

Esther Meier

SAKRALKUNST AM
HOF ZU DRESDEN

Kontext als Prozess

Reimer

Gedruckt mit Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Layout und Umschlaggestaltung: Nicola Willam, Berlin
Umschlagabbildung: Anton Raphael Mengs, Himmelfahrt Christi, 1751–1756, siehe Tf. 7
Druck: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza
Papier: Profibulk, 115 g/m²
Schrift: Garamond

© 2015 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01545-1

Dank

Das Forschungsprojekt konnte dank einer finanziellen Förderung der Fritz Thyssen Stiftung durchgeführt und 2012 abgeschlossen werden. Die Stiftung übernahm großzügig auch die Druckkosten.

Ein herzlicher Dank gebührt vor allem Michael Wiemers, dessen Unterstützung es ermöglichte, das Projekt an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg durchzuführen. Er begleitete und beförderte es entscheidend durch sein reges Interesse. Für anregende Gespräche und wertvolle Hinweise danke ich Angelika Dülberg und Susanne Wegmann. Jörg Schöne bin ich für die großzügige Bereitstellung seiner Fotografien zu Dank verpflichtet. Die Drucklegung schließlich lag bei Beate Behrens und Anna Felmy in besten Händen.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
Öffnen und Erschließen: Das Portal der evangelischen Schlosskapelle	13
Die Holztür im steinernen Portalrahmen	13
Die Öffnung in der Wand	19
Offenlegung von Konfession und Politik	23
Die Schließung der Wand	26
Erschließung eines neuen Sakralraums: Sophienkirche	27
Erschließung des Stadtraums: Jüdenhof	31
Multikonfessionell? Das erste Altarretabel der evangelischen Schlosskapelle	37
Das Kernstück und seine Erweiterungen	39
Das Retabel im lutherischen Sakralraum	43
Das Retabel im calvinistischen Kontext	49
Bilderweiterung – Kontexterweiterung	51
Das Retabel im katholischen Kontext	56
Himmelfahrten und ihre Orte	60
Allgegenwart: Johann Fink, „Christi Himmelfahrt“ (evangelische Schlosskapelle Moritzburg)	60
Leibesgegenwart: Polidoro da Lanciano, „Mariä Himmelfahrt“ (katholische Schlosskapelle Moritzburg)	66
Gegenwart der heiligen Stätte: Sebastiano Ricci, „Christi Himmelfahrt“ (katholische Hofkapelle Dresden)	71
Gegenwart des Corpus Christi: Anton Raphael Mengs, „Christi Himmelfahrt“ (katholische Hofkirche Dresden)	75
Präsenzbehauptung: Sebastiano Ricci, „Christi Himmelfahrt“ (Gemäldegalerie)	80
Präsenzbestätigung: Sebastiano Ricci, „Christi Himmelfahrt“ (Galeriewerk)	89

Bilderstreit: Die Ausstattung der katholischen Sakralräume am Dresdner Hof	94
Protestantische Themen in der katholischen Hofkapelle	95
Lucas Cranach d. Ä., „Christus und die Ehebrecherin“ und „Mühlen vom Leiden Christi“	97
„Der Erzengel Michael“ und andere Gemälde	103
Die Dreifaltigkeit als Hochaltarbild	107
Adaption: Die Trinität als Symbol	108
Distinktion: Giovanni Antonio Pellegrini, „Heilige Dreifaltigkeit“	111
Autorisierung: Balthasar Permoser, „Ambrosius und Augustinus“	113
Konkretion: Anton Kern, „Dreifaltigkeit in Engelsglorie“	117
Exposition: Anton Raphael Mengs, „Christi Himmelfahrt“	121
Mutationen: Balthasar Permosers Kanzel	121
Ein-Bildung des Wortes: Fassung I	122
Hören des Wortes: Fassung II	128
Eintragung des Wortes: Fassung III	129
Passion Christi: Fassung IV	132
Lucas Cranach d. J., „Das Opfer Elias und der Baalspriester“	133
Bestätigung des lutherischen Gottesdienstes: in der lutherischen Schlosskapelle zu Torgau	134
Bestätigung des katholischen Gottesdienstes: in der katholischen Hofkirche zu Dresden	136
Variationen: Balthasar Permoser, „Christus an der Geißelsäule“	138
Paragone des Werks: Geißelchristus I	139
Paragone des Kontexts: Geißelchristus II	143
Der Kontext im Werk: Geißelchristus III	145
Paragone der Künstler: Permosers Selbstporträt	148
Farbabbildungen	161
Resümee	177
Literaturverzeichnis	179
Bildnachweis	187

Einleitung

Sakrale Kunstwerke werden meist für einen bestimmten Ort und für einen konkreten Handlungszusammenhang geschaffen. Die Kontextforschung ist deshalb darum bemüht, den ursprünglichen Aufstellungszusammenhang zu rekonstruieren und die dadurch entstehende Semantik der Bildwerke herauszuarbeiten.¹ Eine Vielzahl der Sakralbilder aber veränderte im Laufe der Jahre ihren angestammten Platz und wurde in neue ikonografische und funktionale Beziehungen gestellt, die häufig wiederum nicht den endgültigen Kontext bildeten, sondern nur eine Zwischenstation eines fortwährenden Ortswechsels markierten. Selbst wenn ein Werk über Jahrhunderte hinweg an seinem Ursprungsort bleibt, verändert sich das räumliche Umfeld in der Regel durch die Neuordnung der Ausstattungsgegenstände oder eine Modifikation der Nutzung. Nur in den seltenen Fällen entsteht ein räumlich funktionales Gefüge als eine Gesamtheit auf Dauer, sondern weit häufiger erfolgt eine prozessuale Veränderung über die Zeiten hinweg. So wird ein Werk in immer neue Bezugssysteme gestellt, geht wiederholt neue Verbindungen ein und einstmalige Zusammenhänge werden gelöst. Neben den materiellen, räumlichen Veränderungen erfolgt zudem ein Wandel der zeitgeschichtlichen Rezeptionsbedingungen hinsichtlich der Mentalität, Ideologie, Religion, Bildung, Gesellschaft, Herrschaft und Politik. Das Auge des Betrachters wird durch dessen sozio-kulturelle Prägung geleitet und nimmt die Umwelt immer durch die Brille seiner Zeit wahr. Damit verändert sich ein Werk, selbst wenn der materielle Befund derselbe bleibt, und es bekommt durch das Vorverständnis des Rezipienten einen neuen Sinngehalt eingeschrieben. Die dauerhafte Existenz eines Objekts zieht zwangsläufig einen Kontextwandel mit sich.

1 Grundlegend zu Werk und Kontext: Hans BELTING, Das Werk im Kontext, in: Kunstgeschichte. Eine Einführung, hg. von Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer und Martin Warnke, Berlin 1988, S. 221–239. Zur Ausdifferenzierung des Kontextes: Wolfgang KEMP, Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: Texte zur Kunst 2, 1991, S. 89–101. Mit der derzeitigen Hinwendung zum Objekt rückt auch der veränderliche Kontext eines Werks in den Blick: Ingo HERKLOTZ, Objekte auf Reisen und ihre Überlieferungsgeschichten. Bilanz und Perspektiven der Forschung, in: The Challenge of the Object. Die Herausforderung des Objekts. 33. Internationaler Kunsthistoriker-Kongress Nürnberg, 15.–20. Juli 2012, Congress Proceedings (32. Wissenschaftlicher Beiband zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums), hg. von G. Ulrich Großmann und Petra Krutisch, Nürnberg 2013, Bd. 2, S. 640–645.

Reduziert man ein Kunstwerk allein auf seinen ersten Entstehungszusammenhang, ordnet man diesem zwangsläufig alle späteren Aufstellungen in ihrer Bedeutung nach, weil diese dem ersten, vom Künstler und Auftraggeber anvisierten, nicht entsprechen und das Bild in einen vermeintlich falschen Kontext stellen. Doch solange ein Werk existiert, fügt es sich in immer neue Wechselbeziehungen zu Objekten, Handlungen und Rezipienten ein, die neue Sinnbezüge eröffnen. Selbst die Musealisierung sakraler Kunstwerke entkontextualisiert die Objekte nicht, wie mitunter beklagt, sondern präsentiert sie in einem neuen Umfeld, mit dem eine veränderte Rezeptionsbedingung einhergeht. Widmet man sich der *longue durée* eines Bildes, strebt also nicht eine lokale und epochale Festschreibung an, sondern ist um ein Nachzeichnen der Fortexistenz in einem sich wandelnden zeitlichen, räumlichen, sozialen, politischen und konfessionellen Gefüge bemüht, so treten die multiplen Bedeutungsebenen hervor, die durch das Voranschreiten der Zeit sukzessive freigelegt werden. Steht die Geschichtlichkeit eines Werkes im Vordergrund, so ist zweitrangig, ob die Aufstellung der Künstlerintention oder dem Interesse des Auftraggebers entspricht, denn jeder Präsentationsort wird einer Analyse würdig erachtet. Von dieser Prämisse ausgehend, will die vorliegende Untersuchung die Wege sakraler Bildwerke am Hof zu Dresden nachzeichnen und nach den semantischen Bezügen und dem zeichenhaften Potenzial innerhalb der je wechselnden Kontexte fragen.

Der Dresdner Hof bietet sich für die Frage nach den Implikationen einer fortwährenden Kontextualisierung von Sakralwerken als Exempel an, da im protestantischen Kernland kirchliche Kunstwerke für Hof und Stadt einen ausgesprochen identitätsbildenden Charakter hatten, doch 1697 mit der Konversion Augusts des Starken zum Katholizismus und der folgenden Errichtung katholischer Kirchenräume eine neue Dimension erhielten. Von nun an war es unmöglich, eine evangelische Kirche oder Kapelle als einen abgeschlossenen Raum zu verstehen, denn mit der konfessionellen Veränderung waren die älteren Sakralwerke der protestantischen Gotteshäuser mit den katholischen Bildern der herrschaftlichen Kirchenräume konfrontiert. Mit der Konversion des Kurfürsten entstand ein Resonanzraum, der den existierenden Bildwerken in den lutherischen Sakralräumen einen neuen Ausdruck verlieh. Im umgekehrten Fall konnte kein Werk für eine katholische Kapelle oder Kirche entstehen, ohne dass eine wie auch immer geartete Beziehung zum protestantischen Umfeld entstand. Innerhalb des Prozesses der Etablierung eines katholischen Hofes wechselten zudem viele protestantische Ausstattungsobjekte ihren Standort und wurden in andere Sakralräume überführt. Sie wurden in neue Diskurszusammenhänge eingebunden, denen sie durch ihr Bild- und Zeichenpotential ihren Stempel aufdrückten, und zugleich erhielten sie durch die neue Umgebung eine Prägung.

Ausgangspunkt der Untersuchung bildet die evangelische Schlosskapelle Dresdens, die Moritz von Sachsen 1551 an Stelle des katholisch-mittelalterlichen

Sakralraums errichten ließ.² In den folgenden Jahrzehnten wurde der Raum mit Werken ausgestattet, von denen einige bis zur Kapellenschließung im Jahr 1737 ihren Platz behielten, während andere schon früher transloziert wurden. Auf der katholischen Seite nahm die sakrale Verortung des Herrscherhauses im Thronsaal ihren Anfang. Dort fanden zunächst unter Ausschluss der Öffentlichkeit Messen statt, für die man einen Altar unter dem Thronbaldachin aufstellte³ – ein sinnfälliger Ausdruck dafür, dass der Konfessionswechsel den Herrscher, prinzipiell aber nicht die Hofmitglieder und die Stadt betraf. Ab 1708 stand das zu einer Kapelle umgebaute Komödienhaus zur Verfügung und wurde mit der steigenden Nutzungsfrequenz zunehmend ausgestattet.⁴ Mit der Konversion des Thronprinzen Friedrich August III. und seiner Eheschließung 1719 mit der Kaisertochter Maria Josepha wurde der Katholizismus im sächsischen Herrscherhaus auf Dauer etabliert. Die Nutzung und Ausgestaltung der ersten katholischen Kapelle erhielt damit eine Bestätigung. Schon seit 1711 brachte man eine erstaunlich große Anzahl von Gemälden aus der Sammlung im Schloss in den katholischen Sakralraum, gab bald bei Balthasar Permoser eine Kanzel in Auftrag, deren Entstehung sich als eine anhaltende Suche nach einer geeigneten Ikonografie gestaltete, und war über Jahrzehnte mit der Wahl eines angemessenen Hauptaltarbildes befasst – ein Bemühen, das erst in der neuen Hofkirche mit Anton Raphael Mengs' Hochaltargemälde „Christi Himmelfahrt“ zu einem Ende kam.

Die wechselnden Kontexte, in die viele der Sakralwerke am Dresdner Hof schon in den ersten Jahren oder Jahrzehnten ihrer Entstehung eingebunden waren, bestätigt die Erkenntnis der Forschung des sozialen Raumes: Ein Raum besteht nicht, sondern entsteht immer wieder durch Handlungen und Objekte (Güter), die beständig neu positioniert werden.⁵ Damit ist ein Raum relational und je nach Anordnung der materiellen und sozialen Güter zueinander einer Veränderung unterworfen. Das neu platzierte Gut schafft ein neues Raumgefüge und lässt zugleich einen neuen Kontext entstehen. Kontexte jedweder Art sind variabel und konstituieren sich beständig aufs Neue. Die Bildwerke gehören nicht einer Zeit und einem Raum an, sondern prägen das Umfeld und erhalten durch diese eine Prägung, so dass ihre Aussage nicht auf Dauer festgeschrieben ist. Es gilt, die wechselnden räumlichen und inhaltlichen Verortungen zu analysieren.

2 MAGIRIUS 1989; MAGIRIUS 2009.

3 SAFT 1961, S. 19; MEINERT 1970, S. 322.

4 SAFT 1961, S. 23f.; MEINERT 1970; SMITH 1994, S. 96–101; DÜLBERG 2004.

5 Martina LÖW, *Raumsoziologie*, Frankfurt a.M. 2012 (Erstaufgabe 2001).



Abb. 1: Portal der ev. Schlosskapelle, 1555/56. Dresden, Schloss

Öffnen und Erschließen: Das Portal der evangelischen Schlosskapelle

Das Renaissanceportal der evangelischen Schlosskapelle (Abb. 1) wurde 1555/56 unter Kurfürst August gefertigt und hat eine bewegte Vergangenheit. Es blieb beinahe 200 Jahre an seinem ursprünglichen Standort, musste dann aber wiederholt seinen Platz wechseln: 1737, bald nach Schließung der Kapelle, wurde es vor den Westeingang der Sophienkirche gesetzt und 1872 nach einer kurzzeitigen Zwischenlagerung auf dem Jüdenhof installiert. Dort überstand es den Bombenangriff von 1945 und wurde in den 1970er Jahren einer gründlichen Reinigung unterzogen. Mit der bevorstehenden Neueröffnung der Schlosskapelle als Museumsraum findet die Reise ein vorläufiges Ende und das Portal kehrt wieder an seinen Ausgangsort zurück.

Die unstete Aufstellungssituation ist für ein Steinportal sehr ungewöhnlich. Aufgrund seiner monumentalen Ausmaße und des tonnenschweren Materials erfordert es einen gewissen Aufwand, die Versetzung zu bewerkstelligen. Zudem ist die Funktion eines Eingangsportals so klar vorgegeben, dass ein Standortwechsel in der Regel weit zögerlicher vorgenommen wird als bei einer Skulptur oder einem Gemälde, deren Nutzung zunächst auf das Betrachten zielt, das auch in einem anderen Umfeld gewährleistet ist. Ein Portal soll zwar gesehen, doch vor allen Dingen geöffnet, durchschritten und geschlossen werden. Es begleitet die Handlung nicht nur, sondern fordert nachdrücklich zu einer Handlung auf; es markiert nicht nur den Zugang zu einem Raum, sondern bildet den Eingang und macht das Hindurchgehen erst möglich. Diese Hauptfunktionen erfüllte das Dresdner Portal nicht an all seinen Standorten. Doch auch wenn es nicht immer einen dahinter liegenden Ort eröffnete, erschloss es dennoch immer einen Raum.

Die Holztür im steinernen Portalrahmen

Das Portal der evangelischen Schlosskapelle besteht aus einer steinernen Rahmung und einer hölzernen Tür. Beide Teile sind als zusammengehörig gekennzeichnet worden, indem sie eine Struktur der Doppelung erhielten (Abb. 1). Die Rahmung aus Cottaer Sandstein, welche die Jahreszahl 1555 trägt, besteht aus je links und rechts der Türöffnung aufragenden, doppelten korinthischen

Säulen, die auf Podesten aufgesockelt sind. Zwischen den Säulen haben jeweils zwei Figuren in zwei übereinander angeordneten Nischen ihren Platz gefunden. Die hohen Säulen tragen das Gebälk, das zudem auf einer Konsole ruht, die im Scheitel des Portalbogens befestigt ist. Über dem Fries erhebt sich die Attika, auf der ehemals fünf Figuren standen. Diese klare Grundstruktur greift die Eichenholztür aus dem Jahr 1556 auf. Das Zentrum bildet das Bildfeld unter der Bogenöffnung, welche ihrerseits von zwei doppelten korinthischen Säulen und Pilastern eingefasst ist. Anstelle der Nischen sind hier Ornamentfelder und Wappenschilde zwischen den Stützen zu sehen. Abermals liegt das Gebälk, das nun verkröpft ist, auf den seitlichen Stützen sowie auf einer Konsole, die über dem Bogenscheitel hervorkragt. Über dem Ornamentfries erhebt sich auch hier eine Attika, die nun aber von einem Dreiecksgiebel bekrönt wird.

Die Struktur der inneren Tür nimmt also die des äußeren Portals auf und variiert sie leicht. Dadurch tritt das Bildfeld unter den erhabenen Architektur-elementen deutlich als Mittelpunkt hervor. Die Steinarchitektur rahmt den bogenförmigen Eingang, in den die Tür eingepasst ist, und das Holzrelief markiert seinerseits einen Torbogen, in dessen Zentrum sich das Reliefbild befindet. Dank der doppelten Rahmung wird das Bildfeld zu einer Verkleinerung der gerahmten Tür und zu dieser in ein unmittelbares Verhältnis gesetzt.

Zunächst stellt sich die Frage, wer solch ein ausgeklügeltes Zusammenspiel von Portalrahmen und Tür ersonnen hat. Angelica Dülberg arbeitete überzeugend die italienischen Vorbilder für die Steinarchitektur heraus.⁶ Für die Ausführung der Arbeit war ein in den Quellen genannter „Johann Maria“ verantwortlich, der wohl identisch ist mit Giovanni Maria Mosca, gen. Giovanni Maria da Padova, einem Schüler Jacopo Sansovinos. Zusammen mit seinen Mitarbeitern schuf er den Zugang zur Schlosskapelle in Anlehnung an italienische Portale. Neben italienischen Bildhauern führten auch Dresdner Skulpteure unter der Oberleitung von Hans Walther II einige der Steinmetzarbeiten aus.⁷ So weit ist der italienische Einfluss greifbar und plausibel. Doch bleibt zu klären, wer die Entwürfe für die strukturelle Gestaltung und das Bildprogramm der Holztür lieferte. Die Holzarbeit besteht zwar in Abhängigkeit zu dem steinernen Portalbau und lässt einen hohen Reflexionsgrad erkennen, doch muss sie keineswegs der Künstler entworfen haben, der die Steinarchitektur schuf. Um sich dem planenden Künstler anzunähern, ist es hilfreich, zunächst die Ikonografie des Bildfeldes zu analysieren.

Das Zentrum der Holztür nimmt die Szene „Christus und die Ehebrecherin“ ein (Tf. 1). Das Thema aus dem Johannesevangelium ist zwar typisch für den

6 DÜLBERG 2004. Zur ehemaligen Zuschreibung an Hans Kramer und ältere Forschungsliteratur: BRUCK 1912, S. 18–22; vgl. auch: HENTSCHEL 1966, S. 115–117.

7 Zur Bildhauerfamilie Walther weiterhin grundlegend: HENTSCHEL 1961; HENTSCHEL 1966.

Protestantismus und wurde in Sachsen von Lucas Cranach mehrfach gemalt, doch entspricht das Dresdner Relief nicht dem protestantisch-regionalen Bildformular. Auf der Holztür spielt sich das Ereignis in einem von Arkaden gesäumten Innenraum ab. Die Ehebrecherin steht zwischen drei Anklägern, die gestikulierend Beschuldigungen vorbringen. Jesus indes hat sich niedergebückt und schreibt unbeteiligt auf den Fußboden. Cranachs zahlreiche Darstellungen dieses Sujets sind halbfigurige Historienbilder, die einen Innenraum bestenfalls andeuten. Als Beispiel mag das 1532 entstandene, heute in Neapel aufbewahrte Gemälde dienen, das die typisch cranachsche Bildgestaltung aufweist (Abb. 26): Jesus erhielt den Platz im Zentrum, zu seiner Rechten sind die anklagenden Hohepriester zu sehen, die Steine in den Händen halten, zu seiner Linken sind die Jünger angeordnet. In der Regel blickt eine Person aus dem Bild, um mit dem Betrachter Kontakt aufzunehmen; hier schaut einer der Apostel heraus, mitunter sieht Jesus selbst den Betrachter an.⁸ Die klare Trennung der Personengruppen liegt auch Cranachs um 1525 geschaffener ganzfiguriger Darstellung zugrunde, die das Ereignis in einem Raum verortet.⁹ Kaum eines von Cranachs Bildern zeigt, wie Jesus auf den Boden schreibt. Zu den wenigen Ausnahmen zählen ein Gemälde aus Aschaffenburg (Abb. 2)¹⁰ und eine Vorzeichnung, die bereits 1509 entstand, von der aber nicht bekannt ist, ob sie jemals als Gemälde ausgeführt wurde.¹¹ Doch keines der Werke weist ikonografische Übereinstimmungen mit der Holztür auf.

Auch unter italienischen Darstellungen des Themas wird man schwerlich ein Vorbild finden. Die Episode war keineswegs ein rein protestantisches Bildthema, sondern wurde auch südlich der Alpen ins Bild gesetzt. Einige der italienischen Werke spiegeln das liturgische Jahr der katholischen Kirche wider, da am 3. Sonntag der Passionszeit die Lesung der Ehebrecherin erfolgte.¹² Die Ikonografie ist dort sehr vielfältig und zeigt Jesus oftmals mit den Anklägern in eine Diskussion

- 8 Vgl. FRIEDLÄNDER / ROSENBERG 1979, Kat.-Nr. 216; Eberhard Freiherr SCHENK ZU SCHWEINSBERG, Die früheste Fassung des Gemäldes der Ehebrecherin vor Christus von Lukas Cranach d.Ä., in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 6, 1966, S. 33–41; ANDERSSON 1981, S. 51–53; vgl. auch: Ausst.kat. Glaube & Macht 2004, Katalogbd., Kat.-Nr. 181.
- 9 Vgl. Kerstin MERKEL, Albrecht und Ursula. Wanderung durch Literatur und Legendenbildung, in: „... Wir wollen der Liebe Raum geben“. Konkubinate geistlicher und weltlicher Fürsten um 1500, hg. von Andreas Tacke, Göttingen 2006, S. 157–186, hier S. 172–175.
- 10 Miklós GÁLOS, Woman taken in Adultery, HU_SMB_816. In: Cranach Digital Archive. URL: <http://www.lucascranach.org/digitalarchive.php> (Zugriff: 03.04.2012).
- 11 Dieter KOEPLIN und Tilman FALK, Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Basel und Stuttgart 1976, Bd. 2, Kat.-Nr. 363; Michael HOFBAUER, Cranach – Die Zeichnungen, Berlin 2010, Kat.-Nr. 14. Auf dem einzigen Gemälde Cranachs, das Christus und die Ehebrecherin als ganze Figuren in einem Raum verortet, steht Jesus aufrecht und hat bereits auf den Boden geschrieben. Vgl. Ausst.kat. Cranach im Exil. Aschaffenburg um 1540. Zuflucht, Schatzkammer, Residenz (Schloss Johannisburg, Aschaffenburg), hg. von Gerhard Ermischer und Andreas Tacke, Regensburg 2007, Kat.-Nr. 37 (Martin Schawe).
- 12 Beverly Louise BROWN, Corroborative Detail: Titian's *Christ and the Adulteress*, in: *artibus et historiae* 56, 2007, S. 73–105.



Abb. 2: Lucas Cranach d. Ä., Jesus und die Ehebrecherin, um 1525.
Aschaffenburg, Schloss (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München)

verwickelt. Die in Dresden arbeitenden italienischen Künstler hätten durchaus für das Bildfeld eine entsprechende Vorlage liefern können. Jedoch liegt der Dresdner Darstellung weder ein sächsisch-protestantisches noch ein italienisch-katholisches, sondern ein niederländisches Bildformular zugrunde.

Die Szene „Christus und die Ehebrecherin“ des Schlossportals entstand nach einem Holzschnitt Dirck Volkertsz. Coornherts, der diesen um 1548 nach der Vorlage von Maarten van Heemskerck geschaffen hatte (Abb. 3). Die Grafik situiert das Ereignis in einen Innenraum, die Ehebrecherin ist von zwei Soldaten flankiert, und Jesus bückt sich, um auf den Boden zu schreiben. Heemskercks Holzschnitt basiert auf der üblichen niederländischen Ikonografie, doch zeigt er ein reduziertes Figurenpersonal und zusätzlich einen Hohepriester, der den Tempel verlässt. Der Innenraum und das Auf-den-Boden-Schreiben ist typisch für die niederländische Bildtradition, sie finden sich bereits bei Jan van Hemessen und wurden ins 17. Jahrhundert tradiert. Nicolaes Eliasz. Pickenoy oder der durch die Niederländer beeinflusste Johann Konrad Seekatz lehnen sich



Abb. 3: Dirck Volkertsz. Coornhert nach Maarten van Heemskerck, Christus und die Ehebrecherin, um 1548, Holzschnitt

daran an, verwandten sogar nachweislich Heemskercks Xylografie,¹³ und auch in der Dresdner Kunstkammer befand sich eine Darstellung der Ehebrecherin mit dem schreibenden Christus.¹⁴ Diese Ikonografie scheint man spätestens im 17. Jahrhundert als typisch protestantisch empfunden zu haben, denn Maler wie Pieter Brueghel und Matthäus Merian nutzten das genannte Bildformular, während Rubens die Erzählung mit Halbfiguren und ohne den auf den Boden schreibenden Jesus wiedergab.

Vergleicht man das Holzrelief in Dresden mit Heemskercks Holzschnitt, so fallen die ikonografischen Übereinstimmungen unmittelbar ins Auge. Zwar hatten Simon

13 Paul DIRKSE, Een luthers bijbelstuk door Nicolaes Eliasz Pickenoy, in: *Begijnen, pastors en predikanten. Religie en kunst in de Goude Eeuw*, hg. von Paul Dirkse, Leiden 2001, S. 34–38; *Goddelijk geschilderd. Honderd meesterwerken van Museum Catharijneconvent*, mit Beiträgen von H. L. M. Defoer u.a., Zwolle 2003, Kat.-Nr. 53.

14 RIEDMATTEN / RÜFENACHT / WEDDIGEN 2004, S. 108, Nr. 40: von W. D. Potter, „Quadro in tavola, che rappresenta l'Adultera avanti a Cristo, il quale scrive sulla terra, farisei, che l'osservano, campo di Gotica architettura“.

Schröter und Stefan Hermsdorff für die Torgauer Schlosskapelle schon 1544 ein Kanzelrelief geschaffen, das ebenfalls Jesus beim Schreiben auf den Boden zeigt und das Ereignis in einem Innenraum verortet (Tf. 2),¹⁵ doch fehlen Personen, die die Ehebrecherin flankieren; zwei der Ankläger halten Steine in Händen und keiner von ihnen verlässt den Raum. Das Relief kann nicht als kompositorisches Vorbild gedient haben, sondern allenfalls als thematisches Referenzwerk. Heemskercks Grafik indes lieferte die entscheidenden Motive, welche die Semantik der Holztür bestimmen. Ein auffällender Unterschied zur Xylografie besteht in Jesu spiegelbildlicher Pose. Anstatt dass er sich zur rechten Seite wendet, wie auf den niederländischen Darstellungen, so dass seine schreibende Hand klar hervortritt, hat er sich nach links gedreht. Diese Umkehrung erachtete man für so bedeutend, dass man dafür eine leichte Zurücknahme des Schreibmotivs in Kauf nahm.

An dieser Stelle muss daran erinnert werden, dass der Dresdner Hof jener Zeit keineswegs nur um die Implantierung des italienischen Stils bemüht war, auch wenn rege Beziehungen zu Italien gepflegt wurden. Daneben waren auch niederländische Kunstwerke gefragt, wengleich sie in einer weit geringeren Menge eingeführt wurden und nur vereinzelt Künstler aus den Niederlanden am Hof Beschäftigung fanden. Doch bereits um 1525 lieferte die Brüsseler Werkstatt des Pieter van Aelst Tapisserien und seit 1535 lebte der flämische Teppichwirker Heinrich von der Hohenmühl mit seinen Mitarbeitern in Sachsen; er arbeitete zunächst auf Schloss Hartenfels und seit spätestens 1551 in Dresden. Für das Herrscherhaus webte er mehrere Teppichzyklen, darunter eine Passionsfolge für die Schlosskapelle.¹⁶ Eine weitere Verbindung zu den südlichen Niederlanden knüpfte man 1554 mit dem Ankauf eines Altarretabels für die Schlosskapelle (Abb. 14).¹⁷

Für Bildhauerwerke aus den Niederlanden war Antwerpen ein wichtiger Umschlagort. Welcher Künstler das feine Alabasterrelief schuf, ist zwar unbekannt, doch ist der Bildhauer, der mit den Initialen J. G. H. signierte, wohl in Antwerpen im Umkreis des Cornelis Floris zu suchen.¹⁸ In der Stadt an der Schelde war ab 1553 Hieronymus Cock für die Vermarktung von Heemskercks Grafiken zuständig. Auch wenn Cock den Holzschnitt mit der „Ehebrecherin“ offenbar nicht auf den Markt brachte, sondern dieser wohl in Haarlem von einem

15 FINDEISEN / MAGIRIUS 1976, S. 192f. Zu Schröter vgl. Walter HENTSCHEL, Die Torgauer Bildhauer der Renaissance, in: Sachsen und Anhalt 11, 1935, S. 151–192, hier S. 155–166.

16 O[tto] RICHTER, Über die altniederländischen Bildteppiche in der Königl. Gemäldegalerie, in: Dresdner Geschichtsblätter 2, 1893, S. 65f.; Ulrich THIEME und Felix BECKER, Allgemeines Künstlerlexikon von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1924, Bd. 17, S. 316f.; Uta NEIDHARDT, Gewirkte Passion. Vier Niederländische Bildteppiche der Gemäldegalerie Alte Meister, in: Dresdener Kunstblätter 2004, H. 3, S. 153–165; MARX 2007, S. 678; MAGIRIUS 2009, S. 89–93.

17 HENTSCHEL 1929.

18 GURLITT 1900, S. 151.

unlizenziierten Drucker vertrieben wurde,¹⁹ so ist es dennoch möglich, dass die Druckgrafik in jenen Jahren in Antwerpen zu erstehen war, denn womöglich hatte Cock den Holzschnitt in sein Sortiment aufgenommen. Für die Verbreitung des Holzschnittes in Antwerpen spricht ein Gemälde Pieter Aertsens. Dieser hatte, noch bevor er 1557 Antwerpen verließ, ein Marktstilleben gemalt,²⁰ das im Hintergrund die Szene der Ehebrecherin mit den bekannten Merkmalen des Auf-den-Boden-Schreibens und den beiden Soldaten neben der Ehebrecherin aufweist. Dieses Gemälde ist eines der frühesten Beispiele, das die ikonografischen Merkmale des Holzschnitts umsetzt.

Die Öffnung in der Wand

Das Bildfeld des Schlosskapellenportals greift auf Bildstrategien zurück, die Anfang der 1550er Jahre in Antwerpen das Verhältnis von Bild- und Betrachtterraum in einer bis dahin unbekanntem Weise diskutierten. Es handelt sich um die inversen Bilder von Pieter Aertsens, die im Hintergrund eine biblische Szene zeigen, im Vordergrund hingegen ein Stilleben präsentieren. Eine eingehende Untersuchung der Bildstrategie dieser Werke legte Victor Stoichita vor.²¹ Anhand von Aertsens frühen inversen Bildern, vor allem dem Wiener „Stilleben mit Maria und Martha“, arbeitete er heraus, in welcher Weise die aufgetürmten Viktualien und Gegenstände den Bildraum mit der Wirklichkeit des Betrachterraums verbinden und wie die Wandöffnung eine Beziehung zum rückwärtigen geistlichen Raum herstellt. Das Bildfeld des Schlossportals hat auf den ersten Blick nichts mit den inversen Bildern gemein, denn es kommt ohne Objekte aus, die in den Betrachtterraum hineinragen, und zudem ist die biblische Szene nicht klein im Hintergrund, sondern bildbeherrschend im Vordergrund zu sehen. Doch was das Bildfeld vermissen lässt, leistet die Gattung Tür: Das Portal ist darauf ausgelegt, dass der Betrachter mit ihm handelnd in eine Beziehung tritt und durch es hindurch in einen dahinter liegenden Raum eintritt. Die Räume vor dem Bild und hinter dem Bild gehören untrennbar zum geschnitzten Bildraum dazu.

Im Falle des Kapellenportals ist die Öffnung in der Wand real, während sie auf den inversen Bildern nur fingiert ist. Die Wandöffnung verbindet den Bildraum mit dem davor liegenden Hofraum und dem dahinter liegenden Kapellenraum. Zunächst schaffen die perspektivische Anlage des Bildraums und die offenen

19 Ilja M. VELDMAN, Maarten van Heemskerck and Dutch humanism in the sixteenth century, Maarssen 1977, S. 106f.

20 Die Datierung dieses Werks, das heute im Nationalmuseum in Stockholm aufbewahrt wird, ist unsicher. Vermutlich aber entstand es vor 1557 in Antwerpen. HONIG 1998, S. 40.

21 STOICHITA 1998, S. 15–29.