



ANDREAS TACKE

# *Albrecht als heiliger Hieronymus*

Damit »der Barbar überall dem Gelehrten weiche!«

Daß die Reformation ihre rasante Ausbreitung insbesondere der Buchdruckerkunst verdankt, ist Allgemeinwissen, ebenso, daß Luther seine neue Lehre durch die Verwendung der deutschen Sprache rasch populär machen konnte. Die neuere Forschung hat herausgearbeitet<sup>1</sup>, daß das Gegensatzpaar lateinisch gleich alte Kirche und deutsch gleich neue Lehre jedoch ein zu pauschales ist. Auch die Anhänger der alten Kirche hatten früh erkannt, daß sie dem wortgewaltigen Luther nicht allein in ihrer Amtssprache, dem Lateinischen erwidern konnten, sondern sich der Volkssprache bedienen mußten, um verstanden zu werden. Deshalb verwandte Albrecht von Brandenburg bei seinen direkten und indirekten Reaktionen auf Luthers Glaubensvorstellungen ebenso wie dieser die deutsche Sprache. Dem Kardinal und seinen Theologen, allen voran Hieronymus Emser, ging es demnach bei Luthers deutscher Bibel nicht um die Verteidigung der lateinischen Bibelfassung, sondern um die Verteidigung der richtigen Übersetzung der Vulgata. Nach ihrer Auffassung konnte diese nur die Amtskirche vornehmen und deren Verbreitung durch den Buchdruck autorisieren, was 1527 mit Emsers Edition des Neuen Testaments und 1534 mit Johannes Dietenbergers Vollbibel auch geschah. Letztere ist Albrecht von Brandenburg gewidmet und erlebte in zweieinhalb Jahrhunderten immerhin ca. 60 Neuauflagen.

Vor- und Nachteil der Buchdruckerkunst sahen beide, indem sich Befürworter und Gegner der neuen Lehre jeweils den Mißbrauch dieses Mediums unterstellten. Mitunter wurde Rede und Widerrede vom selben Drucker aufs Papier gebracht. So bei Melchior Lotter d.Ä. in Leipzig, bei dem Luther wie auch Albrecht von Brandenburg drucken ließen.

Dort arbeitete (1522 nachweisbar) insgesamt 15 Jahre lang Johannes Arnold. Dieser verfaßte 1541 eine Schrift zur Ver-

herrlichung der Erfindung von Johannes Gutenberg und widmete sie Kardinal Albrecht von Brandenburg.<sup>2</sup> Der Autor nutzte seine Lobschrift (»Ewigen Dank wird daher dir, o Gutenberg, einst die lebende Nachwelt entrichten«<sup>3</sup>) dazu, auch auf die Schattenseiten des Buchdrucks hinzuweisen, die er als Anhänger der Romkirche in der Ausbreitung reformatorischer, vor allem anonymer Flugschriften sah: »Es flattern sogar wie eine Nachteule in der Nacht Büchlein hin und her, die das Licht scheuen und anonym ausgehen. Hörner tragen sie an der Stirn, bewehrt ist die Rechte mit Eisen, und mit der Pest ihrer Sprache haben sie's auf reine Herzen abgesehen«.<sup>4</sup> Arnold appellierte deshalb an Albrecht, mit Zensurmaßnahmen gegen die »Pöbelsbrut«<sup>5</sup> vorzugehen, damit »der Barbar überall dem Gelehrten weiche!«<sup>6</sup>

Doch das hatten Albrecht und weitere Vertreter und Anhänger der romtreuen Kirche bereits vergebens versucht. Mit Zensurmaßnahmen war der Welle der reformatorischen Flugschriften ebensowenig Herr zu werden, wie der Ausbreitung von Luthers deutschen Bibelübersetzungen. Die Chronologie der Ereignisse lehrt, daß Kardinal Albrecht und seine theologischen Berater das früh erkannten und zum Gegenangriff übergingen.<sup>7</sup> Sowohl mit einer eigenen deutschen Bibelübersetzung wie mittels der bildenden Kunst wurde die altkirchliche Position zu halten versucht.

Vor dieser Folie soll hier eine Neuinterpretation von vier Gemälden unternommen werden, die Albrecht von Brandenburg in der Rolle des heiligen Hieronymus zeigen.<sup>8</sup> Also jenes Heiligen, dem die lateinische Bibelübersetzung verdankt wurde, die über Jahrhunderte die Christenheit einte.<sup>9</sup>

Kardinal Albrecht schlüpfte in die Rolle eines Heiligen, weshalb die vier Gemälde der Gattung des Rollenportraits bzw. sakralen Identifikationsportraits zuzurechnen sind.<sup>10</sup> Die Motive der Identifikation können sehr unterschiedlich sein (Tugend-, Namens-, Standes- und Ereignisanalogien), in unserem Fall ist zum einen der Kardinalsstand wie eine

<sup>1</sup> Lukas Cranach d.Ä., Albrecht von Brandenburg als heiliger Hieronymus im Gehäuse (Ausschnitt), 1526, Tafelbild. The John and Mable Ringling Museum of Art

inhaltliche Identifikation anzunehmen. Wie sieht letztere nun aus?

Um diese Frage zu beantworten, ist zuvor ein Blick in die einschlägige Fachliteratur zu werfen, denn vertraut man dieser, sieht man auf dem Darmstädter Gemälde in der Rolle des heiligen Hieronymus einen der dümmsten Männer der Frühen Neuzeit: Kardinal Albrecht von Brandenburg (Abb. 2). Ein längeres Zitat aus dem Jahr 1986 kann diese kunsthistorische Forschungsauffassung illustrieren:

»Daß dieser Mann für seine Residenzkirchen zentnerweise Bilder und Reliquienbehälter bestellte und sowohl die Künstler als auch die Verfasser der ihm gewidmeten Bücher und Panegyrika fürstlich entlohnte, steht fest. Aber das schiere Quantum der Förderungsausgaben macht den Förderer noch nicht zum Kenner. Im Falle Albrechts steht es jedenfalls in einem eigenartigen Kontrast zur Profilarmut der Person. Ob der Kardinal ein für ihn gemaltes Bild jemals mit Bewußtsein wahrgenommen, eine ihm gewidmete Schrift jemals aufmerksam gelesen hat, ist eine offene Frage. Zeit scheint er dafür kaum gehabt zu haben. Denn aus dem, was aktenkundig wurde, zu schließen, waren seine Hauptbeschäftigungen das Repräsentieren, die Jagd, die Frauen, das Spiel, das Essen und der Reliquienkauf. Wenn Albrecht von Brandenburg mit dem Heiligen Hieronymus etwas Wesentliches gemein hatte, dann dürften das der Kardinalshut und das männliche Geschlecht gewesen sein.«<sup>11</sup>

Wenn man es pointiert formulieren will, hat das Fach Kunstgeschichte mit derartigen Betrachtungen seine Rolle als ›Legitimationswissenschaft‹, welche es im deutschen Kaiserreich im Konzert mit anderen Fächern gespielt hat, immer noch nicht abgelegt. Seit der Reichsgründung 1870/71 gerieten auch die Künstler der Reformationszeit in den Sog einer Vereinnahmung für die evangelische gleich nationale Sache. Künstler wie Lukas Cranach der Ältere wurden zu Malern der Reformation erklärt und dies duldeten keinen Widerspruch. Auf diesen überholten Ansatz des Konfessionalisierungsprozesses habe ich mit dem bewußt provokant gewählten Titel meiner kunsthistorischen Dissertation – »Der katholische Cranach« – hinweisen wollen. Zahlreiche Rezensionen legen den Verdacht nahe, daß die polarisierenden konfessionellen Gegensätze des 19. Jahrhunderts noch nicht überwunden

sind.<sup>12</sup> Auch nicht von Alexander Perrig, der – wie weitere Autoren<sup>13</sup> – von der Vorstellung geleitet wird, daß Cranach der Ältere nach dem historischen Auftreten Luthers für einen ›altgläubigen‹ Auftraggeber – wie Albrecht – nicht mehr ohne Glaubenszweifel hätte arbeiten können. In diese Konfliktsituation sei er beispielsweise dann geraten, wenn Friedrich der Weise – Cranach war kurfürstlicher Hofkünstler – aus dynastischer Rücksichtnahme hinsichtlich des Hauses Brandenburg ihn quasi genötigt hätte, für Kardinal Albrecht zu malen. Cranach – so unterstellen die Autoren unausgesprochen – sei dadurch derartig in Glaubenskonflikte gestürzt worden, daß er diese nur bewältigen hätte können, indem er in diese Auftragsbilder mehr oder weniger versteckt harsche Kritik an den alten Glaubensvorstellungen eingearbeitet hätte. Dem Empfänger der Kunstwerke, hier Albrecht von Brandenburg, wird dann – wie Alexander Perrig es tat<sup>14</sup> – entweder unterstellt, er hätte die bestellten Bilder gar nicht erst zu Gesicht bekommen oder er hätte den eigentlichen Bildinhalt nicht begriffen, ja – da dumm – gar nicht begreifen können.

Es ist sinnvoll, die Argumentationsweise von Alexander Perrig zum besseren Verständnis an einigen Beispielen aufzuzeigen. Dies vor allem auch deshalb, weil noch die jüngste Cranachforschung sich seine Argumentationsweise zu eigen macht.<sup>15</sup>

Daß der Bildaufbau einem berühmten Vorgänger folgt, ist zweifelsfrei: Albrecht Dürers Hieronymus-Kupferstich von 1514 muß Cranach gekannt haben. In der kompositionellen Gesamtanlage folgt Cranach dem Dürer'schen Kupferstich »Hieronymus im Gehäuse« wie auch in manchem Detail. Jedoch verhält sich das Cranach'sche Gemälde aus dem Jahr 1525 zum Vorbild seitenverkehrt. Deshalb ist anzunehmen – auch wenn bisher in der Literatur noch nicht erwähnt – daß Cranach auch den Nachstich von Hieronymus Hopfer gekannt hat. Dieser Nachstich verhält sich zum Dürer'schen Vorbild seitenverkehrt und damit seitenrichtig zu unserem Gemälde. Das Licht fällt jetzt für den schreibenden Hieronymus von der richtigen Seite ein, also vom Schreiber aus gesehen links.

Perrig arbeitet Unterschiede zwischen Dürer und Cranach heraus, die nach seiner Meinung der Deutung bedürfen. Anders als der Dürer'sche Hieronymus wirkt nach Perrig der Cranach'sche Hieronymus alias Kardinal Albrecht »selbstbezogen, egoistisch«. Er schreibe auch nicht und habe die spartanische Zelle des Vorbildes komfortabler einrichten lassen.

Ihn stört, daß Albrecht sich einen Früchteteller hereinstellen ließ und in dem Schrank zur Rechten Pokale zu sehen sind. Der auf dem Schrank plazierte kostbare Kerzenständer ohne Kerze reizt Perrig zu der Vermutung, daß »der Kardinal bei Dunkelheit mit Vorliebe schläft« statt zu arbeiten. Und weiter befremdet Perrig, daß das Wasserbecken ausgerechnet auf dem Schrank steht. »Eigentlich sollte es unter der in der Wandnische hängenden Kanne liegen. Die getrennte Aufstellung macht beides, Becken und Kanne, nutzlos und bringt den Besitzer obendrein in den Geruch, die Hände eher selten zu waschen«. Der Autor moniert, daß die genannten Gegenstände in Bronze gefertigt sind – materialikonographisch also nicht in Hieronymus' Zelle gehören. Das Bildchen mit dem Veronika-Schweißstuch über der Wasserkannennische könne Albrecht zudem nur sehen, »wenn er von dem darüberbefindlichen Tablar ein Glas herunterholt oder ausnahmsweise die Wasserkanne benutzt«. Perrig kreidet Albrecht auch an, daß neben seinem Kardinalshut eine Pilgerflasche dargestellt sei, aber Albrecht »anscheinend nie selber eine Wallfahrt unternommen hat«.

All die von Alexander Perrig negativ gedeuteten Beobachtungen gehen jedoch nicht auf den Auftraggeber zurück, denn der Autor unterstellt, daß das ganze Arrangement der Zelleneinrichtung nicht von Albrecht, sondern vom Künstler zusammengestellt worden ist. Cranach habe die Heiligensymbole und das Heiligenbild als »klerikalen ›Krempelmarkt‹ apostrophieren« wollen, ganz im Sinne von Andreas Bodensteins Pamphlet »Von abtuhung der Bylder« von 1522. Zudem bedrohe der auf dem Cranach'schen Gemälde zum Raubtier mutierte Löwe des Hieronymus das friedliche Rebhuhnpaar. Es handele sich nach Perrig deshalb nicht um den Löwen des Hieronymus sondern um das Wappentier der Brandenburger.

Diesen Bildsinn scheint der Auftraggeber Albrecht von Brandenburg wirklich nicht begriffen zu haben, denn ein Jahr nach Fertigstellung des Darmstädter Gemäldes bestellte er bei Cranach eine weitere Fassung, die ihn ebenfalls als Hieronymus im Gehäuse darstellt. Das Gemälde befindet sich im Ringling-Museum of Art in Sarasota (Florida, Abb. 1, 3). Die beiden Gemälde sind fast gleich groß, 115 x 77 cm in Darmstadt und 115 x 79 cm in Sarasota. Ihre Maße weisen sie als repräsentative Gemälde aus. Die spätere Fassung von 1526 zeigt ebenfalls Albrecht von Brandenburg in der Rolle des heiligen Hieronymus in der Studierstube. Das veränderte Inventar fordert Alexander Perrig erneut heraus. Der von der

Decke herunterhängende Hirschgeweihleuchter würde den darunter sitzenden Kardinal »als einen Gehörnten« erscheinen lassen.<sup>16</sup> Und Cranach habe Albrecht einen Papagei als »Symbol der Geschwätzigkeit« auf den Tisch gesetzt. Als Beleg für diese Bedeutung des Papageis führt Perrig das »Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens« an.

An der Perrig'schen Interpretation der beiden Gemälde hätten die Anhänger der Reformation, insbesondere Martin Luther, sicherlich ihre helle Freude gehabt.

Es ist fast müßig, die Gegenargumente vorzutragen, die den Realien und Tieren ihre entstellende Deutung nehmen: Perrig verschweigt beispielsweise, daß der Papagei in dem legendären Ruf stand, von sich aus – also ohne menschliches Zutun – »Ave« sagen zu können, zudem ein Symbol der jungfräulichen Maria war.<sup>17</sup> Beides verbindet sich auf unserem Gemälde mit dem Bild-im-Bild-Thema der Madonna mit Kind-Darstellung, welche in der rechten Raumecke hängt.

Ohne den mariologischen Zusammenhang wäre die große Menge der Darstellungen nicht erklärbar, die den Papagei als Begleiter der Maria selbst zeigen, beispielsweise auf dem Gemälde Van Eycks »Die Madonna des Kanonikers van der Paele« aus dem Jahre 1438. Christuskind und Maria halten einen grünen Papagei und schauen beide auf den rechts knien den Stifter des Bildes, welches sich heute in Brügge befindet.

Perrig erwähnt weiterhin nicht, daß der Papagei im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit ein Statussymbol war und beispielsweise aus diesem Grund oder aus beiden Gründen eine »Camera Papagalli« zu den privaten Räumen des Papstes zählte.<sup>18</sup> Folgte man Perrig, hätte der Heilige Vater im Vatikan – laut Giorgio Vasari beispielsweise Papst Leo X, der dort Papageien hielt<sup>19</sup> – in einem »Raum der Geschwätzigkeit« residiert! Hier hätte man zumindest die weiteren Deutungsmöglichkeiten des Papageis aufzeigen müssen. Denn Realien und Tiere, aber auch Pflanzen können im Mittelalter und der frühen Neuzeit mit mehreren Deutungen, die sich oft gegenseitig ausschließen, konnotiert sein.

Als Statussymbol ist der Papagei in der flämischen und holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts zu sehen, beispielswei-

Folgende Seiten:

2 Lukas Cranach d.Ä., Albrecht von Brandenburg als heiliger Hieronymus im Gehäuse, 1525, Tafelbild. Hessisches Landesmuseum Darmstadt

3 Lukas Cranach d.Ä., Albrecht von Brandenburg als heiliger Hieronymus im Gehäuse, 1526, Tafelbild. The John and Mable Ringling Museum of Art

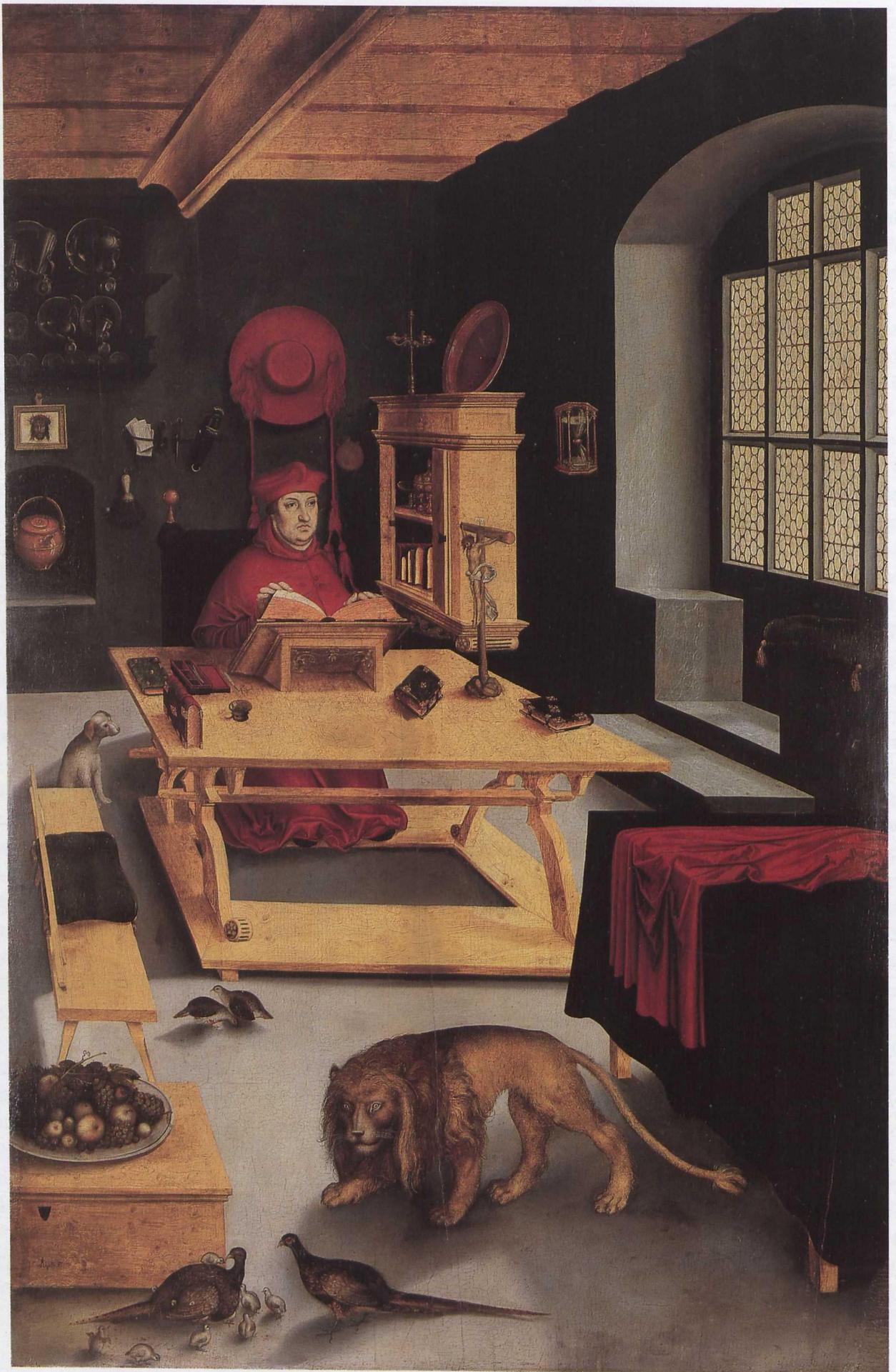


ABB. 2



ABB. 3

se bei Frauenportraits. So weit kann die Frauenfeindlichkeit gar nicht gehen, daß man unterstellen wolle, die Maler hätten den mit einem Papagei dargestellten Damen – Auftraggeberinnen des jeweiligen Gemäldes – Geschwätzigkeit bescheinigen wollen. Hier ist der Papagei vielmehr, wie auf zahlreichen anderen Standesgemälden, als Zeichen des Wohlstandes plaziert, mit dem willkommenen Nebeneffekt eines mariologischen bzw. moralisierenden Keuschheits-Verweises.

Drehen wir den Spieß also um und überlegen das Naheliegende, warum Kardinal Albrecht sich in der Rolle des heiligen Hieronymus darstellen ließ und dies gleich zweimal auf großformatigen Bildern und ein weiteres Mal auf einer kleinen Tafel, welche in der Berliner Gemäldegalerie zu sehen ist (Abb. 4). Sie datiert ins Jahr 1527. Die Studierstube ist mit einem Schreibtisch, welcher in einer Naturkulisse aufgestellt ist, getauscht. Gleiches in der in Privatbesitz befindlichen Variante<sup>20</sup>, die das vierte der Gemälde ist, welche Albrecht in der Rolle des Hieronymus zeigen (Abb. 5).

Alle Albrecht als Hieronymus-Bilder sind sogenannte ›sakrale Identifikationsportraits‹. Um diese Vertreterrolle einnehmen zu können, wird ein dem Kardinal Albrecht angemessenes Ambiente dargestellt und gleichzeitig in die Gegenwart versetzt. Dies wird deutlich, wenn man zum Vergleich weitere Gemälde Cranachs heranzieht, die den ›historischen‹ Hieronymus zeigen, beispielsweise das ebenfalls in Berlin verwahrte Gemälde von 1515–20. Auf beiden Gemälden ist ein rustikaler Schreibtisch zu sehen, jedoch sind Albrechts Bücher mit kostbaren Renaissanceeinbänden versehen und der Kardinal ist in seiner verbürgten Leiblichkeit und nicht als Asket dargestellt. Im Hintergrund beider Gemälde sehen wir, wie der Löwe eine verirrte Lastkarawane sicher ans Ziel bringt. Im Unterschied zu den ›historischen‹ Hieronymus-Darstellungen Cranachs tummeln sich auf den Albrecht-als-Hieronymus-Gemälden auffallend viele Tiere. Sie können ausnahmslos positiv gedeutet werden: So steht der Fasan für die Auferstehung bzw. Erlösung und zugleich für die göttliche Führung; Biber und Hase für die Wachsamkeit im Glauben und so weiter.<sup>21</sup>

Um in der Bildsprache zu bleiben: Hier liegt des Pudels Kern. Albrecht in der Rolle des Hieronymus heißt hier nicht vordergründig, daß er in die Rolle des ›Mode-Heiligen‹ des Spätmittelalters oder des Lieblingsheiligen der Humanisten geschlüpft sei, sondern kann nur ›wörtlich‹ verstanden werden. Das heißt, er nimmt die Rolle des Bibelübersetzers Hieronymus ein. Es ist – so meine These – eine Bildaussage gegen

Luthers deutsche Bibelübersetzung und für eine legitimierte deutsche Bibel der römischen Amtskirche, die in der Entstehungszeit der Albrecht-als-Hieronymus-Gemälde auch in Arbeit war und 1527 im Druck erschien.

Bevor hier die These weiter skizziert wird, soll ein Exkurs eingeflochten werden, der belegt, daß Albrecht seine Position auch mittels der bildenden Kunst zu vertreten verstand. Zu dieser Einsicht gelangt man aber nur, wenn man den bisher von der kunsthistorischen Forschung eingenommenen Standpunkt verläßt, daß Lukas Cranach der Ältere nach dem historischen Auftritt Luthers für Altgläubige nicht mehr arbeiten können. Diese im 19. Jahrhundert geprägte Grundhaltung – siehe dazu den Beitrag von Birgit Ulrike Münch in diesem Band – läßt nicht nur, wie bereits angedeutet, die Konfessionalisierungsforschung der letzten Jahrzehnte unbeachtet, sondern auch historische Fakten.

Zu diesen gehört, daß Cranach als Hofmaler Friedrich des Weisen auch für die bis 1539 altgläubig gebliebene albertinische Linie arbeitete. Die Kunstwissenschaft hat es bisher versäumt, einmal die Aufträge für beide Zweige des Hauses Wettin auf ihre konfessionellen Unterschiede hin zu untersuchen.<sup>22</sup>

Denn Cranach war schon innerhalb des Hauses Wettin über zwei Jahrzehnte gleichzeitig für Papst- bzw. Lutheraner oder pointierter formuliert für Papst- bzw. Luthergegnern tätig gewesen: Als Hofmaler einmal für die der neuen Lehre zugewandte ernestinische Linie, die in Wittenberg und Torgau residierte, und zum anderen für die bis zum Tode Herzog Georgs des Bärtigen altgläubig gebliebene albertinische Linie, die in Dresden und Freiberg ihre Hauptsitze hatte. Bei genauer Betrachtung der beiden sächsischen Linien wird man zudem feststellen können, daß nicht einmal die jeweiligen ›Lager‹ ihre Reihen konfessionell geschlossen bekamen: So bestellte um 1520 Hieronymus Rudelauf, Kanzler und Rat Friedrichs des Weisen, bei Cranach d.Ä. ein Gemälde, welches ihn kniend vor der Madonna auf der Mondsichel zeigt<sup>23</sup>, nach landläufiger Meinung ein typisch altkirchliches Motiv. In der sächsischen kurfürstlichen Kanzlei wirkte also ein Parteigänger Roms. Dies bestätigt beispielsweise kein Geringerer als Georg Spalatin in einem Brief an Luther, in dem der Schreiber bedauert, daß solche Leute wie der altgläubige Hieronymus Rudelauf zu viel Macht hätten.<sup>24</sup> Anlaß zu seinem Urteil gab

4 Lukas Cranach d.Ä., Albrecht als Hieronymus in der Landschaft, 1527, Tafelbild. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie





ihm Rudelauf in einer für Martin Luther heiklen Angelegenheit, denn Rudelauf verweigerte die Einwilligung in die Eheschließung eines Geistlichen und meinte, zum Ärger Spalatin, seine Argumente dem Evangelium entnehmen zu können.

Aber nicht nur in dem uns hier interessierenden Zeitraum der 1520er Jahre, sondern bis in das Jahr 1539, als Georg starb, war das Haus Wettin in zwei Glaubenslager gespalten gewesen. So bekam Cranach d.Ä. anlässlich des Todes von Georgs Frau Barbara von Polen 1534 von diesem den Auftrag, das Triptychon in der Georgskapelle des Meißener Domes zu malen, welche als Ausdruck der altkirchlichen Glaubensauffassung des fürstlichen Auftraggebers zu gelten hat.<sup>25</sup>

Die Grabkapelle, welche von der Fürstenkapelle aus zugänglich ist, betritt man durch ein Renaissanceportal, das ein Beweinung Christi-Relief zeigt. Das gleiche Bildthema greift auch das Mittelbild des Triptychons Cranachs auf, welches im Innern angebracht ist. Auf den Flügeln ist das Herzogspaar mit seinen jeweiligen Lieblingsheiligen sowie Petrus und Paulus dargestellt. Die aufgemalten Inschriften verweisen einmal auf die eheliche Treue und Liebe sowie den weiblichen Gehorsam, andererseits auf die Gehorsamspflicht des Christen gegenüber der bestehenden Ordnung. Man darf annehmen, daß Georg das Bildprogramm persönlich mit Cranach in Dresden besprochen hat, denn der Maler befand sich 14 Tage nach dem Tode der Herzogin nachweislich im dortigen Schloß, um ein Portrait zu malen.

Georg der Bärtige war nicht irgendein Altgläubiger, sondern mit seiner aggressiven Abgrenzung zu Luther und der Reformation der Hauptverbündete Kardinal Albrechts von Brandenburg. Es ist heute einhellige Forschungsmeinung, daß mit seinem Tod auch Albrechts Position in Halle an der Saale nicht mehr zu halten war und der Kardinal sich in sein glaubensfestes Erzstift Mainz zurückziehen mußte.

Vorher ließ Albrecht alles, was nicht niet- und nagelfest war, aus der von ihm gegründeten Hallenser Stiftskirche einpacken und nach Mainz und Aschaffenburg verbringen.<sup>26</sup>

Doch sind wir den Ereignissen zu weit vorausgeeilt. Während Kardinal Albrecht in Halle in den 1520er Jahren mit dem Aufbau seiner Stiftskirche beschäftigt war, braute sich im nahen Wittenberg ein Sturm zusammen, der ihn bald schon hinwegfegen sollte. Unter dem Einfluß Luthers hatte Fried-

rich der Weise die Reliquienzeigung in seinem Allerheiligstift der Wittenberger Residenzstadt eingestellt. Auch wenn sich die lutherischen Vorstellungen erst allmählich durchsetzten, standen für die Zeitgenossen dennoch schon bald nach der Einführung der Reformation die Städte Halle und Wittenberg für unterschiedliche Glaubensvorstellungen. Und Albrecht hatte schon qua seines hohen Kirchenamtes der Reformation entgegen zu treten.

Er tat das meines Erachtens auch mittels der bildenden Kunst und suchte auch damit den althergebrachten Heiligen- und Reliquienkult zu verteidigen.<sup>27</sup> So beispielsweise mit dem Gemälde von der Hand Hans Baldung Griens »Die Steinigung des heiligen Stephanus« von 1522.<sup>28</sup> Das Bild, es verbrannte 1947, war erstaunlich groß, es maß 172 x 149 cm. Die Provenienz der Tafel ist unklar, doch da Albrecht im Hintergrund dargestellt ist, kann man von einem Gemälde aus seinem Kunstbesitz oder von ihm als Auftraggeber ausgehen. Der Kontakt zwischen Künstler und Auftraggeber ist durch Baldungs Portraitzeichnung Albrechts (Berlin) verbürgt. Auch das Thema des Bildes steht mit dem Kardinal insofern in enger Verbindung, als es sich hier um eine Darstellung des Schutzheiligen seines Bistums Halberstadt handelt. Im Vordergrund des Bildes sieht man die Steinigung des Diakons. Im Hintergrund, freilich durch eine Bogenarchitektur besonders hervorgehoben, ist folgende Szene zu beobachten: Zwei Reiter tauschen ein Schriftstück aus; der weltlich Gekleidete überreicht dieses jenem in geistlicher Tracht. Letzterer ist nun durch das Portrait als Albrecht von Brandenburg auszumachen. Dort übergibt also der weltliche Arm dem Vertreter der Kirche die Urkunde mit dem zu vollziehenden Urteil. Wie ist die Szene zu verstehen? Läßt sich Albrecht ein »Echtheitszertifikat« aushändigen? Zum einen wird durch das schriftlich festgehaltene Urteil – Tod durch Steinigung – der Verehrung der leiblichen Überreste des heiligen Stephanus ein »historischer« Beweis gegeben, zum anderen ist dieses Schriftstück aber auch als Exemplum und Legitimationsnachweis – schwarz auf weiß – für den Reliquienkult schlechthin zu verstehen. Die Ikonographie darf als Neuschöpfung Albrechts erachtet werden, deren Thematik eine deutliche Reaktion auf die Kritik an dem von ihm betriebenen Heiligen- und Reliquienkult widerspiegelt, zumal das Gemälde in die Zeit der Wittenberger Unruhen zu datieren ist.

Oder mit dem Gemälde von Bartel Beham, welches sich in München befindet und Teil des »Historienzyklus« von Herzog Wilhelm IV. von Bayern war, dessen berühmtestes Gemälde

<sup>5</sup> Lukas Cranach d.Ä. (Werkstatt), Albrecht als Hieronymus in der Landschaft, 1527, Tafelbild. Privatsammlung

die Alexanderschlacht Altdorfers ist.<sup>29</sup> Dargestellt ist, wie Albrecht von Brandenburg Zeuge des Kreuzwunders wird. Das Thema ist die Legende der Kreuzauffindung durch Helena und die Überprüfung, welches von den drei gefundenen Kreuzen nun dasjenige ist, an dem Christus gelitten hat. Der Echtheitsbeweis – der in diesem Bild durch Albrechts Anwesenheit aktualisiert wird – wird dadurch erbracht, daß alle drei Kreuze nacheinander auf einen Toten gelegt werden und das echte Kreuz diesen zum Leben erweckt.

Beide Gemälde, so meine Interpretation, sind ein Beitrag Kardinal Albrechts und seiner altkirchlichen Verbündeten zur Auseinandersetzung um die Echtheit von Reliquien und besonders zu ihrer Wirksamkeit.

Schon früh nahm Kardinal Albrecht die Herausforderung Luthers an und brachte die unterschiedlichen Glaubensstandpunkte auch mittels der Kunst zum Ausdruck, beispielsweise mit der Erasmus-Mauritius-Tafel Grünewalds, heute in der Alten Pinakothek in München. Die aus kunsthistorischer Sicht bedeutendste Veränderung erfuhr die Gemäldeausstattung der Hallenser Stiftskirche im Jahre 1522 mit der Aufstellung des Grünewald-Gemäldes.<sup>30</sup> Auf dem Münchner Gemälde ist Albrecht von Brandenburg in der Rolle des heiligen Erasmus zu sehen, wie er den Reichsheiligen Mauritius empfängt. Im Hintergrund ist Begleitpersonal dargestellt, bei Albrecht sicherlich eine historisch verbürgte Person. Schon die ältere Forschung fand heraus<sup>31</sup>, daß es bei dem fiktionalen Treffen von Erasmus und Mauritius nur vordergründig um die Darstellung zweier Heiliger ging. Denn der heilige Mauritius, der den Krönungsharnisch Kaiser Karls V. trägt, öffnet das Bild hin zu einer reichspolitischen Interpretation. Für den Kardinal war das Gemälde von herausragender Bedeutung. Er ließ es auf den ersten Altar seines Heiligen- und Passionszyklus setzen; die Mitteltafel mit dem Einzug in Jerusalem wurde dazu aus dem Altar herausgenommen und an die Wand gehängt. Das heißt, daß das Grünewald-Gemälde in der Hallenser Stiftskirche als Mitteltafel eines Cranach'schen Altares diente.

Unangenehme Erinnerungen weckte vermutlich die Darstellung bei den Hallenser Bürgern, denn Mauritius war auch der Heilige des Erzbistums Magdeburg und seit der Unterwerfung Halles durch den Magdeburger Erzbischof Ernst von Wettin ein Symbol für die weltliche Macht der Kirche. Im Jahre 1480 verschwand der Roland auf dem Hallenser Stadmarkt in einem Holzverschlag und an seiner Stelle wurde am Rathaus eine Mauritiusstatue angebracht. Albrecht wird diese

Mehrdeutigkeit bei der Themenwahl kaum gestört haben. Auch an diesem Beispiel wird deutlich, daß wir in Albrecht jemanden vor uns haben, der mit den Symbolen seiner Zeit und ihren Bedeutungen für die Kunst umzugehen wußte. Es scheint, daß er gerade sie wegen der Möglichkeit der Ambivalenz sehr geschätzt hat. Man muß ihm einen hohen Grad an Phantasie und ikonographische Kenntnisse bescheinigen.

Hat man sich einmal bei den von Kardinal Albrecht in Auftrag gegebenen Kunstwerken die Lesart heiliger Erasmus gleich Albrecht von Brandenburg zu eigen gemacht, werden auch Darstellungen interessant, die keine Portraitszüge Albrechts zeigen. Beispielsweise auf einem Reliquienkästchen seines Halleschen Heiltums. Die hier interessierende Vorderseite zeigt einen Heiligen Erasmus in der Ikonographie der Schutzmantelmadonna. Man erkennt Erasmus an seinem Attribut, der Winde mit dem Gedärm. Während seines Martyriums hatte man den Bauch des Heiligen aufgeschlitzt und seine Eingeweide auf eine Winde gedreht. Erasmus hat seinen Umhang weit ausgebreitet, er wird links und rechts von je einem Engel gehalten. Beschützt werden von diesem Erasmus kirchliche und weltliche Würdenträger. Dieses Reliquienkästchen formt eine tradierte Darstellung um, gegen die Luther heftig polemisierte: Nämlich die Darstellungen der Schutzmantelmadonnen. Die Botschaft der Vorderansicht des Reliquienkästchens ist auch ohne Portrait überdeutlich, gar aufdringlich: Albrecht von Brandenburg als Beschützer von Kirche und Reich! Der Kardinal hat sich hier nochmals ein tradiertes Motiv der christlichen Kunst, das der Schutzmantelmadonna, zu eigen gemacht und umgeformt. Unter ihrem weit ausgebreiteten Mantel bot sie den Gläubigen Schutz. Was mag wohl Luther zu dieser Darstellung gesagt haben, der es als »Abgotterei« beschrieb, daß »man weiset die Leute von Christo unter den Mantel Mariae«?

Und was mag er wohl über die Albrecht-als-Hieronymus-Gemälde gedacht haben, denen wir uns wieder zuwenden wollen. Sie sind in der Lutherstadt Wittenberg entstanden, genauer in dem Cranach-Haus am Marktplatz. Nur wenige hundert Meter von diesem entfernt wohnte Martin Luther.

Es geht bei den Bildern um eine Antwort auf das Septembertestament, also die deutsche Übersetzung des Neuen Testaments von 1522 und um Luthers Einstellung zum Bischofsamt<sup>32</sup>, vergleichbar den beiden Aschaffener Darstellungen der Gregorsmesse aus der Werkstatt Lukas Cranachs d.Ä., die ebenfalls den Auftraggeber Kardinal Albrecht zeigen, und die in diesem Band ausführlich von

Christian Hecht gewürdigt werden. Die altgläubige Position wurde von Hieronymus Emser formuliert, der seit 1505 in Diensten Herzog Georgs von Sachsen stand und stets auf Schriften Luthers antwortete.<sup>33</sup> Ab 1523 wird Emsers Kritik an der lutherischen Übersetzung des Neuen Testaments greifbar, die 1527 zu einer eigenen deutschsprachigen Bibel führte. In Emsers Schrift »Wyder den falschengenanten Ecclesiasten« von 1523 wird schon früh deutlich, daß es ihm nicht vordergründig um die deutsche Sprache ging, sondern um die Auslegung und damit um das Bischofsamt. Emser schreibt mit Blick auf die der neuen Lehre zugewandten Theologen, besonders Luther, daß »sie aley n an die blossen schrift vnnd buchstaben« klebten und »so doch die sach nit gar an der schriftt, sonder an dem rechten vorstand der schriftt gelegen sei. Wolchen aley n die Christenliche Kirch tzu dewten vnd zu messen hat«. Mit anderen Worten, auf Luthers Auffassung, daß der Bibel in der theologischen Argumentation der höchste und letztgültige Stellenwert einzuräumen sei, antwortet Emser mit dem Beharren auf der Autorität der Kirche, denn sie allein sei befugt, authentisch die Schrift auszulegen. Dabei kann sie sich in der Wahrheitsfindung auf die Vätertradition und ihren eigenen bewährten Brauch stützen. Ähnlich wie Erasmus von Rotterdam betonte Emser den geistlichen Sinn der Schrift gegen eine rein buchstäbliche Auslegung. Zurückgewiesen wurde der Versuch Luthers, die wörtliche Schriftauslegung als Instrument der Kritik an der Kirche, ihrer Theologie, ihren Bräuchen und ihrer Entwicklung einzusetzen.

Darum geht es in den Albrecht-als-Hieronymus-Gemälden Cranachs, sie sind als Bilder gegen Luthers deutsche Bibelübersetzung zu verstehen. Seit dem Erscheinen des Septembertestaments ging Emser in Einzelschriften auf die unterschiedliche Interpretation Luthers ein und damit immer wieder auf die – in seinen Augen – falsche Lutherübersetzung der Vulgata, die Hieronymus verdankt wurde. Hand in Hand mit der Arbeit an einer autorisierten Fassung der deutschsprachigen katholischen Bibel, die 1527 im Druck erschien, ging der Abwehrkampf gegen die Reformation. Albrecht von Brandenburg und Herzog Georg von Sachsen waren Partner bei der Verteidigung altgläubiger Positionen. Zu ihren Maßnahmen gehörten das Verbot lutherischer Schriften bis hin zu deren öffentlicher Verbrennung, Verbot des Studiums an lutherischen Hochschulen, Verbot des Kirchgangs für albertinische Landeskinder in ernestinischen Gebieten bis hin zur Ausweisung von Kirchgängern, die den Gottesdienst auf

ernestinischem Gebiet besucht hatten. Am 19. Juli 1524 dann der Abschied zu Dessau: Herzog Georg von Sachsen, Kardinal Albrecht von Brandenburg, Kurfürst Joachim I. von Brandenburg, Herzog Erich und Herzog Heinrich von Braunschweig schließen sich zu einem antireformatorischen Verteidigungsbündnis zusammen. Hintergrund ist – auf Albrecht bezogen –, daß es 1523 in Halle zu heftigen Auseinandersetzungen innerhalb der Bürgerschaft und der Lutheraner gegen Albrecht kam. Während des Bauernkrieges muß Albrecht im Frühjahr 1525 in Halle auf Forderungen einer der Reformation zugewandten Bevölkerung eingehen; erst nach der Niederlage der Bauern wird »zurückgerudert«. Herzog Georg von Sachsen richtete im Juli 1525 eine Verwarnung an den Hallenser Rat wegen der Unruhe gegen den Kardinal. Doch alles hilft nicht, 1526 verlassen sechs Mönche aus religiösen Gründen das Hallenser Neuwerk-Kloster. Der Hallenser Stiftsprediger Georg Winkler bekennt sich seit 1525 mehr oder weniger offen zur neuen Lehre und erklärt dies 1527 in Aschaffenburg auch gegenüber Albrecht persönlich. Auf seiner Heimreise nach Halle wird er im Spessart ermordet, die Schuldzuweisung führt zu einer heftigen Auseinandersetzung, da dem Kardinal ein Auftragsmord unterstellt wurde. Luther ließ in seiner Schrift »Trostunge an die Christen in Halle über Herrn Georgen ihres Predigers Tod« anklingen, daß er das Mainzer Domkapitel für den Anstifter des Mordes hielt.

In diesen Jahren, genauer von 1525 bis 1527, werden die hier vorgestellten vier Albrecht-als-Hieronymus-Bilder gemalt. Zwei von ihnen haben die stattlichen Formate von ca. 115 x 77 bzw. 79 cm; diese unterstreichen den repräsentativen Charakter der Gemälde. Wo hingen sie? Ob sie von Albrecht verschenkt wurden? Empfänger dieser Gemälde können die im Dessauer Bündnis zusammengeschlossenen Fürsten gewesen sein. Doch das bleibt unklar, da alle Gemälde aus dem Kunsthandel stammen und ein Provenienznachweis nicht möglich ist.

Die Unterschiede bei den Albrecht-als-Hieronymus-Gemälden verdienen eine genauere Würdigung – sie reflektieren meines Erachtens Aktuelles. Bei dem Gemälde von 1526 wurde ja bereits auf Veränderung der Inneneinrichtung gegenüber dem Bild von 1525 hingewiesen: Stichworte sind Papagei und Madonnenbild. Nimmt man Bilder ernst, sollte man beides zu deuten versuchen. Ich gehe davon aus, daß Albrecht 1526 zusätzlich auf eine neu aufkommende Diskussion reagieren wollte. Hieronymus galt als Verteidiger der

Jungfräulichkeit. Den jungfräulichen Stand nennt er Gold, den ehelichen Silber. Luther trat am 15. Juni 1525 in den Ehestand und forderte kurz vorher in einem Sendschreiben von Ende Mai/Anfang Juni des selben Jahres Kardinal Albrecht auf, ebenfalls in den Stand der Ehe zu treten und zudem seine Bistümer in weltliche Fürstentümer zu verwandeln. Albrecht zeigte das Schreiben Herzog Georg von Sachsen, der sich daraufhin an den sächsischen Kurfürsten wandte und gegen die Schrift polemisierte. Sie erschien 1526 in Druck. Im selben Jahr malt Cranach der Ältere im Auftrag des Kardinals eine Variante des Albrecht-als-Hieronymus-Bildes von 1525 und fügt nun – ein Jahr später – Papagei und Madonnen-Bild hinzu. Beides sind Jungfrauensymbole. Angesprochen war damit im übertragenen Sinne das Zölibat, also die Ehelosigkeit des Priesterstandes, wogegen Luther – aus Sicht der Altgläubigen – verstoßen hatte.

Albrecht von Brandenburg kann als Beispiel für die Überlegung gewählt werden, ob Altgläubige schon vor dem Tridentinum Kunst gegen die aufkeimende Reformation wandten und so auch mit den Mitteln der Kunst, eingebettet in weitere gegenreformatorische Maßnahmen, den alten Glauben zu halten und zu festigen suchten. Es ist lohnend, auch jene Künstler mit einzubeziehen, deren lutherische Standfestigkeit bisher erwiesen schien und denen man deshalb die Tätigkeit für Altgläubige nicht mehr zutrauen wollte. Doch wenn man sich in Zukunft den Kunstwerken in der Zeit der

Glaubensspaltung zuwendet, wird man die eine oder andere liebgegewonnene Vorstellung über die Stellung und das Schaffen des Künstlers in der deutschen Reformationszeit aufgeben müssen. Um beim Beispiel zu bleiben: Der Kardinal gewann für die Albrecht-als-Hieronymus-Gemälde Lukas Cranach den Älteren, also jenen Maler, dessen Name schon fast synonym für die Kunst der Reformation Verwendung findet. Aber Cranach war auch der Künstler der zahlreichen Kunstwerke, die ihre altgläubigen Auftraggeber gegen die Vorstellungen der Wittenberger Reformatoren richteten. Wie immer auch Cranachs persönliche Glaubenseinstellung gewesen sein mag, er war unabhängig davon in der Lage, beide Seiten mit Kunstwerken zu beliefern, die diese in einen sich verschärfenden Glaubensstreit einbrachten. Es hat den Anschein, daß manches Urteil über Künstler und Auftraggeber mit dem neuzeitlichen Wissen über einen polarisierten Glaubenskampf zustande kam, wir zumindest bei den ersten Reformationsjahrzehnten nach der konfessionellen Abhängigkeit des Künstlers in jedem Einzelfall erneut fragen müssen. Für Cranach läßt sich in dieser Hinsicht eine Ungebundenheit konzidieren. Für den hier vorgestellten Kontext gilt, daß es dem Künstler noch möglich war, für so unterschiedliche Auftraggeber wie Luther und Albrecht bzw. Georg von Sachsen zu arbeiten. Ja, Cranach schuf die Antworten auf Luthers theologische Vorstellungen in jener Stadt, in der der Reformator lebte.

<sup>1</sup> Kerstin Merkel, *Jenseits-Sicherung. Kardinal Albrecht von Brandenburg und seine Grabdenkmäler*. Regensburg 2004, und *Dies., Albrecht von Brandenburgs Bronze-Grabdenkmal aus der Nürnberger Vischerwerkstatt*, in: Andreas Tacke (Hrsg.), *Kontinuität und Zäsur. Ernst von Wettin und Albrecht von Brandenburg*. (Schriftenreihe der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Bd. 1.) Göttingen 2005, S. 250–263.

<sup>2</sup> Johannes Arnold, *De chalcographiae inventionis poema encomiasticum*. Mainz: Franciscus Behem, 1541. Als Reprint bei Otto Clemen, *Des Johann Arnold aus Marktbergel »Encomion chalcographiae, Mainz 1540«*. Mainz 1940. Zum Kontext siehe allgemeiner auch Monika Estermann, »O werthe Druckkunst / Du Mutter aller Kunst«. Gutenbergfeiern im Laufe der Jahrhunderte. (Ausstellungskatalog) Gutenberg-Museum Mainz 1999.

<sup>3</sup> Clemen, Arnold (wie Anm. 2), S. 22.

<sup>4</sup> Ebd., S. 25.

<sup>5</sup> Ebd., S. 27.

<sup>6</sup> Ebd., S. 28 (die doppelte Verneinung habe ich bei meiner Übersetzung aufgehoben).

<sup>7</sup> Siehe David V. N. Bagchi, *Luther's earliest opponents. Catholic controversialists, 1518–1525*. (Phil. Diss. Oxford) Minneapolis 1991, und – mit ausführlichen Belegen – Christian Hecht in diesem Band.

<sup>8</sup> Neben der weiter unten genannten Literatur sei auch die ungedruckte Mainzer Magisterarbeit (2001/02) von Marcus Andrew Hurrting (Kardinal Albrecht von

Brandenburg als heiliger Hieronymus. Die Hieronymus-Bilder von Lucas Cranach d.Ä.) erwähnt und dem Autor für die Überlassung eines Exemplars herzlich gedankt.

<sup>9</sup> Andere Aspekte, die bei den Darstellungen mitgespielt haben könnten wie, daß Hieronymus auch als Vorbild für die Passionsfrömmigkeit stehen kann (siehe dazu Thomas Noll, *Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500*. München/Berlin 2004, bes. S. 96–107), müssen in diesem Essay – wie so vieles andere – beiseite gelassen werden.

<sup>10</sup> Siehe Friedrich B. Polleross, *Das sakrale Identifikationsportrait. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhunderts*. (Diss. phil. Wien 1986) 2 Bde., Worms 1988, und Petra Kathke, *Portrait und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert*. (Diss. phil. Berlin 1995) Berlin 1997.

<sup>11</sup> Alexander Perrig, *Lucas Cranach und der Kardinal Albrecht von Brandenburg. Bemerkungen zu den vier Hieronymus-Tafeln*, in: *Forma et subtilitas*. Fschr. für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag, hrsg. von Wilhelm Schlink/Martin Sperlich. Berlin/New York 1986, S. 50–62. – Alle weiteren Zitate nach Perrig werden hier im einzelnen nicht mehr nachgewiesen.

<sup>12</sup> Siehe [www.uni-trier.de/uni/fb3/kunstgeschichte/Dozenten/tacke\\_kg.html](http://www.uni-trier.de/uni/fb3/kunstgeschichte/Dozenten/tacke_kg.html) (angesehen am 21.04.2006). – Mit dem Scheiden zwischen alten und neuen Forschungsergebnissen bzw. dem Erkennen von Forschungsintentionen zeigt sich zudem überfordert Hans Georg Thümmel, *Lucas Cranach d.Ä., die Reformation und die Altgläubigen*, in: Uta Schedler/Susanne Tauss (Hrsg.), *Kunst und Kirche*.

(Kulturregion Osnabrück, Bd. 19.) Osnabrück 2002, S. 53–76.

<sup>13</sup> So *Martin Warnke*, *Cranachs Luther*, Entwürfe für ein Image. Frankfurt a.M. 1984.

<sup>14</sup> Mein Vorvorgänger auf dem Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Universität Trier, Prof. Dr. Alexander Perrig, möge mir es verzeihen, daß ich zu einer gänzlich gegensätzlichen Interpretation als der seinen gelange. Perrig hat diese erstmals anlässlich seiner Trierer Antrittsvorlesung (20.06.1984) umrissen. Wollte man seine Interpretation wissenschaftsgeschichtlich einordnen scheint mir – mit Blick auf den Beitrag von Birgit Ulrike Münch in diesem Band – seine Herkunft aus der vorwiegend calvinistisch geprägten Schweiz nicht unerheblich zu sein. Ich unterstelle deshalb dem Autor eine gewisse subversive Lust gerade im ›Zweiten Rom‹, also in Trier, seine Hypothesen vorgetragen zu haben (vgl. auch sein in Trier verfaßtes Buch: *Albrecht Dürer oder die Heimlichkeit der deutschen Ketzerei*. [...] Weinheim 1987). – Meine Überlegungen können an dieser Stelle nur in Form eines Essays umrissen werden, eine gründlichere Studie stünde aus.

<sup>15</sup> Wie Dieter Koepplin in: *Dürer, Holbein, Grünewald. Meisterzeichnungen der deutschen Renaissance* aus Berlin und Basel. (Ausstellungskatalog) Ostfildern-Ruit 1997, S. 253.

<sup>16</sup> Das setzt ja voraus, daß – folgt man der umgangssprachlichen Bedeutung – Albrechts ›Frau‹ einen Seitensprung gemacht haben müßte! Mit Albrecht und den Frauen beschäftigt sich u.a. der von mir hrsg. Sammelband: ›... wir wollen der Liebe Raum geben‹. Konkubinate geistlicher und weltlicher Fürsten um 1500. (Schriftenreihe der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Bd. 3.) Göttingen 2006.

<sup>17</sup> Siehe *Sigrid Dittrich/Lothar Dittrich*, *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts*. Petersberg 2004, S. 322–334, hier S. 324.

<sup>18</sup> *Hermann Diener*, Die »Camera Papagalli« im Palast des Papstes. Papageien als Hausgenossen der Päpste, Könige und Fürsten des Mittelalters und der Renaissance, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 49, 1967, S. 43–97.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 66.

<sup>20</sup> Das selten abgebildete Werk bei *Dieter Koepplin/Tilman Falk*, *Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*. (Ausstellungskatalog) 2 Bde., Basel/Stuttgart 1974–76, hier Bd. 1, 1974, S. 103f. Kat.-Nr. 47 mit Abb. 40.

<sup>21</sup> *Dittrich*, *Tiersymbole* (wie Anm. 17), S. 48f. (Biber), S. 128–130 (Fasan) und S. 200 (Hase), alle Tiere am Beispiel des Berliner Albrecht-als-Hieronymus-Gemäldes von Cranach.

<sup>22</sup> Vgl. zum Forschungsproblem *Andreas Tacke*, »hab den hertzog Georgen zu tode gepett«. Die Wettiner, Cranach und die Konfessionalisierung der Kunst in den Anfangsjahrzehnten der Reformation, in: *Glaube & Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit*. Aufsatzband zur 2. Sächsischen Landesausstellung, Hrsg. von Harald Marx/Cecilie Hollberg für die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Dresden 2004, S. 236–245.

<sup>23</sup> Siehe *Andreas Tacke*, Die Mondsichelmadonna des kursächsischen Kanzlers und

Rates Hieronymus Rudelauf im Städel, in: *Städel-Jahrbuch* 13, 1991, S. 191–198.

<sup>24</sup> Ebd., S. 195.

<sup>25</sup> Mit älterer Lit. siehe *Wolfram Koeppel*, An Early Meissen Discovery. A Shield Bearer Designed by Hans Daucher for the Ducal Chapel in the Cathedral of Meissen, in: *Metropolitan Museum Journal* 37 (= Essays in Honor of Clare Le Corbeiller), 2002, S. 41–62.

<sup>26</sup> Zum Verbleib der Hallenser Kunstwerke siehe *Andreas Tacke*, Die Aschaffenburg-Heiliggrabkirche der Beginen. Überlegungen zu einer Memorialkirche Kardinal Albrechts von Brandenburg mit Mutmaßungen zum Werk Grünewalds, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1992, S. 195–239.

<sup>27</sup> Siehe *Andreas Tacke*, Das Hallenser Stift Albrechts von Brandenburg. Überlegungen zu gegen-reformatorischen Kunstwerken vor dem Tridentinum, in: *Friedhelm Jürgensmeier* (Hrsg.), *Erzbischof Albrecht von Brandenburg (1490–1545)*. Ein Kirchen- und Reichsfürst der Frühen Neuzeit. (Beiträge zur Mainzer Kirchengeschichte, Bd. 3.) Frankfurt a.M. 1991, S. 357–380.

<sup>28</sup> Zum Bild siehe *Gert von der Osten*, Hans Baldung Grien. Gemälde und Zeichnungen. Berlin 1983, Nr. 52 und Taf. 119.

<sup>29</sup> *Volkmar Greiselmayer*, Kunst als Geschichte. Die Historienbilder Herzog Wilhelms IV. von Bayern und seiner Gemahlin Jacobäa. Versuch einer Interpretation. Berlin 1996, S. 131–156. Die zahlreichen Identifikationen des Autors von historischen Persönlichkeiten, deren Portraits in dem Gemälde zu finden seien, wären diskussions- wenn nicht gar revisionsbedürftig.

<sup>30</sup> Siehe *Andreas Tacke*, Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d.Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt 1520–1540. (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 2.) (Diss. phil. Berlin-West 1989) Mainz 1992; *Ders.*, 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: *Ders.* (Hrsg.), *Cranach. Meisterwerke auf Vorrat. Die Erlanger Handzeichnungen der Universitätsbibliothek. Bestands- und Ausstellungskatalog*. München 1994, S. 81–91; *Ders.*, Der Hallenser Heiligen- und Passionszyklus und die Erlanger Cranach-Zeichnungen, in: *Ders.* (Hrsg.), *Cranach. Meisterwerke auf Vorrat. Die Erlanger Handzeichnungen der Universitätsbibliothek. Bestands- und Ausstellungskatalog*. München 1994, S. 51–66, und *Ders.*, Der »hellische Cardinal«. Zu den Kunstwerken der Hallenser Stiftskirche in Aschaffenburg, in: *Rainhard Riepertinger u.a.* (Hrsg.), *Das Rätsel Grünewald*. (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, Bd. 45/02.) (Ausstellungskatalog) Augsburg 2002, S. 105–114.

<sup>31</sup> Siehe *Ulrich Steinmann*, Der Bilderschmuck der Stiftskirche zu Halle. Cranachs Passionszyklus und Grünewalds Erasmus-Mauritius-Tafel, in: *Forschungen und Berichte (Kunsthistorische Beiträge)*, Staatliche Museen zu Berlin (Ost) 11, 1968, S. 69–104, hier S. 97–104.

<sup>32</sup> Siehe dazu die ausführlichen Belege im Beitrag von Christian Hecht in diesem Band.

<sup>33</sup> Ebd.