verwenden von Vorhängen (in Halle/Saale und in Zwickau sind gemalte Vorhangstangen zu sehen) garantiert nicht nur einen neutralen (und auch in der Herstellung zeitsparenden) Hintergrund, sondern bringt auch Ruhe in die Vielfalt der Bogenabschlüsse, die hier quasi leitmotivisch Verwendung fanden.

Einen Höhepunkt und gleichzeitigen Abschluss erfährt das Motiv in dem ehemaligen Marienaltar der Hallenser Stiftskirche Albrechts von Brandenburg. Er ist inschriftlich in das Jahr 1529 datiert und gelangte erst 1540 an seinen heutigen Aufstellungsort, die Hallenser Marktkirche (Abb. 12, 13). Ursprünglich zierte er jedoch, wie Hans-Joachim Krause plausibel machen konnte, den Altar der Marienkapelle, des sogenannten ‚Kleinen Chores‘ von Albrechts Stiftskirche (heute umgangssprachlich auch als ‚Dom‘ bezeichnet).¹⁸ Der großformatige Altar lässt drei Wandlungen zu; auf zweien ist unser Bogenmotiv zu sehen.

Als Exkurs zu unserem Thema ist der Versuch eines Meisters „IW“ zu bewerten, das Motiv für seinen ins Jahr 1526 datierten Altar für die Pfarrkirche St. Laurentius in Želina (Tschechien) aufzugreifen: Der heute im Städtischen Museum von Komotau (Oblastní Muzeum, Chomutov) verwahrte Klappaltar zeigt unser Motiv auf den Flügeln (je 182 x 77 cm) wie auf der Mitteltafel (182 x 156,5 cm).¹⁹ Entweder durch eigene Anschauung des Hallenser Großauftrages (ein Aufenthalt des Malers in Wittenberg um 1520 wurde vermutet) oder auf

18 Vgl. Hans-Joachim Krause: Das Marienretabel in der halleischen Marktkirche Unser Lieben Frauen, in: Jahrbuch für hallische Stadtgeschichte, hg. in Verbindung mit dem Verein für hallische Stadtgeschichte e. V. von der Stadt Halle/Saale 2013, S. 10–65 und ders.: Mariendienst und Jenseitsvorsorge. Das Marienretabel der halleischen Marktkirche in seinem ursprünglichen Kontext, in: Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubenspal-

tung, 1517–1563, hg. von Andreas Tacke, Regensburg 2008, S. 191–240.

19 Siehe hierzu – aber ohne den hier hergestellten Zusammenhang – Lucas Cranach a české země. Pod znamením okřídleného hada (Lucas Cranach and the Czech lands. Under the sign of the winged serpent), Správa Pražského Hradu (...), Odborná red.: Kaliopi Chamonikola u. a., Prag 2005, S. 125–129, Kat. 35.

anderen Wegen, hat der Notnamenmeister das Motiv der durchlöcheren Bögen kennengelernt. Es ist aber nicht recht verstanden worden; oder aber es wird wegen der einfacheren Umsetzung in die Vertikale verlegt. Letzteres ist deutlich simpler – dieser Maler hätte die verzogenen Rundöffnungen in einer horizontal verlaufenden Bogenfläche perspektivisch wohl nicht bewerkstelligen können. Und so hat sich der Meister „IW“ auf das Malen von Kreisen verlegt. Der Wille, ‚modern‘ sein zu wollen, ist dennoch unverkennbar.

Etwas phasenversetzt, nachdem das untersuchte Bogenmotiv in der Malerei und auf Zeichnungen zu finden war, taucht es auch bei Titelblättern auf, die in der Werkstatt Lucas Cranachs des Älteren entstanden. Das Motiv, welches zuvor Heilige zu überhöhen hatte, dient nun dem Schmuck von reformatorischen Druckschriften; so im Fall von Martin Luthers *Das Allte Testament deutsch* (Wittenberg: Lucas Cranach der Ältere und Christian Döring 1523) (Abb. 14) oder auch bei Luthers Schriften *Das Eltern die kinder zur Ehe nicht zwingen* (Wittenberg 1524), *Deusch Catechismus* (Wittenberg: Georg Rhau 1529) und *Der Hundert und eilffte Psalm ausgelegt durch D. Martin Luther* (Wittenberg: Weiß, 1530) (Abb. 15). Zu finden ist es auch bei der von Justus Jonas übersetzten Abhandlung von Philipp Melanchthon *Apologia der Confession aus dem Latin verdeutschet durch Justum Jonam* (Wittenberg 1530) und bei der Schrift von Johannes Kymaeus *Von der priester Ehestand* (Wittenberg 1533).

Das Motiv der durchlöcheren Bögen klingt in der Werkstatt Lucas Cranachs des Älteren mit dieser Druckgrafik der 1530er Jahre aus, nachdem es zuvor in der Malerei mit dem Hallenser Marienaltar von 1529 seinen glanzvollen Höhepunkt und Abschluss gefunden hatte. Dort wurden ein letztes Mal alle jene Register gezogen, die das manieristisch anmutende Renaissance-Motiv für die Malerei bot.