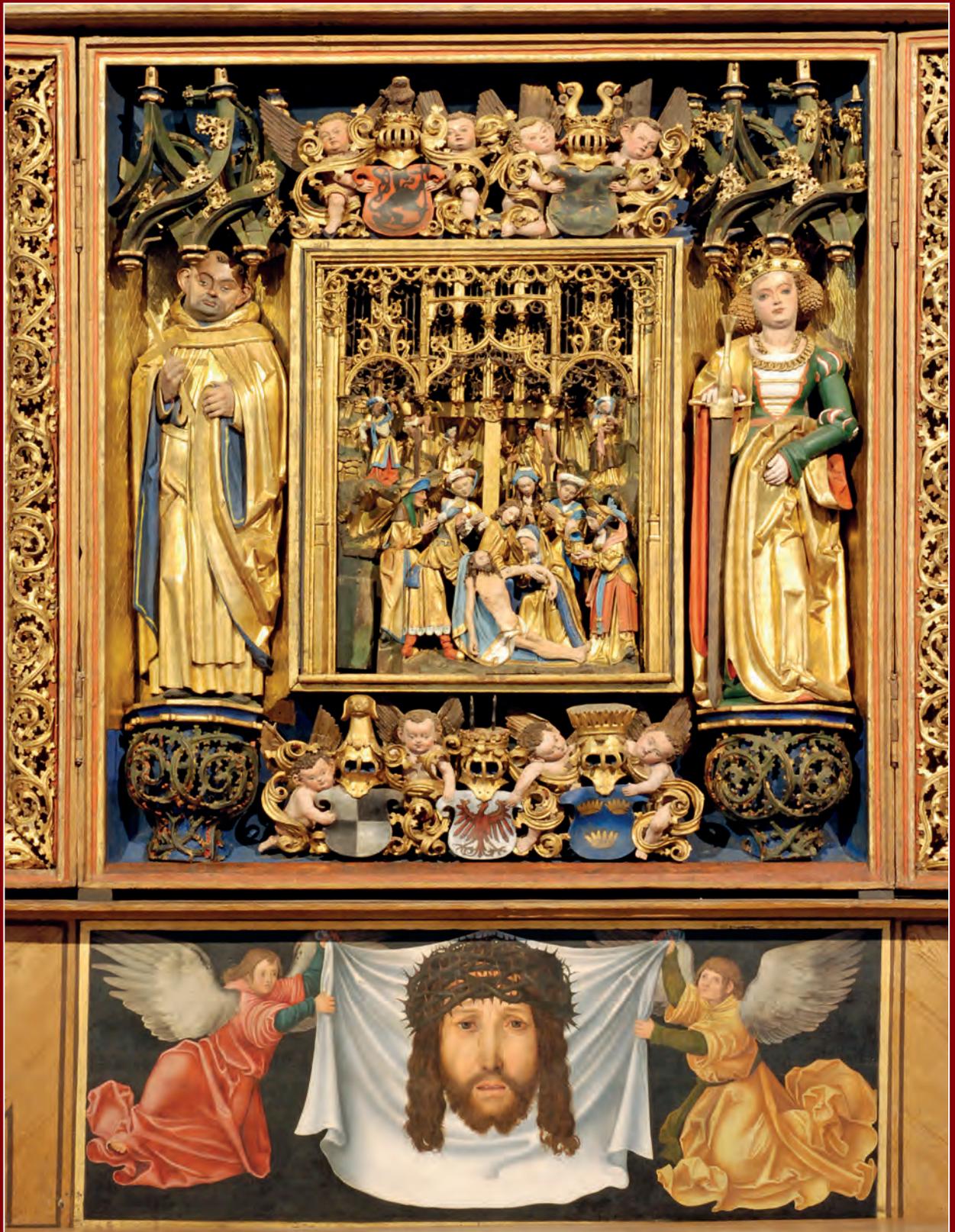


Flügelaltäre um 1515 – Höhepunkte mittelalterlicher Kunst in Brandenburg und in den Nachbarregionen





SANTA MARIA

Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege
und Archäologisches Landesmuseum

Flügelaltäre um 1515 – Höhepunkte mittelalterlicher Kunst in Brandenburg und in den Nachbarregionen

hendrik Bäßler verlag · berlin



Arbeitshefte des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege
und Archäologischen Landesmuseums
Nr. 42 (2016)

Herausgeber:

Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und
Archäologisches Landesmuseum
Landeskonservator Dr. Thomas Drachenberg
Wünsdorfer Platz 4–5
D-15806 Zossen

Redaktion und Konzept:

Dr. Peter Knüvener (Städtische Museen Zittau)
Dipl. Rest. Werner Ziems (BLDAM)

Umschlagabbildung: Mittenwalde, Schrein des Hochaltarretabels, dat. 1514, Foto: Dirk Jacob
Foto Umschlagrückseite: Berlin, Stiftung Stadtmuseum (Märkisches Museum), Predella des Retabels aus Leitersdorf,
Törichte Jungfrau, Meister des Gießmannsdorfer Retabels, Schlesien, frühes 16. Jahrhundert, Foto: Michael Setzpfandt
Seite 2: Seehausen, Petrikirche, Hochaltarretabel, Detail aus der Kreuzigung, Lüneburg (?) um 1515, Foto: Radovan Boček
Seite 6: Wittstock, Heilig Geist Kirche, unteres Retabel, geschlossen, Gottvater, um 1530 oder früher, Foto: Detlef Witt

© 2016 Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum, Zossen

hendrik **Bäßler** verlag · berlin
Strausberger Platz 12 · 10243 Berlin
Fon: +49(0)30.240 858 56 · Fax: +49(0)30.24 926 53
E-Mail: info@baesslerverlag.de · www.baesslerverlag.de

Alle Rechte vorbehalten.

Gesamtherstellung: hendrik **Bäßler** verlag · berlin
Satz/Layout: Hendrik Bäßler, Berlin

ISBN 978-3-945880-21-0

Printed in the European Union (EU)

INHALT

<i>Thomas Drachenberg und Franz Schopper</i>	Grußwort	7
<i>Peter Knüvener und Werner Ziems</i>	Vorwort	9
<i>Rudolf Bönisch, Peter Knüvener und Werner Ziems</i>	Forschungen zu einer umfangreichen Retabel-Werkgruppe in der Niederlausitz	19
<i>Agnieszka Patała</i>	Die Tätigkeit des Meisters des Gießmannsdorfer Altars im nordwestlichen Schlesien um 1496–1520	48
<i>Bernadett Freysoldt</i>	Das Retabel der Dorfkirche in Lindena und die Werkstatt Pancratus Gruebers in Großenhain – kunsttechnologische Aspekte	65
<i>Ute Bednarz</i>	Das Lehniner Retabel im Brandenburger Dom – Die Werkstattfrage	76
<i>Jan Friedrich Richter</i>	Süddeutsche Einflüsse aus dem Norden? Das Werbener Sippenretabel im Kontext lübischer Skulptur	90
<i>Conny Bailey</i>	Exportschlager oder Exotikum? Die spätgotische Bildschnitzerei in Hildesheim und ihre Ausläufer in den brandenburgischen Raum	99
<i>Werner Ziems</i>	Kunsttechnologische Beobachtungen am Bernauer Retabel	109
<i>Dirk Jacob</i>	Das Altarretabel der St. Moritzkirche in Mittenwalde – Untersuchung und Restaurierung	122
<i>Gunnar Heydenreich</i>	Das Mittenwalder Retabel (1514). Die Malerei im Spiegel der Cranach-Forschung	138
<i>Christl Janaček-Herschel und Thoralf Herschel</i>	Der Fredersdorfer Altar. Ein ungewöhnliches Retabel mit vielen Facetten	154
<i>Peter Knüvener und Gordon Thalmann</i>	Importiert oder aus lokaler Produktion? Neue dendrochronologische Untersuchungen an Retabeln im ehemaligen Bistum Havelberg und ihre Interpretation vor dem Hintergrund aktueller Forschungen zur norddeutschen Retabelkunst	171
<i>Peter C. Birkner</i>	Die gotischen Altarflügel aus der katholischen Dorfkirche zu Bloischdorf in der Niederlausitz	187
<i>Peter Knüvener</i>	Die Werkstatt des Senftenberger Hochaltarretabels und andere in den Lausitzen tätige Künstler um 1515	201
	Die Autoren	217

DAS MITTENWALDER RETABEL (1514) DIE MALEREI IM SPIEGEL DER CRANACH-FORSCHUNG

Gunnar Heydenreich

Lucas Cranach der Ältere betrieb eine der größten und innovativsten Malerwerkstätten seiner Zeit, deren Organisationsstruktur und Formen der Arbeitsteilung die Forschung bereits über Generationen mit verschiedenen Methoden zu entschlüsseln suchte. Im Zentrum der jüngeren Untersuchungen stand nun zunehmend häufiger auch die Frage, ob ein Werk oder eine Werkgruppe überhaupt in der Wittenberger Werkstatt entstand oder von einem Schüler nach dem Ausscheiden aus dem Wittenberger Betrieb an einem anderen Ort im Stile Cranachs produziert wurde. Dabei erscheint es nicht ausgeschlossen, dass es weiterführende Kooperationen mit der Wittenberger Werkstatt gab. Ob und in welcher Form Cranach mit seinen ehemaligen Mitarbeitern weiter zusammenarbeitete und möglicherweise sogar noch als Hauptauftragnehmer agierte, ist bisher nur in Ansätzen untersucht. Wir kennen einige Schüler, wie z. B. Hans Döring in Wetzlar¹, den Meister des Pflockschen Altars in Annaberg², den Meister der Gregorsmesse in Halle (?)³ und den Meister IW in Böhmen⁴, bei denen die Frage nach dem Zeitpunkt des Ausscheidens aus der Wittenberger Werkstatt und die weitere Kooperation bis zum Austausch von Entwurfszeichnungen bisher nur partiell geklärt werden konnte.⁵ Auch für das Mittenwalder Retabel wurde die Frage, ob es in der Wittenberger Cranach-Werkstatt entstand, kontrovers diskutiert.⁶ Dieser Beitrag widmet sich der Frage nach dem Ort der Entstehung, dem Werkprozess und der Autorschaft insbesondere auf der Grundlage der Befunde kunsttechnologischer Untersuchungen. Im Mittelpunkt der Studie stehen die gemalten Flügelgemälde.⁷

Das eindruckliche Flügelretabel steht heute auf dem Hauptaltar in der St. Moritzkirche in Mittenwalde bei Berlin.⁸ Wappen weisen es als Stiftung der Kurfürstin Elisabeth von Brandenburg aus. Die Darstellung mehrerer Heiliger des Dominikanerordens führte zu der Annahme, der Altaraufsatz könnte ursprünglich aus der Berliner Dominikanerklosterkirche stammen.⁹ Mittelschrein und Flügelinnenseiten sind mit reich geschnitzten Skulpturen ausgestattet und von einem hohen Gesprenge bekrönt. Eine Besonderheit bildet die in den Mittelschrein integrierte Beweinung Christi aus einer Antwerpener Werkstatt. Die Außenseiten der Wandelflügel, die Standflügel und die Predella sind malerisch gestaltet. Im geschlossenen Zustand befindet sich auf den Außenseiten eine über beide Schreinflügel komponierte Verkündigung, links der Erzengel Gabriel und rechts Maria, die mit erhobenen Händen an einem Pult kniet (Abb. 2a, b). Der architektonische Hintergrund erscheint auf beiden Tafeln disparat. Auf den Standflügeln sind die Heiligen Elisabeth und Barbara vor schwarzem Hintergrund gemalt. Die Predella zeigt eine von Engeln ge-

haltene Vera Ikon. Das Retabel ist auf der linken Flügelaußenseite auf der Fensterbank mit schwarzer Farbe „1514“ datiert (Abb. 14a). Da die Malereien einheitlich auf Kiefernholz und teilweise auf den Rückseiten der Schreinflügel ausgeführt wurden, wird davon ausgegangen, dass die Predella, die vier Flügelgemälde und der Schrein auch ursprünglich eine Einheit bildeten.

Zuschreibung

Die Darstellungen weisen deutliche formale und stilistische Bezüge zur Cranach-Werkstatt auf. Jakob Rosenberg nahm das Retabel deshalb in die erweiterte Ausgabe des Werkverzeichnisses von 1978 auf und sah die Malerei „...*vermutlich unter Anteil der Werkstatt Lucas Cranach d. Ä.*“¹⁰ Andreas Tacke erwog in seiner Dissertation 1992 hingegen eine Ausführung durch Giovanni Battista Perini, den italienischen Hofmaler Joachims I.¹¹, während Sven Lüken (2000) die Flügelgemälde einem Maler „*aus dem Umkreis Cranachs*“¹² zuwies. Livia Cárdenas und Dirk Schumann (2004) erkannten „*Cranacheske Motive und Details*“, die jedoch mit Anregungen vermischt sind, „*die über den Wittenberger Maler hinausweisen*“.¹³ Matthias Müller (2008) sprach von „*Nachfolge des frühen Lucas Cranach*“¹⁴ und Peter Knüvener (2011) ordnete das Retabel schließlich einer „*Werkstatt in Berlin*“ zu.¹⁵

Die Bildträger

Die Flügel des Retabels¹⁶ (157,3 x 67,7 cm) und die Predella sind jeweils aus mehreren Kiefernholzbrettern¹⁷ stumpf verleimt. Eine größere Anzahl Astansätze ist in den Brettern erhalten, was vor allem auf den heute ungefassten Rückseiten der Standflügel ersichtlich ist. Teilweise sind die Brettfugen mit Leinwand beklebt. Die Rückseiten der Schreinflügel bilden den Träger für die Verkündigung, die bis heute in die originale Rahmung eingefasst sind. Die Rahmen der Standflügel wurden hingegen erneuert.

Die Verwendung von Kiefernholz als Bildträger konnte in der Cranach-Werkstatt bisher nicht mit Sicherheit be-

▷ Abb. 1: Maler des Mittenwalder Retabels, Altaraufsatz in der St. Moritzkirche, 1514, linker Wandelflügel, Außenseite, Detail: Engel





(v.l.)

Abb. 2a: Maler des Mittenwalder Retabels, Altaraufsatz in der St. Moritzkirche, 1514, linker Wandelflügel, Außenseite, Verkündigung
 Abb. 2b: Maler des Mittenwalder Retabels, Altaraufsatz in der St. Moritzkirche, 1514, rechter Wandelflügel, Außenseite, Verkündigung
 Abb. 2c: Albrecht Dürer, Die Verkündigung, um 1502/04, Holzschnitt, National Gallery of Art, Washington, Rosenwald Collection (NGA_1943.3.3580)

stimmt werden¹⁸. Eine auf Kiefernholz gemalte und dem Cranach-Oeuvre zugewiesene *Kreuztragung*¹⁹ könnte außerhalb der Wittenberger Werkstatt entstanden sein; das Schlangensignet mit liegenden Flügeln und die Datierung „1520“ sind nicht authentisch. Mehrere auf Kiefernholz gemalte Darstellungen erwiesen sich bei genauerer Untersuchung als spätere Nachahmungen im Stile Cranachs.²⁰ Zweifellos gehörte Kiefernholz um 1514 nicht zum üblichen Materialfundus der Cranach-Werkstatt.

Motivvorlagen

Matthias Müller erkannte in der Gesamtkonzeption des Retabels italienische Vorbilder, ließ aber offen, über welche Vermittlungswege die Rezeption erfolgte.²¹ Insbesondere hob er auf den Flügelgemälden den leblosen Landschaftsausschnitt der Verkündigungsszene hervor und sah darin Parallelen zu italienischen wie auch niederländischen Passionsbildern des 15. und 16. Jahrhunderts.²² Im malerischen Werk der Cranachs sind mehrere Darstellungen der Verkündigung erhalten, z. B. auf einem Retabel in Dresden (1515–20)²³ und auf einer Tafel in Prag (1515–25).²⁴ Cranach der Jüngere realisiert die Verkündigungsszene noch auf zwei Flügeln des Klittener Re-

tabels um 1580–85. Im druckgrafischen Werk Cranachs d. Ä. begegnet uns ein Holzschnitt um 1513. Zwischen diesem und der Malerei auf dem Mittenwalder Retabel lässt sich allerdings wenig Übereinstimmung erkennen. Hingegen weist die Mittenwalder Komposition deutliche Bezüge zur Dürers Holzschnitt mit der Verkündigung (um 1502–04) auf (Abb. 2c). Insbesondere der Engel und der Faltenverlauf in dessen Beinleid folgen der Holzschnittvorlage bis in Details. Die kniende Maria und auch die phantasievolle Hintergrundarchitektur scheint indes andere Vorbilder aufzugreifen, soweit sie nicht eigene Ideen des Malers visualisieren. Der Kopf der Maria auf dem Mittenwalder Retabel weist zudem verblüffende Ähnlichkeit mit Cranachs gemalter Maria als Schmerzensmutter (um 1512–14) auf (Abb. 3a, b).²⁵ Nicht nur Kopfhaltung und Blickrichtung, sondern auch Details der Augenformen gleichen der Vorlage. Ebenso findet die Darstellung der Hl. Barbara Entsprechung im Formenrepertoire der Cranach-Werkstatt, auch wenn es in Details Abweichungen gibt (Abb. 4a, b, c).²⁶ Die in der spätmittelalterlichen Malerei verbreitete Darstellung des von Engeln gehaltenen Schweißstuches der Veronika auf der Predella ist uns in dieser Form aus der Cranach-Werkstatt nicht bekannt. Ein Vergleich mit der Darstellung auf der Rückseite des Neustädter Altars und mehreren Einzelfafeln lässt zwar Ähnlichkeit, aber keine konkrete Bezugnahme erkennen.



Abb. 3a: Maler des Mittenwalder Retabels, Altaraufsatz in der St. Moritzkirche, 1514, rechter Wandelflügel, Außenseite, Detail: Maria

Die Unterzeichnung

Die Komposition wurde auf dem Malgrund mit Pinsel und flüssigem schwarzen Zeichenmedium angelegt (Abb. 5a).²⁷ In wenigen Bereichen, z. B. im Gewand der Hl. Elisabeth sind im Infrarotreflektogramm²⁸ zudem auch dünnere Stift(?)linien sichtbar, die möglicherweise für eine erste Orientierungsskizze dienen. Die Pinselunterzeichnung fixiert Konturlinien und wesentliche Binnenformen. Auch die Falten der Gewänder sind linear angelegt (Abb. 6). Nur vereinzelt verstärken Schraffuren die plastische Wiedergabe. Die Unterzeichnung bildete eine weitgehend verbindliche Vorlage für die ausgeführte Malerei. Nur kleine Präzisierungen erfolgten während des Malprozesses. In Bezug auf das Zeichenmedium ist eine Besonderheit festzustellen: Offenbar enthielt dieses Medium einen Bestandteil, der später dazu führte, dass die Farbe im Bereich der Unterzeichnungslinien partiell abplatzte und heute in diesen Bereichen die weiße Grundierung sichtbar ist (Abb. 7a, b). Vielleicht handelt es sich um eine sehr bindemittelreiche Tu-

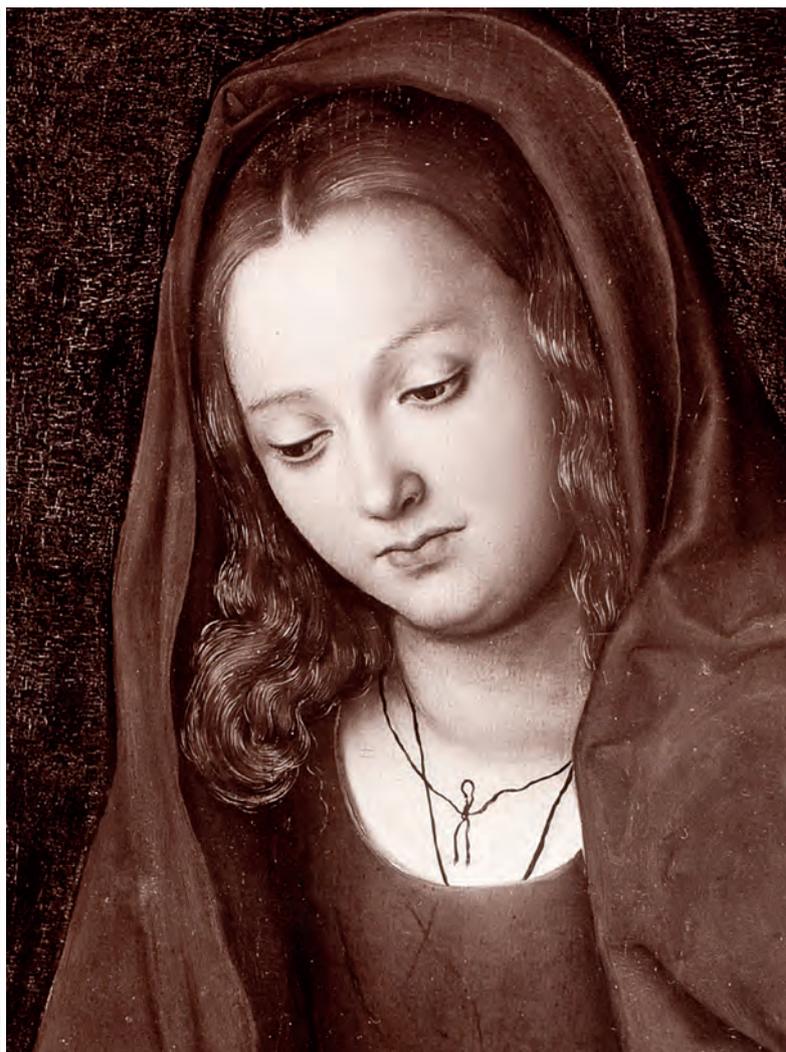


Abb. 3b: Lucas Cranach d. Ä., Maria als Schmerzensmutter, um 1513, Detail, Privatbesitz

sche, die bei höherer Luftfeuchtigkeit zum Aufquellen neigt. Indem die Zeichnung im Infrarotreflektogramm unterschiedlich deutlich sichtbar ist, könnte neben rußhaltiger Tusche auch ein variierender Einsatz anderer farbgebender Bestandteile, wie z. B. Eisengallustinte zu den partiellen Abplatzungen beigetragen haben. Die weitere Analyse des Unterzeichnungsmediums steht noch aus.

Systematische Untersuchungen im Rahmen des Forschungsprojektes Cranach Digital Archive ergaben, dass Cranach d. Ä. in den ersten Jahren seiner Tätigkeit am Wittenberger Hof die Unterzeichnung meist selbst ausführte und erst nach 1512 mit dem Umzug seiner Werkstatt vom Schloss in die Stadt zunehmend den Kompositionsentwurf auf dem Malgrund an Mitarbeiter delegierte.²⁹ Ein Vergleich mit Unterzeichnungen auf den allgemein als eigenhändig anerkannten Werken Lucas Cranachs d. Ä. verdeutlicht, dass die Unterzeichnung des Mittenwalder Retabels nicht Cranach, sondern ein weniger routinierter Zeichner anlegte. Dafür sprechen u. a. die geringere Sicherheit in der Umsetzung der Einzelformen sowie die



(v.l.)

Abb. 4a: Werkstatt Lucas Cranach d.Ä., Hl. Barbara, um 1512, Malerei auf Lindenholz, 74,1 x 27,2 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel

Abb. 4b: Werkstatt Lucas Cranach d.Ä., Hl. Barbara, um 1513–14, Malerei auf Lindenholz, 123,3 x 42,6 cm, Mährische Galerie Brno

Abb. 4c: Maler des Mittenwalder Retabels, Altaraufsatz in der St. Moritzkirche, 1514, rechter Standflügel, Hl. Barbara

fehlende Eleganz der Linienzüge (Abb. 5a, b). Das Phänomen des Abplatzens von Farbschichten über Unterzeichnungslinien konnte bisher an keinem anderen Werk der Cranach-Werkstatt beobachtet werden. Die vergleichende stilistische Analyse lässt zudem erkennen, dass der Zeichner des Mittenwalder Retabels offenbar nicht derselbe war, der die etwa zeitgleich entstandenen Flügel des Kliekener Retabels (um 1515)³⁰ oder der Altarflügel aus Brno (um 1513–14)³¹ in der Wittenberger Cranach-Werkstatt unterzeichnete.

Die Malerei

Der Maler des Mittenwalder Retabels bevorzugte offenbar die Darstellung intensiv roter Gewänder und starker Farbkontraste. Besondere Aufmerksamkeit wurde der naturalisti-

schen Wiedergabe einzelner Detailformen entgegen gebracht, insbesondere bei den Federn der drei Engel. Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass hier zwei Schichten Deckfedern graue Federn überlagern, deren Enden z. T. wiederum weiße Spitzen aufweisen (Abb. 8a). Im Vergleich mit Cranachs sogenanntem Fürstenaltar in Dessau (um 1510)³² wird deutlich, dass beide Maler mit der Zeichnung der Federn offenbar dem gleichen Naturvorbild folgten (Abb. 8b). Tatsächlich können wir bei Graugans und Schneegans die Vorbilder dafür finden. Cranach wie auch der Maler des Mittenwalder Retabels nutzen hier Naturbeobachtung und folgen damit nicht der phantasievollen vielfarbigen Gestaltung der Engelflügel, wie sie in der Malerei der Spätgotik und der frühen Neuzeit so häufig zu finden sind.³³

Auch in der maltechnischen Umsetzung finden wir zahlreiche Parallelen zu Werken aus der Cranach-Werkstatt, z. B. bei



(v.l.)

Abb. 5a: Maler des Mittenwalder Retabels, Altaraufsatz in der St. Moritzkirche, 1514, linker Standflügel, Detail: Hl. Elisabeth, Infrarotreflektogramm

Abb. 5b: Lucas Cranach d. Ä., Schmerzensmann, um 1515, Detail, Infrarotreflektogramm

Abb. 5c: Maler des Mittenwalder Retabels, Altaraufsatz mit der Geburt Christi, 1516, rechter Flügel, Außenseite, Detail: Hl. Augustinus, Infrarotreflektogramm

der abstrahierten Brokatmustergestaltung auf dem Gewand des Erzengels. Auf eine braune Modellierung der Falten sind die Goldfäden in Gelb und Rot gestrichelt sowie die Muster mit weißer und grauer Farbe mit dem Spitzpinsel eingetragen. In sehr ähnlicher Weise ist dies z. B. auf zeitnah entstandenen Werken wie der Predella vom Neustädter Altar (1513)³⁴, der Hl. Katharina und Hl. Barbara (um 1513–14) in Brno oder der Beweinung in Budapest (um 1515–16)³⁵ zu finden. Die Nähe zu diesen Werken wird insbesondere deutlich, wenn man die Brokatmustergestaltung mit anderen Werken der Cranach-Werkstatt vergleicht, wie z. B. dem *Martyrium der Hl. Barbara* (um 1510)³⁶ in New York oder der *Hl. Dreifaltigkeit* (um 1515)³⁷ in Leipzig, bei denen eine andere technische Umsetzung vorliegt.

Unter den technischen Details sind auch die Glanzlichter in den Augen des Engels hervorzuheben, die jeweils aus drei horizontal ausgerichteten weißen Farbstrichen bestehen, wovon zwei in die Iris und einer in der Pupille angeordnet sind. Die gleiche Form finden wir z. B. auf dem Neustädter Altar (1513) aus der Cranach-Werkstatt. Ein weiteres markantes Detail ist die Gestaltung der Heiligenscheine, die auf dem Mittenwalder Retabel mit Gold auf ockerfarbigem Anlegemittel gestaltet sind. Gleiche rhythmisch ausladende Strahlenbündel finden wir z. B. auf Cranachs *Vertreibung der Wechsler* (um 1510) in Dresden³⁸.

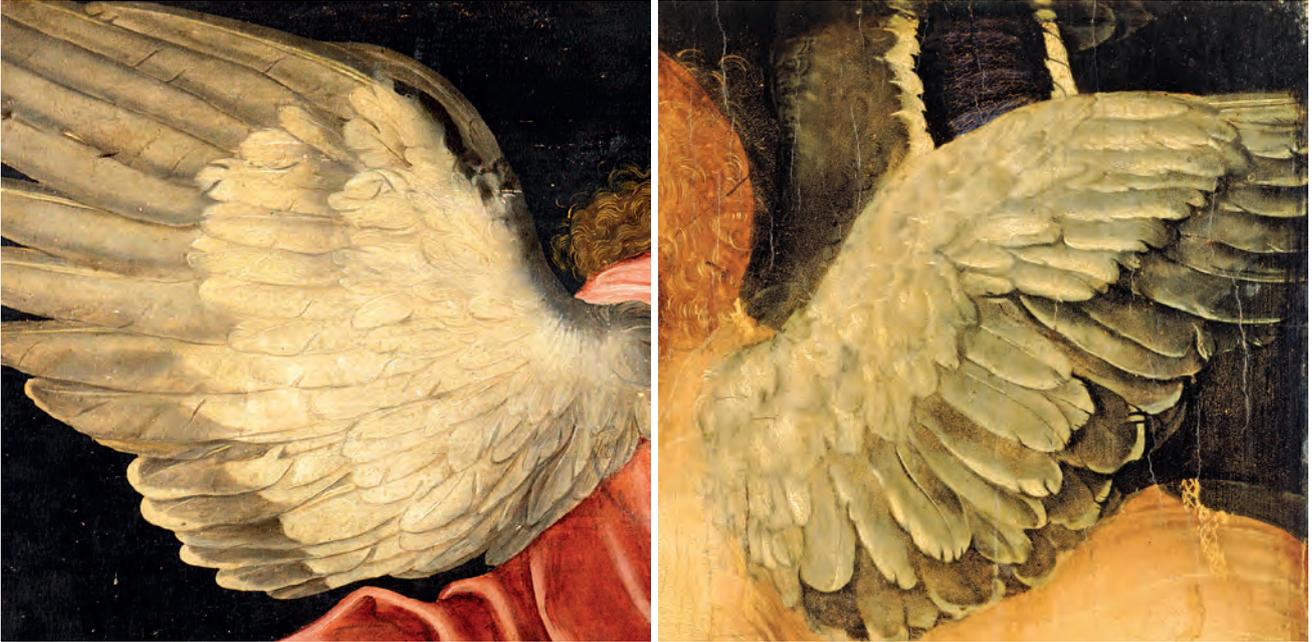
Die prominente Form der Datierung „1514“ mit den zwischen den Ziffern angeordneten kleinen Rautenzeichen mit gekrümmten Ausläufern konnte bisher auf keinem der gesicherten Werke aus der Wittenberger Werkstatt identifiziert werden.

Es lässt sich konstatieren, dass der Maler des Mittenwalder Retabels für seine Komposition auf verschiedene Vorlagen, u. a. einen Dürer-Holzchnitt und Cranach-Gemälde zurückgriff. Da er bei der Umsetzung zweifellos aus dem technischen Repertoire der Cranach-Werkstatt schöpfte, hatte er Zugang zu dieser. Vielleicht ist er in Verbindung mit der Entstehung des Neustädter Altarretabels zu bringen. Stilistische und technische Besonderheiten der Unterzeichnung des Mittenwalder Retabels ließen sich jedoch bisher an keinem anderen Werk aus der Cranach-Werkstatt erkennen. Ebenso fand die Holzart Kiefer in der Cranach-Werkstatt keine gesicherte Verwendung. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass der Altar mit großer Wahrscheinlichkeit nicht in Wittenberg entstand. Da Kiefernholz aufgrund der natürlichen Verbreitung in Brandenburg und Berlin bereits im 16. Jahrhundert häufig verwendete Holzart war, könnte der Altar in einer Berliner Werkstatt entstanden sein. Dafür spricht nicht zuletzt die signifikante Häufung vergleichbarer Kunstwerke aus dem Berliner Umkreis.



Abb. 6: Maler des Mittenwalder Retabels, Altaraufsatz in der St. Moritzkirche, 1514, Predella, Detail: Engel, Infrarotreflektogramm





(v.l.)

Abb. 8a: Maler des Mittenwalder Retabels, Altaraufsatz in der St. Moritzkirche, 1514, Predella, Detail: Engel

Abb. 8b: Lucas Cranach d. Ä., Marienaltarretabel, sogenannter Fürstenaltar, um 1510, Anhaltische Gemälde-Galerie Dessau, Mitteltafel, Detail: Engel



Abb. 9: Maler des Mittenwalder Retabels, Altaraufsatz mit der Geburt Christi, 1516, geöffneter Zustand, Oslo, Privatsammlung

◁ Abb. 7a: Maler des Mittenwalder Retabels, Altaraufsatz in der St. Moritzkirche, 1514, linker Wandelflügel, Außenseite, Detail: Engel

Abb. 7b: Maler des Mittenwalder Retabels, Altaraufsatz in der St. Moritzkirche, 1514, linker Wandelflügel, Außenseite, Detail: Engel, Infrarotreflektogramm



(v.l.)

Abb. 10a: Maler des Mittenwalder Retabels, Altaraufsatz mit der Geburt Christi, 1516, linker Flügel, Außenseite, Hl. Hieronymus

Abb. 10b: Maler des Mittenwalder Retabels, Altaraufsatz mit der Geburt Christi, 1516, rechter Flügel, Außenseite, Hl. Augustinus



(v.l.)

Abb. 11a: Maler des Mittenwalder Retabels, Altaraufsatz in der St. Moritzkirche, 1514, Predella, Detail: Engel

Abb. 11b: Maler des Mittenwalder Retabels, Altaraufsatz mit der Geburt Christi, 1516, linker Flügel, Innenseite, Detail: Engel

Altarretabel mit der Anbetung der Hirten

Ein von der Forschung bisher wenig berücksichtigtes Retabel in norwegischem Privatbesitz lässt deutliche Parallelen zu dem Mittenwalder Retabel erkennen und eine Ausführung durch den gleichen Maler vermuten. Das Retabel mit der Anbetung der Hirten auf der Mitteltafel wird flankiert von zwei beweglichen Flügeln, die auf der Innenseite links die Verkündigung und rechts die Anbetung der Könige zeigen (Abb. 9). Bei einem der Männer im Gefolge sind die Gesichtszüge des sächsischen Kurfürsten Friedrich III. zu erkennen. Auf den Außenseiten sind der Hl. Hieronymus und der Hl. Augustinus zu sehen (Abb. 10a, b)³⁹. Auf Lindenholz (*Tilia sp.*)⁴⁰ gemalt, hat die Mitteltafel die Maße 91,5 x 70 cm, die Flügel 92,5 x 31 cm. Am unteren Bildrand befindet sich die mit ockerfarbenem Anlegemittel und Goldauflage ausgeführte Datierung „1516“ (Abb. 14b).

Vergleicht man z. B. den Engel auf dem linken Flügel mit dem Engel auf der Predella des Mittenwalder Retabels, so zeigen sich deutliche Parallelen in Form und Stil (Abb. 11a, b). Auch der Maler des Osloer Retabels bediente sich mehrerer Holzschnitte Dürers als Vorlagen. Die Hintergrundarchitektur folgt unzweifelhaft der *Geburt Christi* (um 1504), während sich die beiden knieenden Hirten unzweifelhaft in gleicher Haltung und Kleidung auf die *Geburt Christi* (um 1509–10) beziehen (Abb. 12a, b, c).

Die Unterzeichnungen lassen ebenfalls auf beiden Retabeln große Ähnlichkeit erkennen: Dazu gehören die schwungvoll oft in kurzen Bögen und teilweise wiederholend gezeichneten Konturlinien (Abb. 5c), mit kurzem Zickzack oder Häkchen beginnende Linien zur Angabe von Gewandfalten oder der sich partiell zu einer Doppellinie teilende Pinselstrich. Bei der malerischen Umsetzung sind auch hier die der Graugans nachempfundenen Flügel wiederzufinden, wobei die Schwarz-Weiß-Zeichnung der Innenseiten der Flügel ebenso dem Na-



Abb. 12a: Maler des Mittenwalder Retabels, Altaraufsatz mit der Geburt Christi, 1516, Mitteltafel



(v.l.)

Abb12b: Albrecht Dürer, *Die Geburt Christi*, 1504, Kupferstich, National Gallery of Art, Washington, Rosenwald Collection (NGA_1943.3.3557)

Abb12c: Albrecht Dürer, *Die Geburt Christi*, um 1509/10, Holzschnitt, National Gallery of Art, Washington, Rosenwald (NGA_1943.3.3636)

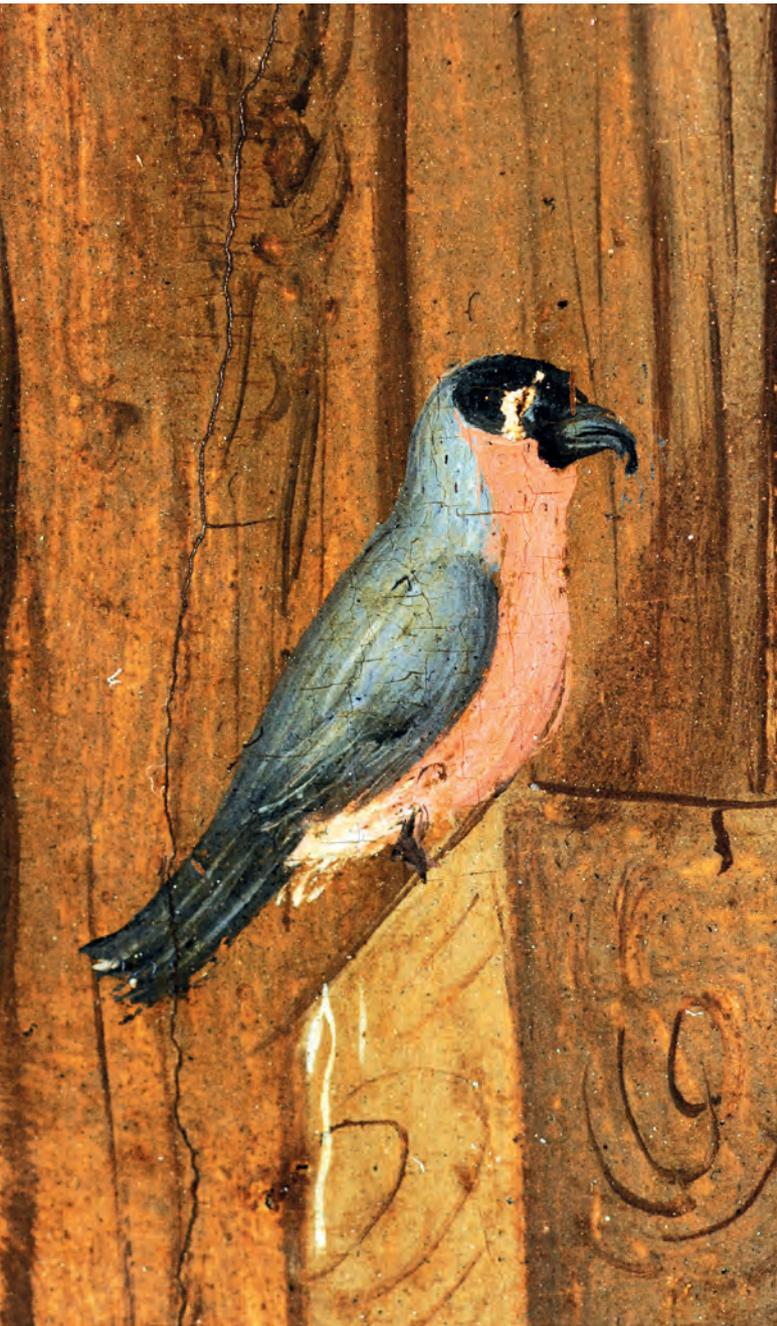
turvorbild folgt, wie dies auch auf Cranachs Dessauer Fürstenaltar zu beobachten ist (Abb. 11b, 8b). Interessanterweise sind auf dem Altar auch mehrere andere Vögel, z. B. Dompfaff (Abb. 13a) und Blaumeise (Abb. 13b) recht naturalistisch wiedergegeben. Es besteht wenig Zweifel, dass dieses Retabel vom gleichen Meister gefertigt wurde. Zu dieser Zuschreibung ermutigt auch der Vergleich der beiden Datierungen „1514“ und „1516“. Nicht nur die Ziffern, z. B. die „5“, weisen deutliche Parallelen in der Form auf. Augenfällig sind auch die kleinen Rauten mit den gegenläufig gekrümmten Ausläufern, die auf dem Mittenwalder Retabel zwischen den Ziffern und auf dem Osloer Retabel vor und nach der Jahreszahl erscheinen (Abb. 14a, b).

Darüber hinaus zeigen sich auch in der Unterzeichnung und Malerei Parallelen zu Gemälden eines Flügelretabels in Bernau, an dem zweifellos mehrere Maler an der Unterzeichnung und malerischen Ausführung beteiligt waren. Zum Beispiel zeigt die zweite Wandlung auf der Innenseite des rechten Flügels Szenen aus dem Leben Christi und der Schmerzensmutter in Unterzeichnung und Malerei durchaus Ähnlichkeit zum Mittenwalder und zum Osloer Retabel, auch wenn hier

die Qualität der Ausführung abfällt. Es bleibt der künftigen Forschung vorbehalten, diesem möglichen Zusammenhang mittels vergleichender Analyse weiter nachzuspüren.

Zusammenfassung

Der Maler des Mittenwalder Retabels erfuhr Schulung in der Cranach-Werkstatt und schöpfte aus dessen Vorlagenmaterial. Darüber hinaus verwendete er druckgrafische Blätter von Dürer als Grundlage für seine Bildfindungen. Für eine Entstehung des Mittenwalder Retabels in der Wittenberger Werkstatt liefern die technologischen Befunde indes keinen Anhaltspunkt. Indem der Altar eine Stiftung der Kurfürstin Elisabeth von Brandenburg ist und die ursprüngliche Aufstellung in Berlin vermutet wird, stützen die Untersuchungsergebnisse vielmehr die These der Entstehung in einer Berliner Werkstatt. Dabei gilt es die Zusammenhänge mit dem Bernauer Altarretabel weiter zu untersuchen. Auch die Frage, ob diese Berliner Werkstatt mit der Wittenberger Cranach-Werkstatt im Austausch stand, bedarf weiterer Klärung. Zahlreiche technische



(v.l.)

Abb. 13a: Maler des Mittenwalder Retabels, Altaraufsatz mit der Geburt Christi, 1516, Mitteltafel, Detail: Dompfaff

Abb. 13b: Maler des Mittenwalder Retabels, Altaraufsatz mit der Geburt Christi, 1516, Mitteltafel, Detail: Blaumeise

und formale Übereinstimmungen mit einem in Osloer Privatbesitz befindlichen Altaraufsatz lassen schlussfolgern, dass dieses Retabel mit der Anbetung Christi zwei Jahre nach dem Mittenwalder Altaraufsatz vom gleichen Maler ausgeführt

wurde. Indem auf diesem Retabel Friedrich III. abgebildet ist, bleibt es der künftigen Forschung vorbehalten, diesen Auftrag und die Beziehungen des Malers des Mittenwalder Retabels zum sächsischen Kurfürsten weiter zu untersuchen.



Abb. 14a: Maler des Mittenwalder Retabels, Altaraufsatz in der St. Moritzkirche, 1514, linker Wandelflügel, Außenseite, Detail



Abb. 14b: Maler des Mittenwalder Retabels, Altaraufsatz mit der Geburt Christi, 1516, Mitteltafel, Detail

Anmerkungen

- ¹ Emmendorffer 1998, S. 206 f.
- ² Sandner 1993, S. 236–242; Thielpold 2013.
- ³ Koeplin 2009, Tacke 2014.
- ⁴ Ausst.-Kat. Prag 2005, Ausst.-Kat. Prag 2016, S. 132–151.
- ⁵ Vgl. Heydenreich 2007, S. 312 f.
- ⁶ Zusammenfassend Knüvener 2011.
- ⁷ Vgl. dazu die Untersuchungen im Beitrag von Dirk Jacob.
- ⁸ Vgl. http://lucascranach.org/DE_MKM_NONE-MK-M001A-E (Zugriff: 11. 12. 2016).
- ⁹ Denkmale in Berlin und in der Mark Brandenburg, 1987, S. 513 f; Sachs 1989, S. 124. Brandenburgisches Klosterbuch Bd. I, S. 160 ff. und 172 ff.; Tacke 1992, S. 184; Cárdenas, Schumann 2004, S. 9; Knüvener 2011, S. 228.
- ¹⁰ Friedländer, Rosenberg 1978, S. 79, Nr. 47 B. Koeplin (Ausst.-Kat. Basel 1974/76) und Schade 1974 erwähnen das Retabel nicht.
- ¹¹ „Sollte der Altar aus Berlin-Cölln gekommen sein, wäre an den quellenmäßig verbürgten italienischen Hofmaler Joachims I. zu denken, doch muss die Ausführung dieser Überlegungen einer weiteren Studie vorbehalten bleiben.“ Tacke 1992, S. 184.
- ¹² Lücken 2000, S. 163
- ¹³ Cárdenas, Schumann 2004, S. 27.
- ¹⁴ Müller 2008, S. 355.
- ¹⁵ Knüvener 2011, S. 227.
- ¹⁶ Maße der Bildfläche mit der Hl. Elisabeth: 157,3 x 67,7 cm, Engel: 161,3 x 70,6 cm, Maria: 161,5 x 71 cm, Hl. Barbara: 157,7 x 67,5 cm
- ¹⁷ Untersuchung durch Thilo Schöpfbeck, 1. 5. 2014; zitiert nach Untersuchungsbericht Dirk Jacob, 2014.
- ¹⁸ Peter Klein 1994, S. 195. *Grablegung und Beweinung Christi*, jeweils Lindenholz später auf Kiefernholz geklebt. http://lucascranach.org/DE_BStGS-GNMN_Gm210, http://lucascranach.org/DE_BStGS-GNMN_Gm211 (Zugriff: 11. 12. 2016).
- ¹⁹ http://lucascranach.org/DE_SWK_6544 (Zugriff: 11. 12. 2016).
- ²⁰ Klein 1994, S. 195; Vgl. http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P147 (Zugriff: 11. 12. 2016).
- ²¹ Müller 2008, S. 355–358.
- ²² Müller 2008, 356.
- ²³ http://lucascranach.org/DE_SKD_GG1932D (Zugriff: 11. 12. 2016).
- ²⁴ http://lucascranach.org/CZ_NGP_DO5350 (Zugriff: 11. 12. 2016).
- ²⁵ http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P006 (Zugriff: 11. 12. 2016).
- ²⁶ Vgl. http://lucascranach.org/CZ_MGB_A1722 (Zugriff: 11. 12. 2016).
- ²⁷ Vgl. Vgl. http://lucascranach.org/DE_MKM_NONE-MK-M001A-E (Zugriff: 11. 12. 2016).
- ²⁸ Die Untersuchung erfolgte im Juli 2014 mit einer Osiris Kamera (900–1700 nm).
- ²⁹ Sandner, Heydenreich 2013.
- ³⁰ http://lucascranach.org/DE_HZ-KK_NONE-HZ-

KK001a-b (Zugriff: 11. 12. 2016).

- ³¹ http://lucascranach.org/CZ_MGB_A1722-1723 (Zugriff: 11. 12. 2016).
- ³² http://lucascranach.org/DE_AGGD_7a-c (Zugriff: 11. 12. 2016).
- ³³ Z. B. Petrus Christus, *Verkündigung*, 1452, Berlin, Staatliche Museen
- ³⁴ http://lucascranach.org/DE_JKN_NONE-JKN001f (Zugriff: 11. 12. 2016).
- ³⁵ http://lucascranach.org/HU_SMB_138 (Zugriff: 11. 12. 2016).
- ³⁶ http://lucascranach.org/US_MMANY_57-22 (Zugriff: 11. 12. 2016).
- ³⁷ http://lucascranach.org/DE_MdbKL_248 (Zugriff: 11. 12. 2016).
- ³⁸ http://lucascranach.org/DE_SKD_GG3861 (Zugriff: 11. 12. 2016).
- ³⁹ Sotheby's Hannover sale, October 2005, Lot 27.
- ⁴⁰ Peter Klein, Untersuchungsbericht vom 4. 9. 2007.

Literatur

- Ausst.-Kat. Basel 1974/1976
- Dieter Koeplin, Tilman Falk, *Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Bd. 1, 2, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel, Basel/Stuttgart (1974/76).
- Ausst.-Kat. Prag 2005
- Obrazárna Pražského hradu Správa Pražského hradu (Hg.) *Pod znamením okřídleného hada. Lucas Cranach a české zeme*, Prag 2005.
- Ausst.-Kat. Prag 2016
- Cranach from all sides*. Ausstellungskatalog, National Gallery, Prag, hrsg. von O. Kotkova, Prag 2016.
- Badstübner/Knüvener/Labuda/Schumann 2008
- Badstübner, Ernst; Knüvener, Peter; Labuda; Adam und Schumann, Dirk (Hg.): *Die Kunst des Mittelalters in der Mark Brandenburg. Tradition – Transformation – Innovation*, Berlin 2008.
- Brandenburgisches Klosterbuch
- Heimann, Heinz-Dieter; Neitmann, Klaus; Schich, Winfried mit Bauch, Martin; Franke, Ellen; Gahlbeck, Christian, Popp, Christian; Riedel, Peter (Hg.): *Brandenburgisches Klosterbuch. Handbuch der Klöster, Stifte und Kommenden bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, 2 Bde, Berlin 2007
- Cárdenas, Schumann 2004
- Livia Cárdenas, Dirk Schumann: *Das mittelalterliche Altarretabel der Moritzkirche in Mittenwalde*, Berlin 2004.
- Denkmale in Berlin und in der Mark Brandenburg, 1987
- Badstübner, Ernst; Sachs, Hannelore (Red.): *Denkmale in Berlin und in der Mark Brandenburg. Ihre Erhaltung und Pflege in der Hauptstadt der DDR und in den Bezirken Frankfurt/Oder und Potsdam*, Weimar 1987.
- Emmendorffer 1998
- Emmendorfer, Christoph: *Die selbstständigen Cranachschilder*, in: Ingo Sandner, Wartburg-Stiftung Eisenach und Fachhochschule Köln (Hg.): *Unsichtbare Meisterzeichnungen*

- auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen. Ausstellungskatalog Eisenach, Regensburg 1998, S. 203–228.
- Friedländer, Rosenberg 1979.
- Friedländer, M. J., Rosenberg, J., *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Basel/Boston/Stuttgart (1979).
- Heydenreich 2007
- Heydenreich, Gunnar: Lucas Cranach the Elder: Painting materials, techniques and workshop practice, Amsterdam 2007
- Klein 1994
- Klein, P., Lucas Cranach und seine Werkstatt. Holzarten und dendrochronologische Analyse, in C. Grimm, J. Erichsen, E. Brockhoff, eds., *Lucas Cranach: Ein Maler-Unternehmer aus Franken*, Ausstellungskatalog, Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur Nr. 26/94, Augsburg (1994) 194–200.
- Knüvener 2011
- Knüvener, Peter: Die spätmittelalterliche Skulptur und Malerei in der Mark Brandenburg (Forschungen und Beiträge zur Denkmalpflege im Land Brandenburg Bd. 14), Worms 2011.
- Koeplin 2009
- Koeplin, Dieter: Höllenfahrten. Warum belieferten Cranach und seine Schüler die altgläubigen Auftraggeber Kardinal Albrecht und Kurfürst Joachim II. von Brandenburg mit traditionellen Altarbildern? In: Ausst. Kat. Berlin 2009, S. 59–71.
- Lüken 2000
- Lüken, Sven: Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert, Göttingen 2000
- Müller 2008.
- Müller, Matthias: Ordenslehre und Fürstenmemoria. Bildform und Bildkonzept des dominikanischen Altarretabels von Mittenwalde bei Berlin, in: Badstübner/Knüvener/Labuda/Schumann 2008, S. 348–362.
- Sandner/Heydenreich 2013
- Sandner, Ingo und Heydenreich, Gunnar: Cranach als Zeichner auf dem Malgrund – Auswertung der Untersuchungen im infraroten Strahlenbereich. Teil 1: Die Jahre um 1500 bis 1512. In: Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Fachhochschule Köln, G. Heydenreich, (Hrsg.) *Cranach Digital Archive* <http://www.lucascranach.org/docs/news_22-3-2013.pdf> (2013) 1–30.
- Sachs 1989
- Sachs, Hannelore: der Bernauer Altar, Berlin 1989
- Schade 1974
- Schade, Werner: *Die Malerfamilie Cranach*, Dresden (1974).
- Tacke 1992
- Tacke, Andreas: Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520–1540), Dissertation, Mainz (1992).
- Tacke 2006
- Tacke, Andreas: Cranachs Altargemälde für Albrechts Stiftskirche: zu einem Bilderzyklus von europäischem Rang, in: In: Tacke, Andreas u. a. (Hg.): *Der Kardinal. Albrecht von Brandenburg, Renaissancefürst und Mäzen*, Halle 2206, Bd. 2. Essays, 192–211.
- Tacke 2014
- Tacke, Andreas: Aus einem Stamm. Zum Ende einer Kontroverse über die konfessionelle Ausrichtung der Cranach-d.-Ä.-Werkstatt nach 1517. In: Werner Greiling, Uwe Schirmer, Ronny Schwalbe (Hrsg.), *Der Altar von Lucas Cranach d. Ä. in Neustadt an der Orla und die Kirchenverhältnisse im Zeitalter der Reformation*, Köln, Weimar, Wien, 2014, S. 417–425.
- Thiepold 2013
- Tiepold, Laura: Der Epitaphaltar des Stifters Ambrosius Hermsdorff in der Kunigundenkirche zu Rochlitz, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, unveröffentl. Masterarbeit 2013.

Bildnachweis

- Abb. 2c, 12b, 12c: National Gallery of Art, Washington, Abb. 3b: Netherlands Institute for Art History (RKD), The Hague; Max J. Friedländer Archiv, alle anderen Aufnahmen vom Autor.



hendrik **Bäbler** verlag · berlin
www.baesslerverlag.de

ISBN 978-3-945880-21-0



9 783945 880210