

Ulfrid Müller

## Die Kreuzkirche - Ausstattung: Altar

Einzigler Schmuck des schlichten Kircheninnenraumes sind seine Kunstschätze, die in verschiedenen Jahrhunderten geschaffen wurden. Mittelpunkt der Gottesdienste und damit auch des Raumes ist der Altar mit seinem spätgotischen Aufsatz. Ursprünglich stand dieses Malwerk in der Stiftskirche **St. Alexandri in Einbeck**; es kam dann durch Kauf in den Besitz der Herzöge zu Braunschweig-Lüneburg, die es 1675 in ihrer neuen Schlosskirche im Leineschloss während des katholischen Interregnums (1666 – 1680) aufstellen ließen.

In den Wirren der Franzosenzeit wurden die Flügelaußenseiten abgetrennt. Sie kamen 1816 zunächst in die Sammlung Hausmann, 1857 in königlich-hannoverschen Besitz und wurden 1925 von der Niedersächsischen Landesgalerie erworben. Das Mittelbild und die beiden Flügel kehrten jedoch bald in die Schlosskirche zurück. Seit Ende des Krieges gehört der Altaraufsatz der Ev.-luth. Landeskirche Hannovers.

Das bedeutsame Altarwerk ist eine signierte Arbeit aus der Werkstatt des Wittenberger Malers **Lucas Cranach d. Ä.**; es dürfte **vor 1537** gemalt worden sein.

Der Altar zeigt im Mittelfeld eine volkreiche Kalvarienbergdarstellung mit dem Kreuz Christi in der Mitte; die Kreuze der Schächer sind ihm schräg zugewendet. Dazwischen und davor eine dicht gedrängte Figurenmenge, rückwärts Soldaten mit empor gestreckten Speeren und Lanzen. Links davor die Gruppe der Trauernden, noch weiter vorn die um das Kleid Christi wüfelnden Knechte, rechts der Hauptmann und andere zu Pferd, dazu mancherlei Motive: ein Mann mit einem Kind an der Hand, ein Gewappneter, ein Hund, ein Kamel und anderes. Auf den **Flügelinnenseiten** sind die Patrone der Stiftskirche zu Einbeck, **Alexander und Felicitas**, dargestellt.

„Auffallend und eindeutig unterscheiden sich die Bilder von Alexander und Felicitas von der Kreuzigung auf dem Mittelfeld. Sie sind stilistisch anders und auch qualitativ schwächer. Die Mitteltafel mit der Kreuzigung zeigt das warme, blühende Kolorit mit vielen leuchtenden Tönen, wie es für Lucas Cranach charakteristisch ist. Die Flügel sind dagegen auf kühle und mehr graue Töne gestimmt. Dazu ist ihre Form nicht so minutiös wie die des Mittelbildes, sie ist großflächiger und klassischer stilisiert. Kaltgrau steht der Erdboden unter den beiden Heiligenfiguren neben dem goldgelben der Kreuzigung, und diese zeigt das lebhafteste, kleinteilige Farbenmosaik, das für viele Passionsdarstellungen Cranachs bezeichnend ist.

Und wie viele Schönheiten birgt dieses Mittelbild. Vorzüglich der Kopf der Maria Magdalena, die am Kreuzesstamm kniet, vorzüglich auch die Köpfe der Trauernden, mancher unter dem Volk, in dem man geneigt sein könnte, Porträts





zu erkennen. Anderes ist schwächer, aber beispielsweise sind die Pferde auch nicht plumper als in anderen gesicherten Bildern von Lucas Cranach dem Älteren, dessen Meisterschaft die Köpfe der Maria Magdalena und der Trauernden wohl würdig sind; gut auch der Kopf des Mannes mit dem Turban. Cranach hat die Kreuzigung gewiss nicht allein gemalt, Gehilfen haben mancherlei ausgeführt, aber es geschah unter seiner Kontrolle ... Um ein Grad schwächer sind die Martyrienbilder, aber auch sie sind reizvolle Zeugnisse der Kunst Cranachs des Älteren und seiner Werkstatt. Anders verhält es sich mit den Flügelinnenseiten, den stehenden Heiligen und den Steinbögen an ihren oberen äußeren Ecken. Dass auch sie von einem Schüler oder Mitarbeiter Cranachs ausgeführt worden sind, ist gewiss“ (gekürzt aus einem Gutachten von Alfred Stange).

Auf den **Außenseiten der Flügel** wird die Geschichte der Patrone der Einbecker Stiftskirche durch die Darstellung des Martyriums der sieben Söhne der Felicitas ergänzt. Beide Bilder sind Kopien von 1975 der in der Niedersächsischen Landesgalerie ausgestellten Originale. Rahmen und Predella wurden 1961 hinzugefügt.

Eine weitere Besonderheit des Kreuzkirchenaltars ist die **mensa** (Altarplatte), in deren Mitte sich ein leeres Reliquiengrab befindet (Altar-Sepulcrum), umrahmt von in den Stein eingemeißelten Kreuze. Diese mensa wurde seinerzeit bei der Entsakralisierung der Schlosskirche anlässlich des Ausbaues des Leineschlusses zum Landtagsgebäude aus einer Wand herausgenommen und in der Kreuzkirche als Altartisch wiederverwendet. Sie stammt vermutlich aus dem Minoritenkloster St. Maria, das an der Stelle des heutigen Leineschlusses im Jahr 1291 gegründet worden war. Die mensa des Kreuzkirchenaltars ist damit **die älteste mensa Hannovers**, die bis heute im gottesdienstlichen Gebrauch ist. Mehr zu dem Altarbild erfahren Sie im folgenden Artikel.

Klaus Eberhard Sander

## Der Cranach-Altar der Kreuzkirche

Wer heute die Kreuzkirche durch das Turmportal im Westen betritt, wird in diesem schlichten gotischen Raum sehr bald von dem Altarretabel in der Chorapsis angezogen.

Der aufgeklappte Schrein zeigt im Zentralbild eine Kreuzigungsszene und auf den Innenseiten der beiden Flügel eine männliche (hl. **Alexander**) und eine weibliche Heiligengestalt (hl. **Felicitas**). Auf den Außenseiten der Flügel erkennt man dann zwei weitere Gemälde, Kopien der Originale, die sich im hannoverschen Landesmuseum befinden und das Martyrium der sieben Söhne der hl. Felicitas zeigen.

Obwohl sich dieser Flügelaltar in die Proportionen des Chorraums einzufügen und durch sein Zentralbild auf das Kreuz-Patrozinium dieser dritten mittelalterlichen Pfarrkirche Hannovers hinzuweisen scheint, hat er doch ursprünglich mit dieser Kirche nichts zu tun und in ihr erst seit 1961 seinen Platz gefunden.

Der gesamte moderne Holzaufbau des Retabels täuscht darüber hinweg, dass es sich hier um Gemälde handelt, die eher auf einen Kapellenaltar als auf den Hauptaltar einer städtischen Pfarrkirche hindeuten. Auch für den Hauptaltar der Kreuzkirche wären nicht nur größere Maße des Retabels und eine Vierfachgliederung, sondern mindestens für



den Schrein auch holzgeschnitzte Darstellungen zu erwarten. Man muss schon Hannover verlassen und nach **Einbeck** fahren, um in der dortigen **Münsterkirche** den Ort zu finden, für den in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts dieses Retabel bestimmt war.

Das Einbecker Alexanderstift wurde bereits Ende des 11. Jahrhunderts gegründet und schon seine erste Kirche **1108** mit Reliquien des hl. Alexander versehen. Seine Berühmtheit erlangte das Einbecker Stift aber durch eine Reliquie des hl. Blutes Christi, die wahrscheinlich durch die Kaiserin Richenza (Gattin Kaiser Lothars III. und Großmutter Herzog Heinrichs des Löwen) in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts nach Einbeck kam und das Stift zum weithin bekannten Pilgerzentrum machte.

Für die Kapelle der Münsterkirche, in der die Reliquie des hl. Blutes aufbewahrt wurde, ist wahrscheinlich im frühen 16. Jahrhundert der Auftrag des Einbecker Stiftes an die Werkstatt des Malers **Lucas Cranach** in **Wittenberg** gegangen, einen Altarschein mit einer gemalten Kreuzigungsszene im Zentrum zu liefern, dessen Klappflügel die hl. Patrone der Münsterkirche und ihr Martyrium in vier weiteren Gemälden zeigen sollten.

Will man nun die Entstehung dieses Retabels genauer datieren, muss man sich folgende historische Voraussetzungen bewusst machen. In den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts wurde Wittenberg zum Zentrum der reformatorischen Bewegung in Deutschland. Die Stadt Einbeck und damit ihre beiden Pfarrkirchen waren seit 1529 evangelisch. Allerdings verharrte das Alexanderstift aufgrund seiner Autonomie noch beim katholischen Glauben, und erst 1537/38 wurde auch hier die Reformation durchgeführt. Das Retabel für die Hl. Blut-Kapelle, das ja in seinen Flügelgemälden noch der mittelalterlichen Heiligenverehrung verpflichtet war, muss also wohl **vor 1537** in Auftrag gegeben worden sein.

Dass es auch vor 1537 in der Cranach-Werkstatt geschaffen wurde, lässt sich aus folgendem Sachverhalt ableiten: Das Zentralbild ist signiert, nicht mit Namenszug, aber mit dem Cranachschen Wappen einer nach links gewendeten Schlange mit erhobenen Flügeln (erkennbar am Mittelteil des Kreuzesstammes Christi). Der älteste Sohn des Meisters Lucas mit Namen Hans verstarb 1537 auf einer Italienreise. Von diesem Zeitpunkt an übernahm sein jüngerer Bruder Lucas neben dem Vater die Leitung der Werkstatt. Er veränderte die Werksignatur in der Weise, dass sie zu einer Schlange mit liegenden Flügeln wurde. Da das Zentralbild dieses Retabels noch die Schlange mit erhobenen Flügeln zeigt, muss es vor 1537 entstanden sein, also wohl um das Jahr 1530 herum. Dann könnte das Retabel schon seit Beginn der dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts in der Hl. Blut-Kapelle seinen Platz eingenommen haben, den es dann trotz Einführung der Reformation bis zum Jahre 1669 nicht verlassen hat. Seit 1636 war Hannover Residenz der Calenberger Herzöge, Kurfürsten und Könige aus dem Welfenhouse. Das **1533** aufgelöste **Franziskanerkloster am Leineufer** wurde zum Residenzschloß umgebaut, die Klosterkirche renoviert und als **Hof- und Schlosskirche** am 10. Juli **1642** dem evangelischen Gottesdienst gewidmet. Im Jahre 1665 trat dann der Herzog Johann Friedrich während einer Romreise zum katholischen Bekenntnis über und suchte bis zu seinem Tode 1679 sein Residenzschloß und dessen Kirche zu einem katholischen Zentrum zu machen. Mit Hilfe des Papstes Clemens IX. gründete er das „Apostolische Vikariat des Nordens“ mit Priesterkonvent und Bischof, ließ große Teile der kirchlichen Reliquiensammlung („Welfenschatz“) aus Braunschweig in die hannoversche Schlosskirche bringen und kaufte schließlich 1664 dem Einbecker Alexanderstift die Hl. Blut-Reliquie zusammen mit dem Cranach-Retabel ab und ließ beides ebenfalls im Hohen Chor der Schlosskirche aufstellen.

Auch nachdem **1680** mit dem neuen Regenten **Ernst August** die Schlosskirche wieder dem evangelischen Bekenntnis gewidmet war, blieb ihr der Cranach-Altar erhalten. Erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde im Zusammenhang mit der französischen Besetzung die Schlosskirche geplündert und mit vielen anderen kostbaren Geräten auch der Cranach-Altar verschleudert. Er allein kehrte jedoch bald wieder in die Kirche des Leineschlusses

zurück, allerdings ohne die beiden Gemälde der Flügelaußenseiten. Die tauchten 1816 in der Sammlung Hausmann auf, kamen 1857 wieder in den Besitz des Königshauses, befanden sich 1893 (nach der Annektierung Hannovers durch Preußen) in der Fideicommiß-Galerie und wurden 1925 von der Niedersächsischen Landesgalerie erworben, der sie noch heute gehören.

Das Retabel selbst verblieb bis zu den Zerstörungen im zweiten Weltkrieg (1943) in der Schlosskirche und wurde dann in den Saal des Gemeindehauses in der Waterloostraße gebracht, wo es 17 Jahre lang für die Gottesdienste der Gemeinde zur Verfügung stand. Nach dem Wiederaufbau der Kreuzkirche 1958–1960 erhielt es schließlich als Retabel des neuen Kreuzkirchenaltars seinen heutigen Platz und ging zugleich endgültig in das Eigentum der luth. Landeskirche Hannovers über.

## Die Flügel

Das Retabel mit seinen fünf Malwerken lässt erkennen, dass es das Ergebnis einer Werkstattarbeit ist. Mindestens drei Malerhände sind auch heute noch nach Übermalungen im 19. und Restaurierungen im 20. Jahrhundert zu erkennen.

Am deutlichsten fällt das bei einem Vergleich von Farben und Malweise zwischen dem Zentralbild und den Gemälden der Flügelinnenseiten auf. Das Zentralbild zeigt die leuchtenden Farbtöne, wie sie auch andere Werke des **älteren Lucas Cranach** aufweisen.

Dagegen zeigen die Bilder des **Alexander** und der **Felicitas** eine kühlere Palette, die Grautöne bevorzugt. Das lässt sich gut erkennen, wenn man den steinigen Erdboden auf den drei Gemälden in seiner Farbgebung vergleicht. Der Eindruck verstärkt sich beim Vergleich der mantelartigen Umhänge der hl. Felicitas und der **Maria Salome** auf dem Zentralbild (links neben dem Kreuz Christi). Hier wird auch in der Behandlung der Gewandfalten die unterschiedliche Malweise deutlich. Sie tritt ebenso in der Gestaltung des dunklen Gewölks am Himmel hervor.

Man kann heute davon ausgehen, dass **das Zentralbild** vom älteren Lucas konzipiert und in seinen entscheidenden Partien auch selbst realisiert wurde. Das schließt ein, dass ihm dabei Gehilfen zur Hand gegangen sind, die vom Meister begonnene Partien zu Ende geführt haben. Das gilt etwa für die Gruppe der Kriegsknechte im Vordergrund links, für das Kreuz des linken Schächers und die Anordnung der vielen menschlichen Gestalten im Hintergrund.

Die beiden **Heiligenbilder** links und rechts sind aber Werke einer Malerhand. Dass es sich dabei um einen jüngeren Maler handelt, könnte daraus abgeleitet werden, dass Farbgebung und Gestaltung deutlich einen Manierismus zeigen, der damals als neue Mode aus Italien in die Malerwerkstätten nördlich der Alpen importiert wurde.

Dazu passen die auf beide Tafeln gemalten Steinbögen in den oberen Ecken, die elegante Gespreiztheit der Gestalten, die besonders beim Alexander ins Auge fällt, und ihr emotionsloser Gesichtsausdruck. Hier wird posiert und nicht gepredigt. Wenn Meister Lucas diese ihm nicht entsprechende Malweise zugelassen hat, muss es sich um ein besonderes Mitglied seiner Werkstatt gehandelt haben. Die Vermutung liegt nahe, dass es sein ältester Sohn und designierter Nachfolger Hans war, welcher sich hier in der neuen Malweise übte, bevor er nach Italien aufbrach, um sie genauer zu studieren, und der dann in Bologna an der Malaria sterben musste.

Die Martyrienbilder auf den **Flügelaußenseiten** sind sicherlich ebenfalls vom Meister Lucas konzipiert, dann aber im wesentlichen von Mitarbeitern ausgeführt. Sie zeigen das übliche Kolorit der Werkstatt. Manches in der Malweise (Gesichter, Landschaft, Körperformen) deutet dabei auf eine dritte Malerhand hin, die den gesicherten Gemälden des jüngeren Lucas Cranach aus dieser Zeit ähnlich ist.

Es wäre schon reizvoll, sich die große Cranach-Werkstatt in der kursächsischen Residenzstadt Wittenberg während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vorzustellen. Es wird die größte dieser Art im damaligen Deutschland gewesen

sein. Dass hier die freie Luft humanistischer Weltsicht wehte, in der man einerseits der reformierten Bewegung Bewunderung und Unterstützung zuwenden, andererseits aber auch Aufträge des Erzbischofs von Mainz und Magdeburg ausführen konnte, sollte nicht verwundern.

Das HI. Blut-Retabel des Einbecker Alexanderstifts ist ein typisches Produkt dieser Werkstatt, ihres Geistes und ihrer Zeit, kein Hauptwerk, eher ein Auftrag nebenher, doch gerade deshalb heute ein einzigartiges Dokument der Kulturgeschichte.

## Das Zentralbild

Das Zentralbild zeigt den vorgegebenen theologischen Gehalt, wie er auch im Zentralbild des Schnitzaltars der hannoverschen Marktkirche zum Ausdruck kommt.

In beiden Fällen geht es nicht einfach um eine Darstellung der Kreuzigung Christi, nicht um eine Illustration der im Neuen Testament geschilderten Vorgänge am Karfreitag. In der Ikonographie der späten Gotik gilt diese Darstellung als sakramentales „Fronbild“, also als erinnernde Vergegenwärtigung des sühnenden Opfers Christi, mit dem der ganzen Menschheit die Gnade des allmächtigen Gottes angeboten wird, weil es immer und überall im priesterlichen Dienst an den Altären unblutig wiederholt werden kann.

Darum müssen die beiden mit gekreuzigten Verbrecher erkennbar sein, Dismas zur Rechten Christi, dem die Einsicht in seine Schuld die Verheißung des Paradieses eintrug, und Gesmas zur Linken Christi, der Christus nur zu beschimpfen vermochte. Darum muss **Maria Magdalena** in Haartracht und Kleidung als aufgeputzte Hure deutlich werden, die nun das Bekenntnis ihrer Sünde unter dem Kreuz ihres Erlösers kniend ablegt.



Unter diesem Kreuz müssen Schädel und Knochen des ersten Menschen **Adam** zu erkennen sein, als Hinweis darauf, dass Christus als zweiter Adam durch sein Opfer die Erbsünde der Menschheit überwunden hat. Darum versammeln sich unter dem linken Arm Christi die „Feinde“ seines Evangeliums, auf schönen Pferden, der Hohepriester mit dem Turban des türkischen Sultan, der römische Hauptmann in der Prunkrüstung des Reichsfürsten. Er hebt beschwörend die Rechte und bekennt ahnungsvoll: Fürwahr, dieser ist ein frommer Mensch gewesen. Ins Fronbild gehört unter den rechten Arm Christi die Gruppe der „Freunde“, die drei trauernden Frauen, die mit der Schmerzensmutter **Maria** ausharren, die von **Johannes**, dem Lieblingsjünger, gestützt wird, Sinnbilder für das kontemplative Leben der Ordensleute und den Dienst der Priester. Auch die Gruppe der vier Kriegsknechte muss im Vordergrund erscheinen. Sie feilschen um den Rock Christi und dokumentieren so die Ketzereien der Menschheit. Schließlich gehört er dazu, der unübersehbar als **Soldat** neben dem Kreuz unter dem rechten Arm Christi steht und hinaufblickt, in der bloßen linken Hand die Holzstange mit dem Essigswamm, den er Christus zur Linderung seiner Qual gereicht hat. Stephaton nennt ihn die mittelalterliche Legende und meldet, dass er durch diesen letzten Dienst für Christus gewonnen, zum Glauben an seinen sühnenden Tod gekommen sei. Diese notwendigen Gestalten im

Fronbild des späten Mittelalters werden durch das „Volk“ eingerahmt, die Vielfalt seiner Personen, die nach Funktion und Haltung unterschieden die bürgerliche Gesellschaft in den Städten repräsentieren.

Dazu gehören der Knappe und der Büttel links unten ebenso wie der Vater mit dem neugierigen Söhnchen im Huckepack neben Stephaton wie die diskutierenden Männerpaare zwischen den Kreuzen, der gebannt auf Christus schauende Kamelreiter rechts außen und das schnüffelnde Hündchen rechts unten. Wie alle Gestalten des Fronbildes ist auch diese Hundeseele Sinnbild, hier des Niederträchtigen, der Bosheit, die in den Menschen steckt und Christus ans Kreuz bringt.

In den hellen Mittagshimmel ragen ebenso vielfältig, wie es die Menschen sind, ihre Waffen. Mit Fahnen geschmückt sind sie doch nichts weiter als Symbole ihrer Selbstrechtfertigung, mit der sie die göttliche Erlösungstat abwehren und überflüssig machen wollen. So braut sich hinter den Kreuzen der göttliche Zorn über die Finsternis der menschlichen Herzen zusammen, und nur noch vom Altar her fällt Licht auf die Bühne der Weltgeschichte, nur von dort, wo Brot und Wein als Leib und Blut Christi empfangen werden und Gnade vor Recht ergeht.

Dass dieser ikonographische Gehalt des Fronbildes in der Einbecker Münsterkirche der Verehrung der Hl. Blut-Reliquie entsprach, dürfte deutlich sein. Doch wird man fragen dürfen, ob um 1530 nicht schon unter den Stiftsherren wie den gebildeten Bürgern der Stadt eine ähnlich aufgeklärte Weltsicht herrschte, wie sie in der Wittenberger Cranach-Werkstatt vorausgesetzt werden muss. Dann wäre dem gesamten Retabel mit Zentralbild und Flügelgemälden damals bereits nur ein traditioneller Charakter zugewiesen worden. Das würde dann auch für eine Hypothese sprechen, die der Kuriosität wegen zum Schluss nicht unterschlagen werden soll:



Auf dem Zentralbild ist links neben der Gruppe der trauernden Frauen ein alter bärtiger Mann erkennbar, der einen etwas dicklichen Knaben an seiner rechten Hand hält und ihn mit seiner linken auf den gekreuzigten Christus so hinweist, dass dieser mit seinem rechten Händchen die Geste des Alten nachahmt.

Auch wenn sich solche Paare (Kinder mit Vätern oder Großvätern) schon im 14. Jahrhundert in Italien auf Fronbildern nachweisen lassen, fällt hier die antikisierende Kleidung des Alten ohne Kopfbedeckung auf, die sich von der zeitgenössischen Kleidung der übrigen Bürger auf diesem Bild abhebt. Wer nun in dem rundlichen Kindergesicht Ähnlichkeit mit den Zügen **Martin Luthers** zu erkennen vermag, könnte vermuten, dass der Meister Lucas hier in die typischen Gestalten des Fronbildes zwei Personen hineinkomponiert hat, die biblisch und historisch unter dem Karfreitagskreuz nichts zu suchen haben, nämlich den **Apostel Paulus** und an seiner Hand den 1500 Jahre jüngeren Reformator Martin Luther, der ja durch das Studium der Paulusbriefe zu seiner reformatorischen Erkenntnis gekommen war.

