



Andreas Tacke

IM AUGE DES HURRIKANS. CRANACHS WERKSTATT IN DEN ERSTEN REFORMATIONSJAHRZEHNTE

Es gibt nicht viele Ereignisse der Vormoderne, die sich in das kulturelle Gedächtnis so eingeschrieben haben wie Luthers Thesenanschlag vom 31. Oktober 1517. Eine neue Epoche war angebrochen, gleich, welche Kritik am Ablasshandel schon im Mittelalter bestand¹ und gleich der Frage, ob es einen Aushang seiner 95 Thesen gab und wenn ja, ob die Schlosskirchentür dafür der historisch verbürgte Ort ist². Denn ganz unabhängig davon war ein gewaltiger Sturm entfacht, der vieles hinwegfegte.

Die neuen Zeiten hatten Klagen zur Folge, in die vielerorts auch die bildenden Künstler sofort einstimmten, da bei ihnen neue Kunstaufträge nicht mehr hereinkamen bzw. alte nicht bezahlt wurden.³ Doch bezogen auf Lucas Cranach d. Ä. und seine Kunstproduktion war Wittenberg das windstille Zentrum des Wirbelsturms – das ‚Auge‘, wie es in der Meteorologie bezeichnet wird –, in dem Cranach mit seiner umfangreichen Werkstatt für sehr unterschiedliche politische und religiöse Auftraggeber auch weiterhin in Ruhe arbeiten konnte. Riss anderenorts, verstärkt noch durch den länderübergreifenden und immer wieder aufflackernden Bildersturm, die reformatorische Bewegung Kunst und Künstler in Existenznöte, erlebte die Cranach-Werkstatt im Zentrum der neuen Lehre in den 1520er und 30er Jahren einen kontinuierlichen Umsatzanstieg und dies besonders auch dank altgläubiger Auftraggeber.⁴

Von seinem politischen Gewicht, wie aber auch von dem Auftragsvolumen, das er an Cranach d. Ä. vergab, ist von den Anhängern der Papstkirche Kardinal Albrecht von Brandenburg deutlich hervorzuheben.⁵ Also jener Mann, der die höchsten kirchlichen Ämter im Alten Reich inne hatte und an dem der Reformator kein gutes Haar ließ („Scheisbisschoff“, „Scheispfaffe“).⁶ Diesem exponierten katholischen Gegenspieler Luthers verdankte Lucas Cranach d. Ä. nun, dass er der Krise auf dem Kunstmarkt trotzen

und im gewohnten Umfang mit seiner Werkstatt weiterarbeiten konnte.

Zwar war Cranach als kursächsischer Hofkünstler Friedrichs des Weisen abgesichert, und die ersten stürmischen Reformationsjahre schwemmten ihm zudem Aufträge vor allem durch Buch- und Graphikprojekte der Reformatoren ins Haus, aber dennoch spürte auch Cranach, dass das in Verruf geratene Bild, dass die Kritik an den „Ölgötzen“ potenzielle Auftraggeber zögerlich werden ließ. Da kam Kardinal Albrecht genau recht, da er beispielsweise das Anprangern der Heiligenbilder mit einer Bildoffensive konterte: Für seine Hallenser Stiftskirche bestellte er bei Lucas Cranach d. Ä. um 1520 einen umfangreichen Heiligen- und Passionszyklus, bei dem fast hundert Heiligendarstellungen auf Klappaltären zu sehen gewesen waren. Waren, da der ganze Zyklus um 1540 abgebaut wurde und im Laufe der Jahrhunderte vieles verloren gegangen ist. Auf den Mittelbildern dieser ehemals 16 Altäre und auf zwei gesondert gehängten Gemälden war die Passion Christi in 18 Einzelszenen vom „Einzug in Jerusalem“ bis zur „Auferstehung Christi“ aufgeteilt. Die 16 Predellen zeigten jeweils eine auf das Passionsereignis bezogene Szene aus dem Alten Testament, mithin die typologische Verbindung von Altem und Neuem Testament. Gerahmt wurden die Mittelbilder der 16 Klappaltäre von je einem Heiligen zur Linken und einem zur Rechten, und auf den Alltagsseiten, also im geschlossenen Zustand, waren in der Regel vier ganzfigurige Darstellungen von Heiligen zu sehen gewesen, die auf manchen Altären überlebensgroß im Format waren. Insgesamt malte die Cranach-Werkstatt 142 Einzeltafeln, die zu dem Heiligen- und Passionszyklus gehörten (einige Gemälde hingen an Wänden und Pfeilern).

Addiert man die weiteren Altäre und Gemälde der Cranach-Werkstatt in Albrechts Hallenser Stift hinzu, die nicht zu dem einheitlich konzipierten Heiligen- und Passionszyklus zählten, erhöht sich deren Anzahl auf fast 180 (!) Gemälde, die die Wittenberger Cranach-Werkstatt für die Stiftskirche, aber auch für die Residenzen Kardinal Albrechts anfertigte. Ein wahrlich beeindruckendes Auf-

¹ Lucas Cranach d. Ä., Kardinal Albrecht von Brandenburg in Anbetung vor dem Gekreuzigten, 1520–1530, Alte Pinakothek München

tragsvolumen, welches Cranach von altgläubiger Seite in den frühen Reformationsjahren erhalten hatte.

Es lässt sich nicht mehr im Einzelnen feststellen, wie groß die Stiftskirchenaltäre waren. Die Maße des in Aschaffenburg erhaltenen Magdalenen-Altars⁷ von 234 x 172 cm für das Mittelbild und 234 x ca. 76 cm für die Flügel sowie ca. 57 x 128 cm für die Predella lassen ahnen, dass hier schon rein quantitativ eine Malerwerkstatt gefordert war, die logistisch in der Lage war, einen solchen Großauftrag in angemessener Zeit zu bewerkstelligen. Eingebunden werden mussten Tafel- und Rahmenmacher, Schlosser- und Transportunternehmer, Lieferanten für die Farben und Malutensilien.

Cranach d. Ä. fertigte selbst nach einem inhaltlichen und formalen Findungsprozess mit Albrechts Theologen die Präsentationszeichnungen an, die an den Auftraggeber gingen. Diese waren Altartafeln miniature, d. h. die beweglichen Flügel waren tatsächlich auch beweglich. Mit diesen konnte Albrecht sich zum ersten Mal eine Vorstellung von der Wirkung seines zukünftigen Heiligen- und Passionszyklus machen. Ihm mag es wie heutigen Bauherren ergangen sein, die mit den nüchternen Architektenplänen nur wenig anfangen können und erst durch ein Architekturmodell einen Eindruck von dem zu Bauenden erhalten. Hier waren es Miniaturmodelle des sehr kostspieligen Gesamtauftrages im Maßstab 1 : 10, die Kardinal Albrecht vorgelegt wurden. Von dieser Gruppe haben sich fünf Altarmodelle (in Berlin, Leipzig, Weimar und Paris) sowie ein beweglicher Flügel (in London) und eine Einzeltafel (in Berlin) erhalten. In der Cranach-Werkstatt verblieb für die Realisationsphase eine zweite, aber flüchtiger gezeichnete Serie des Heiligen- und Passionszyklus, von der die Graphische Sammlung der Universitätsbibliothek Erlangen heute die meisten Blätter verwahrt.⁸

Auf diese zweite Serie wird die Cranach-Werkstatt zurückgegriffen haben, als sie nach Vorlagen für den 1553 vollendeten 53-teiligen Emporenzyklus der Dessauer Marienkirche suchte;⁹ der umfangreiche Bilderzyklus verbrannte im Zweiten Weltkrieg. Den Auftrag erhielt Lucas Cranach d. J. von Fürst Georg III. von Anhalt¹⁰, einem Anhänger der Neuen Lehre. Ironie der Geschichte, dass die Kirche am 15. Oktober 1523 von Kardinal Albrecht von Brandenburg geweiht worden war. Dessau gehörte zu Albrechts Erzstift Magdeburg.

Obwohl Cranach d. Ä. in den 1520er Jahren über eine eingespielte und leistungsstarke Werkstatt verfügte, überstieg Albrechts Hallenser Großauftrag offensichtlich seine Standardkapazitäten, so dass ihn ein Künstler in seiner Werkstatt verantwortete, der mit dem Notnamen „Meister der Gregorsmesse“ bezeichnet wird. Diese Hand ist in der Cranach-Werkstatt schon früher auszumachen und verliert sich nach dem Abschluss der Arbeiten um die Mitte der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts – eine neuere monographische Würdigung steht aus.¹¹

Spätestens 1525, als der Heiligen- und Passionszyklus durch ein Kircheninventar in Halle verbürgt ist, war Albrechts Großauftrag

abgeschlossen und in der Stiftskirche aufgestellt gewesen. Nicht einmal zwanzig Jahre konnte er an seinem Bestimmungsort verbleiben, dann musste Albrecht wegen der sich ausbreitenden Reformation Halle verlassen und nahm die Altarbilder und seine sonstigen beweglichen Kunstwerke mit in sein Erzbistum Mainz. Sehr vieles ging im Laufe der Jahrhunderte unter, die meisten der noch erhaltenen Gemälde aus diesem Zyklus befinden sich heute in Aschaffenburg – Überraschungen bezüglich Neuentdeckungen blieben seit Generationen aus.¹²

Der Hallenser Heiligen- und Passionszyklus weist stilistische Besonderheiten auf: Die Präsentationsmodelle sind alle im typischen Personalstil von Lucas Cranach d. Ä. gezeichnet. Kompositorisch sind sie deutlich kleinfiguriger aufgebaut als später in der Umsetzung vom Meister der Gregorsmesse. Dieser zoomt quasi die Szenen und Figuren näher heran und bettet diese nunmehr größer dargestellten Figuren nicht mehr, wie es Lucas Cranach d. Ä. tat, in weitläufige räumliche Zusammenhänge ein. Doch dieser uns namentlich unbekanntem Meister in Cranachs Werkstatt konnte sich noch weitere Abweichungen von den Vorlagen des Werkstattleiters erlauben. Neben der Verwendung einer für Cranach zum Teil untypischen Farbpalette und Physiognomie, besonders bei den Gesichtszügen, ist das vor allem eine auffallende Vorliebe für changierende Stoffe, für (Gold-)Schmuck und für den großzügigen Einsatz von Renaissanceornamenten.¹³

Das hat nichts mit Luthers schon früh geäußelter Forderung nach ‚Schlichtheit‘ zu tun, die Cranach beispielsweise in den Lutherporträts zum Ausdruck brachte. Man kann mit Blick auf seinen Malstil fragen, ob Cranach d. Ä. in seiner Werkstatt Anfang der 1520er Jahre unterschiedliche Modi ausbildete, um quasi adressatenabhängig Auftraggeber der Neuen Lehre bzw. der Papstkirche zufriedenstellen zu können.¹⁴ „Stil als Gesinnung“, wie es Robert Suckale bezeichnet, der 2008 ausführlich am Beispiel des neuen Marienbildes der Forderung nach ‚Einfachheit‘ in der reformierten Kirche nachgeht.¹⁵ Dem könnte man in einem Anknüpfungspunkt Kunstwerke gegenüberstellen, bei denen ein genau umgekehrter Weg beschritten und bei denen ‚aufgedreht‘ wurde¹⁶ – ein Höhepunkt wäre mit der Kunst des Barocks, des Rokokos gegeben.

Man kommt mit solchen Überlegungen aus wissenschafts- und fachgeschichtlicher Perspektive in unruhige Fahrwasser (Stichwort ‚Jesuitenstil‘)¹⁷ und vor jeder Form der Kausalität muss gewarnt werden. Aber, eine durch Wolfgang (Fabricius) Capito verbürgte Äußerung Albrechts von Brandenburg gibt in unserem Zusammenhang dennoch zu denken: Der Kardinal, so Capito in einem lateinisch gehaltenen Brief, würde nach eigener Aussage keine Mühen und Kosten scheuen, um wie durch ein ‚Lockmittel‘ (*illicebrae*) die Seelen der Einfältigen zum wahren Gottesdienste einzuladen.¹⁸ Der bildenden Kunst, eingebettet in eine aufwendige Liturgie samt Reliquienkult, fiel dabei als ‚Lockvogel‘ bzw. als ‚Sehenswürdigkeit‘ – wie *illicebrae* aus dem Lateinischen auch über-

setzt werden kann – in Albrechts Hallenser Stiftskirche eine entscheidende Rolle zu.¹⁹

Albrecht verschuldete sich hoch, um bei den Künsten das Beste vom Besten zu erhalten. Unter den Malern waren keine Geringeren als Albrecht Dürer bzw. Matthias Grünewald; den Löwenanteil trug aber Lucas Cranach d. Ä. davon. Gut vorstellbar ist, dass mit der sich zu denkenden Vertragsunterzeichnung die Forderung verbunden war, den Zyklus ‚prachtvoll‘ zu malen und die Retabel aufwendig ornamental und skulptural zu schnitzen.

Hochaktuell und italienisch anmutend sind beispielsweise die Bogenarchitekturen, in die die Heiligen auf den Alltagsseiten der Hallenser Retabel hineingestellt wurden. Das Motiv der durchlöcher-ten Bögen zeigen auch beispielsweise die etwas früher (um 1517/1518) gemalten Flügelbilder des sogenannten Zwickauer Altares.²⁰ Dieser wurde kurz vor Weihnachten des Jahres 1518 aufgebaut. Auf den Flügelbildern der Festtagsseite ist das gemeinsam regierende Bruderpaar zu sehen, links Friedrich der Weise und rechts Johann der Beständige. Kurfürst und Herzog aus dem ernestinischen Zweig der Wettiner werden jeweils von ihrem Lieblingsheiligen begleitet, links der Hl. Bartholomäus und rechts der Hl. Jakobus maior. Die gleiche Anordnung zeigen auch die Flügel-seiten des sogenannten Fürstenaltares der Anhaltischen Gemäldegalerie in Dessau.²¹

Zurück nach Halle an der Saale: Die Reaktionen Luthers auf Albrecht von Brandenburg belegen, dass der Kardinal nur wenige Kilometer vom ‚Geburtsort‘ der Reformation entfernt die Position Roms zu halten, ja zu stärken suchte. Und dies mit Cranachs Hilfe. Luther brauchte in Wittenberg nur einige Häuser weiter zu gehen, um zu sehen, was für Albrecht gemalt wurde. Er war also aus erster Hand über den (gemalten) Materialaufwand informiert, die Überhäufung der Heiligendarstellungen mit Schmuck, deren Einkleiden in prächtige Stoffe und vor allem die in Gold gehaltenen Renaissanceornamente. Gerade daran ist der Meister der Gregorsmesse in der Cranach-Werkstatt zu erkennen.

Die Cranach-Werkstatt führt mit den Hallenser Bildlösungen ihre vorreformatorische Bildauffassung in den 1520er Jahren nicht nur fort, sondern sie erfuhr mit diesem Großauftrag eine Steigerung. Ein Wechsel zu einer lutherischen Ikonographie und einem ‚schlichteren‘ Darstellungsstil sollte erst später erfolgen bzw. entwickelte sich in den 1520er und 30er Jahren parallel zu den alt-hergebrachten Modi. Noch 1537/1538 wird die Cranach-Werkstatt diesen in einem im Umfang mit 117 Gemälden nur leicht reduzierten Heiligen- und Passionszyklus anwenden, der diesmal für Berlin gemalt wurde.²² Da der Auftraggeber, Kurfürst Joachim II. von Brandenburg, erhebliche Mittel in seine Berliner Stiftskirche investierte, wäre zu fragen, welche Anforderungen er an eine ‚prachtvolle‘ Ausführung der Altäre an den beauftragten Künstler Lucas Cranach d. Ä. gestellt hatte. Aufgrund des Verlustes sämtlicher Flügelbilder lassen sich genauere Aussagen jedoch nicht mehr treffen. Einige der Passionsbilder, also die ehemaligen Altarmittel-

bilder, befinden sich heute im Jagdschloss Grunewald bei Berlin. Nach Luthers Thesenanschlag kann man bezüglich der Cranach’schen Kunstproduktion der 1520er und 30er Jahre überlegen, ob Lucas Cranach d. Ä. nicht nur ikonographisch und ikonologisch, sondern auch mit seinen Kompositionen, ja mit seinem Malstil auf zwei sehr unterschiedliche Auftraggeberkreise reagierte und für Anhänger der alten wie der neuen Lehre adressatenabhängig malte. Mit der Durchsetzung der Reformation im mitteldeutschen Raum gingen die altgläubigen Aufträge allmählich zurück, so dass sich eine solche ‚Zweigleisigkeit‘ ab den 1540er Jahren in der Wittenberger Cranach-Werkstatt verliert.

Albrecht von Brandenburg war der prominenteste Altgläubige gewesen, der Cranach für sich arbeiten ließ, aber nicht der einzige. Sein Neffe, Kurfürst Joachim von Brandenburg, bestellte den schon erwähnten Berliner Heiligen- und Passionszyklus für seine Stiftskirche. Für den Prager Veitsdom malte die Cranach-Werkstatt 1520 einen erstaunlich großen Marienaltar (2,5 x 3,5 m).²³ Dieser nur noch fragmentarisch überlieferte sogenannte Prager Altar zeigte in der Mitte eine heute thematisch nicht mehr zu bestimmende Mariendarstellung, welche ursprünglich von acht jungfräulichen Heiligen umgeben war, die lateinischsprachige Spruchblätter mit von marianischen Anrufungen inspirierten Hymnen in ihren Händen hielten. Der Auftraggeber ist unbekannt.

Im selben Jahr arbeitete die Cranach-Werkstatt ebenfalls für den Naumburger Bischof Philipp von der Pfalz, der sich um 1520 zusammen mit seinem 1517 verstorbenen Amtsvorgänger Johannes III. von Schönberg auf zwei auffallend großformatigen und beidseitig bemalten Altarflügeln (239 x 100 cm) darstellen ließ.²⁴

Schaut man in Cranachs zu denkende Auftragsbücher der 1530er Jahre, dann finden sich darin neben dem Berliner Großauftrag immer wieder Bestellungen von Georg dem Bärtigen, dem die preußische Geschichtsschreibung den Beinamen „der Lutherhaser“ verpasste. Beispielsweise bestellte dieser in Dresden residierende Herzog der albertinischen Linie der Wettiner für seine Grabkapelle im Dom von Meißen 1534 bei Lucas Cranach d. Ä. ein Epitaph. In fast schon dogmatischer Art und Weise werden mit Cranachs künstlerischer Hilfe in diesem Gemälde Positionen der römischen Kirche visualisiert.²⁵

Hierbei war es also nicht an Cranach sich zu entscheiden, für wen und was er malte.²⁶ Die seit dem 19. Jahrhundert gepflegte Auffassung, den Künstler hätte dies in Gewissensnot gebracht, ist ad acta zu legen – was bleibt, ist ein interessantes Thema für die Wissenschaftsgeschichte.²⁷ Cranach malte für altgläubige Auftraggeber, so lange sie zu ihm kamen. Und dies war im mitteldeutschen Raum im Wesentlichen von zwei Faktoren abhängig, auf die der Künstler selbst keinen Einfluss nehmen konnte:

zum einen der politisch-religiöse Faktor: Breitete sich die Reformation derart aus, dass die Anhänger der Papstkirche weichen mussten, brach dieser Kundenstamm für Cranach weg. Prominentestes ‚Opfer‘ ist wiederum Albrecht von Brandenburg, der Mittel-

deutschland um 1540 in Richtung Mainz verließ, als die Reformationsanhänger in Halle an der Saale die Oberhand bekamen.

Zum anderen der biologische Faktor. So kam es nach dem Tod von Herzog Georg dem Bärtigen („der Lutherhasser“) in der albertinischen Linie der Wettiner 1539 zu einem Konfessionswechsel. Georgs Nachfolger, Herzog Heinrich von Sachsen („der Fromme“) und seine Gemahlin Katharina von Mecklenburg hatten schon zuvor eine allmähliche Hinwendung zum reformatorischen Glauben vollzogen, der nach dem Tod Georgs rasch politische Gestalt annahm.

Beide Faktoren bedingten, dass sich auf der damals kleinteilig strukturierten Landkarte Mitteldeutschlands um Wittenberg ein konfessionell-politischer Wechsel wie im Zeitraffer vollzog, welcher auch Auswirkungen auf die Cranach-Werkstatt hatte. Gaben sich in den 1520er und 30er Jahren noch die Anhänger des alten und des neuen Glaubens gegenseitig die Klinke in die Hand, blieben zunehmend die Vertreter der Papstkirche aus.

Faszinierend ist, wie Cranach seine ‚fetten‘ Jahre nach Luthers Thesenanschlag, also jene Jahre mit den vollen Auftragsbüchern, genutzt hatte, sich auf die veränderte Situation künstlerisch einzustellen: Parallel zur Realisation des Hallenser Großauftrages probierte Cranach profane (!) Bildsujets aus, experimentierte mit standardisierten Bildformaten und homogenisierte die Arbeitsabläufe in seiner Werkstatt. Ab der Mitte der 1520er Jahre bringt er versuchsweise seine neuen Bildthemen auf den Markt, die er bei Akzeptanz anschließend in größeren Stückzahlen malen lässt. Und dies vermutlich zum größten Teil auf Vorrat, also auftraggeberunabhängig. Wer als Meister, Geselle, Lehrling oder Gehilfe ab der Mitte der 1520er Jahre in seiner Werkstatt tätig war, musste sich jetzt eisern an seinen einheitlichen Cranach’schen Werkstattstil halten. Jeder Kunde sollte einen ‚echten‘ Cranach in der Hand halten, gleich, wer von den Mitarbeitern, gar arbeitsteilig, in der Werkstatt das Bild gemalt hatte: Mindestens 26 Mal und meist großformatig malten sie „Herkules und Omphale“ oder 22 Gemälde mit dem „Parisurteil“ oder 76 Exemplare mit der Liebesgöttin „Venus“ (mal mit mal ohne den kleinen Amor) oder 24 Gemälde mit der Darstellung der „Quellnymphe“. ²⁸ Ein ‚Renner‘ waren 80 Gemälde mit dem Thema des ungleichen Paares, bei dem meist eine schöne junge Frau mit einem hässlichen alten Mann kombiniert wird, oder umgekehrt – aber seltener – ein schöner junger Mann mit einer hässlichen alten Frau. In den 1530er Jahren werden dann religiöse Themen hinzukommen, die nunmehr auf ein lutherisch gesinntes Publikum abzielten, wie „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ (36 Gemälde) oder „Christus und die Ehebrecherin“ (25 Gemälde). Dabei handelt es sich nicht um Repliken einer einmal gefundenen Komposition, sondern, gemäß der neuen Cranach’schen Werkstattpraxis, um Varianten eines erfolgreichen ikonographischen Typs. ²⁹

Mit seiner leistungsstarken Werkstatt schreckte Lucas Cranach d. Ä. vor keiner künstlerischen Herausforderung zurück: Als Johann Friedrich der Großmütige aufgrund seiner Glaubensüberzeugung

Schwierigkeiten bekam, beauftragte er Cranach mit 60 Bildnispaaren (= 120 Einzeltäfelchen), die seine Vorgänger Friedrich den Weisen und Johann den Beständigen darstellten. ³⁰ Sie sollten – vor allem auch bei den altgläubigen Anhängern Kaiser Karls V. – auf die Verdienste verweisen, die sich seine Vorfahren um das Reich erworben hatten. Doch half es nichts, als 1547 der politisch-konfessionelle Konflikt mit Waffen ausgetragen wird, verliert Johann Friedrich I. von Sachsen mit der verlorenen Schlacht bei Mühlberg die Kurwürde. Wittenberg und damit die Cranach-Werkstatt geraten in eine Randständigkeit, die bei beiden zum allmählichen Niedergang führt.

Wie beim Vater bestimmen somit auch bei Cranach d. J. äußere Umstände den Lauf der Dinge, so dass er – trotz beeindruckender und sicherlich von ihm selbst gemalter Einzelwerke – das Werkstattniveau in den neuen Zeitverhältnissen nicht mehr lange halten konnte.

Aber dennoch: Es gibt nur wenige bildende Künstler, die über ereignisreiche Zeiten und über einen Generationenwechsel hinweg die Kunstgeschichte so maßgeblich mitprägen konnten wie die Cranachs in Mitteldeutschland. Eine Reformationsgeschichte ohne Einbezug dieser Malerfamilie ist undenkbar.

1 Wilhelm Ernst Winterhager: Ablaßkritik als Indikator historischen Wandels vor 1517. Ein Beitrag zu Voraussetzungen und Einordnung der Reformation, in: Archiv für Reformationsgeschichte, Bd. 90, 1999, S. 6–71.

2 Martin Treu und Joachim Ott: Luthers Thesenanschlag. Faktum oder Fiktion, Leipzig 2008.

3 Birgit Ulrike Münch / Andreas Tacke / Markwart Herzog / Sylvia Heudecker (Hg.): Die Klage des Künstlers. Krise und Umbruch von der Reformation bis um 1800 (Kunsthistorisches Forum Irsee, Bd. 2), Petersberg 2015.

4 Andreas Tacke: Verlierer und Gewinner. Zu den Auswirkungen der Reformation auf den Kunstmarkt, in: Werner Greiling und Uwe Schirmer (Hg.): Negative Implikationen der Reformation? Köln u.a. 2015 (im Druck), Andreas Tacke: Winners and Losers. The Impact of the Reformation on the Art Market, in: Kayo Hirakawa Toshiharu Nakamura (Ed.): Aspects of Visual Culture in Pre-Modern Northern Europe, Kyoto 2015 (im Druck).

5 Zu ihm siehe: Der Kardinal. Albrecht von Brandenburg, Renaissancefürst und Mäzen (Ausst.-Kat. der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt), 2 Bde., Regensburg 2006; hier Bd. 2: Essays, hg. von Andreas Tacke.

6 Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 1ff., Weimar 1883ff.; hier Bd. 50, S. 348–351. – Ein Überblick bei Andreas Tacke: Luther und der ‚Scheißbischof‘ Albrecht von Brandenburg. Zu Rollenporträts eines geistlichen Fürsten. in: Luther und die Fürsten. Selbstdarstellung und Selbstverständnis des Herrschers im Zeitalter der Reformation, im Auftrag der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden hg. von Dirk Syndram, Yvonne Wirth, Doreen Zerbe, Dresden 2015 (im Druck).

7 Andreas Tacke: Cranach im Dienste der Papstkirche. Zum Magdalenen-Altar Kardinal Albrechts von Brandenburg, in: Gerhard Ermischer / Andreas Tacke (Hg.): Cranach im Exil. Zuflucht – Schatzkammer – Residenz (= Ausstellungskatalog der Museen der Stadt Aschaffenburg), Regensburg 2007, S. 106–121.

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

9 Andreas Tacke: Beobachtungen zum Qualitätsverfall bei Cranach d. J. und seiner Werkstatt. Zur Wiederverwendung der Erlanger Cranach-Zeichnungen für die Emporenbrüstung von St. Marien in Dessau, in: Ausst.-Kat. Erlangen-Nürnberg / Halle / Augsburg 1994/1995, S. 81–91. Die historischen Daten ergänzend siehe

- Ulla Jablonowski: Das Rote oder Blutbuch der Dessauer Kanzlei (1542–1584) im Kontext der Verwaltungs- und Rechtsgeschichte Anhalts im 16. Jahrhundert, Beucha 2002.
- 10 Der Emporenschmuck der Dessauer Marienkirche war für Cranach d. J. und seine Werkstatt der Auftakt vieler Folgeaufträge für das Anhaltinische Fürstenhaus. Die bekanntesten Gemälde der nachfolgenden Jahre dürften das „Abendmahl“ (Dessau) und die „Taufe Christi“ (Berlin) sein. Auf beiden Bildern kommt die Verbundenheit der Anhaltiner mit der Reformation zum Ausdruck, denn die Fürsten sind mit Luther, Melanchthon und Justus Jonas dargestellt. Cranach d. J. schuf auch die Epitaphienbilder für Georg III. und seinen Bruder Joachim von Anhalt.
 - 11 Eduard Flechsig (Cranachstudien. Erster Teil [mehr nicht erschienen], Leipzig 1900) kommt das Verdienst zu, die Gruppe erstmals monographisch zusammengestellt zu haben; dazu ein Forschungsüberblick bei Andreas Tacke: Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt 1520–1540, Mainz 1992, S. 33–71.
 - 12 Die mit viel Aufwand verbreitete „Sensation“ von Dr. Bettina Seyderhelm (Kunstgutreferentin der Evangelischen Kirche in Mitteldeutschland) ist keine, da das von ihr zugeschriebene Gemälde der „Kreuztragung Christi“ (ehem. Pratau, heute Dabrun) wegen seiner Bildmaße, vor allem aber kompositorisch und stilistisch nicht zum qualitätsvollen Hallenser Heiligen- und Passionszyklus Albrechts von Brandenburg gehört. – Durch eine ältere Schwarz-Weiß-Photographie schon länger bekannt, hat jüngst die gründliche Forschung zum ehem. in Privatbesitz und nunmehr im MoMA (NY) befindlichen Gemälde mit der Darstellung des „Mauritius“ zweifelsfrei einen Zusammenhang mit Kardinal Albrecht herstellen können; siehe: German Paintings in The Metropolitan Museum of Art, 1300–1600, bearb. von Maryan W. Ainsworth, Joshua P. Waterman, New Haven und London 2013, S. 73–77.
 - 13 Dies sind keine Argumente dafür, die Herstellung des Zyklus aus der Cranach-Werkstatt aus und nach Halle an der Saale zu verlagern; siehe Andreas Tacke: Aus einem Stamm. Zum Ende einer Kontroverse über die konfessionelle Ausrichtung der Cranach-Werkstatt nach 1517, in: Werner Greiling / Uwe Schirmer / Ronny Schwalbe (Hg.): Der Altar von Lucas Cranach d. Ä. in Neustadt an der Orla und die Zeit der Kirchenverhältnisse im Zeitalter der Reformation, Köln u.a. 2014, S. 417–425.
 - 14 Dr. Norbert Michels hat bereits ab einem sehr frühen Planungsstadium zu seinem Dessauer Cranach-Ausstellungsprojekt in mehreren Gesprächen diesen Ansatz stark gemacht (sicherlich zurückgehend auf seine Dissertation: Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts, Münster 1988); inwieweit die hier weiterentwickelten Überlegungen tragen, muss zu prüfen der zukünftigen Cranach-Forschung überlassen bleiben.
 - 15 Robert Suckale: Themen und Stil altgläubiger Bilder 1517–1547, in: Andreas Tacke (Hg.): Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung, 1517–1563, Regensburg 2008, S. 34–70, hier S. 53–58.
 - 16 Diese Frage wird immer wieder in dem von mir hg. Sammelband „Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung, 1517–1563“ (Tacke 2008) aufgegriffen.
 - 17 Herausgegriffen sei die Studie von Ute Engel: Stil und Nation. Barockforschung und deutsche Kunstgeschichte (ca. 1830 bis 1933), Paderborn 2013.
 - 18 Vgl. Hans Volz: Erzbischof Albrecht von Mainz und Martin Luthers 95 Thesen, in: Jahrbuch der Hessischen Kirchengeschichtlichen Vereinigung, Bd. 13, 1962, S. 187–228, bes. S. 202f.
 - 19 Andreas Tacke: Das Hallenser Stift Albrechts von Brandenburg. Überlegungen zu gegen-reformatorischen Kunstwerken vor dem Tridentinum, in: Friedhelm Jürgenmeier (Hg.): Erzbischof Albrecht von Brandenburg (1490–1545). Ein Kirchen- und Reichsfürst der Frühen Neuzeit (= Beiträge zur Mainzer Kirchengeschichte, Bd. 3), Frankfurt am Main 1991, S. 357–380.
 - 20 Zu diesem siehe zukünftig den monographisch konzipierten Sammelband, der initiiert und hg. wird von Thomas Pöpper.
 - 21 Kerstin Merkel: Bruderbilder – Herrscherbilder. Inszenierte Bruderliebe als Garant für politische Qualität in der frühen Neuzeit, in: Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst, hg. von Andreas Tacke u.a., Petersberg 2010, S. 231–244.
 - 22 Tacke 1992. Ohne neue Erkenntnisse siehe: Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern. Kirche, Hof und Stadtkultur, Berlin 2009; die redaktionellen Wirrungen im Ausst.-Kat. werden von Gerd Bartöschek verantwortet.
 - 23 Michal Šroněk und Kateřina Horníčková: Der Cranach-Altar im Veitsdom, seine Entstehung und sein Untergang, in: Umění, Bd. 58, 2010, H. 1, S. 2–16.
 - 24 Holger Kunde (Hg.): Der Naumburger Domschatz. Sakrale Kostbarkeiten im Domschatzgewölbe, Petersberg 2006, S. 130–137.
 - 25 Hans-Joachim Krause: Die Grabkapelle Herzog Georgs von Sachsen und seiner Gemahlin am Dom zu Meißen, in: Franz Lau (Hg.): Das Hochstift Meißen. Aufsätze zur sächsischen Kirchengeschichte (= Herbergen der Christenheit, Sonderband), Berlin 1973, S. 375–402.
 - 26 Birgit Ulrike Münch: Apelles am Scheideweg? Der frühneuzeitliche Künstler zwischen Konfession und Ökonomie, in: Ausst.-Kat. Moritzburg 2006; hier Bd. 2: Essays, hg. von Andreas Tacke, S. 379–385.
 - 27 Siehe dazu zukünftig die von mir an der Universität Trier betreute kunsthistorische Dissertation von Anja-Ottile Ilg „Cranach der Ältere in Bildern, Literatur und Wissenschaft“.
 - 28 Vgl. zu dem quantitativen Output der Cranach-Werkstatt die von Dr. Michael Hofbauer (Heidelberg) aufgebaute und bei der UB Heidelberg gehostete Forschungsdatenbank „CranachNet“ (<http://corpus-cranach.de>).
 - 29 Andreas Tacke: „ich het euch vil zuschreiben, hab aber vil zuschaffen“. Cranach der Ältere als ‚Parallel Entrepreneur‘, Auftragslage und Marktstrategien im Kontext des Schneeberger Altares von 1539, in: Thomas Pöpper und Susanne Wegmann (Hg.): Das Bild des neuen Glaubens. Das Cranach-Retabel in der Schneeberger St. Wolfgangskirche, Regensburg 2011, S. 71–84.
 - 30 Andreas Tacke: Marketing Frederick. Friedrich der Weise in der Bildenden Kunst seiner Zeit, in: Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen, 1463–1525, im Auftrag der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden hg. von Dirk Syndram, Yvonne Fritz, Doreen Zerbe, Dresden 2014, S. 104–114.