



Andreas Tacke

Cranach im Dienste der Papstkirche

Zum Magdalenen-Altar Kardinal Albrechts von Brandenburg

Detail des hl. Chrysostomus, Rückseite des rechten Seitenflügels des Magdalenen-Altars (Kat.-Nr. 1)

Lucas Cranach der Ältere hatte bereits die Lebensmitte überschritten, als Martin Luther im Jahre 1517 seine 95 Thesen an die Tür der Wittenberger Schlosskirche nagelte und damit eine Epochenwende einleitete. Eine geraume Zeit wird es dauern, bis die Neue Lehre ihre eigenen Bilder produziert – ihr einflussreichster Künstler wird Cranach sein. Drei Jahrzehnte, bis zu seinem Tod im Jahre 1553, wird er dann noch seine Schaffenskraft in den Dienst der Reformation stellen können.

Allzu schnell gerät jedoch angesichts des weltverändernden Thesenanschlags in Vergessenheit, dass Cranach – bevor er als einflussreicher, dann routinierter Schöpfer reformatorischer Bildprogramme wesentlich zur Verbreitung der Neuen Lehre beitrug – ein halbes Jahrhundert lang den mittelalterlichen Glaubensvorstellungen und Weltbild verhaftet gewesen war.

Doch nicht nur Cranach, sondern auch weitere bildende Künstler der Reformationszeit hat man dieser Vorgeschichte entledigt und zudem nicht wahrhaben wollen, dass mit der Einführung der Reformation über ein bis zwei Generationen hinweg eine Übergangsphase begann, in der die Künstler gleichzeitig für Anhänger der römischen Kirche und der Neuen Lehre arbeiten konnten. Vor allem Cranach kann in dieser Hinsicht als ein Künstler charakterisiert werden, der seit Luthers welthistorischem Auftritt für beide Glaubenslager tätig war, für die Anhänger der Alten Kirche wie für die der Neuen Lehre.

Die Frage, wie der Künstler im Strom der Zeit stand, wie er der Diener so unterschiedlicher Herren sein konnte, ist eine moderne Fragestellung. Bei aller Schärfe der damaligen Auseinandersetzung kann festgehalten werden, dass der Künstler sich in der Regel nicht für eine Seite entscheiden musste. Und, er konnte – was er auch immer selbst glaubte – das „Private“ von dem Geschäftlichen trennen.¹

Cranach war, wie am Beispiel zweier großer Werkkomplexe noch erläutert werden soll, nach dem historischen Auftritt Luthers auch für die Anhänger der Papstkirche tätig geblieben; er blieb – sofern sie ihn als Künstler wollte – seiner alten Klientel weiterhin treu. Deren Aufträge sind indes von der Kunstwissenschaft bisher kaum erforscht worden, während die Untersuchungen von reformatorischen Bildprogrammen diesbezüglich kaum noch Wünsche offenlassen.

Wann begann Cranach der Ältere mit seiner Arbeit für den Reformator und seine Anhänger, für die Cranach der Jüngere später fast ausschließlich arbeiten sollte? Zur Erinnerung: Luther sollte auf dem Wormser Reichstag 1521 in Anwesenheit Karls V. seine Schriften widerrufen und tat es nicht (17./18. April): *Sind die Bücher dein? Ja. Willtu sie widerrufen oder nicht? Nein. So heb dich!*² Diesen kurzen, aber welthistorischen Wortwechsel zwischen Kaiser und Reformator gibt

Luther in einem vertraulichen Brief an „Meister Lucas Cranach, Maler zu Wittenberg, meinem lieben Gvattern und Freunde“ wieder. Wenige Tage später reiste der Reformator aus Worms ab. Im selben Schreiben vom 28. April teilte Luther Cranach von Frankfurt am Main aus mit, dass er dem Ratschlag Friedrichs des Weisen Folge leisten werde, sich um seiner eigenen Sicherheit wegen zu verstecken. Auf der Wartburg übersetzte er bekanntlich das Neue Testament, welches im September 1522 auf den Buchmarkt kam, ausgestattet mit Holzschnitten des Wittenberger Hofkünstlers Lucas Cranach d. Ä. und seiner Werkstatt.

In rascher Folge entstehen nun die Cranachschen Lutherporträts sowie die Illustrationen zu reformatorischen Flugschriften und Drucken. Cranach arbeitet von Anfang an für die Neue Lehre, ja sein Porträt Luthers verbindet den Künstler und den Reformator unauflöslich miteinander. An der Seite Luthers stand ein Künstler, der schöpferisch, logistisch und nicht zuletzt auch geschäftstüchtig der Sache der Reformation diene. Seine Bildprogramme, die die wichtigsten Glaubenssätze der Neuen Lehre mitunter mehr noch als das geschriebene Wort verbreiteten, prägen noch heute unser Bild von den ersten Reformationsjahrzehnten.

Die Kunstgeschichtsforschung hat aber allzu lange diese Umbruchsjahrzehnte unter dem Gesichtspunkt des Neuen gesehen und dabei vernachlässigt, dass bei allem verändernden Elan sich stets auch beharrende Kräfte behaupteten. Von der Forschung werden die Reformationsjahrzehnte nunmehr als „Übergangszeit“ charakterisiert, in der sich die beiden großen Konfessionen erst allmählich gegeneinander abzugrenzen begannen.³ Altes und Neues bestanden so noch lange nebeneinander; ein Schwarz-Weiß-Denken, ein Alles oder Nichts gab es noch nicht. Dies blieb – wenn es überhaupt jemals für die Kunst zur Regel werden sollte, was bezweifelt werden kann – den späteren Generationen vorbehalten.

Zudem war Cranach schon innerhalb des Hauses Wettin über zwei Jahrzehnte gleichzeitig für Papst- und Lutheraner tätig gewesen: Als kurfürstlicher 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 Georg des Bärtigen altgläubig gebliebene albertinische Linie, welche in Dresden ihren Hauptsitz hatte.⁴ Doch kann man – was die konfessionelle Gebundenheit des Künstlers in der deutschen Reformation anbelangt – bei Lucas Cranach d. Ä. noch weiter gehen und festhalten, dass er zeitlebens sowohl für die Anhänger der Neuen Lehre wie für die der Alten Kirche arbeiten konnte.

Unter diesen altkirchlichen Vertretern war nun kein geringerer als der wichtigste Würdenträger der römischen Kirche in Deutschland, nämlich Kardinal Albrecht von Brandenburg. Der Mann also, welcher zur Finanzierung seiner ungewöhnlichen kirchlichen Ämterhäufung einen schwungvollen Ablasshandel betreiben ließ, wogegen sich Luther in seinen Thesen wandte und damit den Stein der Reformation ins Rollen brachte. Albrecht residierte, wenn er sich in Mitteldeutschland aufhielt, überwiegend in Halle an der Saale, unweit also von der reformatorischen Keimzelle Wittenberg entfernt. Seine urbanistischen Eingriffe, wie die zahlreichen Baumaßnahmen, verwandelten das bis dahin mittelalterlich geprägte Halle in eine Renaissance-Metropole.⁵ Für seine dortige Stiftskirche (heute umgangssprachlich als Dom tituliert) beauftragte er Cranach mit einem Heiligen- und Passionszyklus. (Abb. 3 und 4) Also genau in jenen Jahren der ungestüm nach vorne drängenden Reformation, zu Beginn und in der ers-

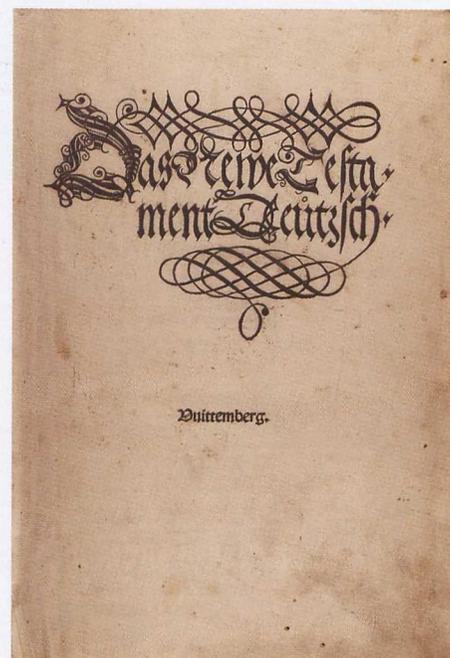


Abb. 1 Titelseite der deutschen Übersetzung des Neuen Testaments von Martin Luther in der Ausgabe von Lucas Cranach, 1522 (Kat.-Nr. 42)

Abb. 2 Antipäpstliches Propagandabild von Lucas Cranach d. Ä. mit der Darstellung des Verkaufs von Kirchenämtern, Ablässen und Dispensen durch den Papst



Abb. 3 Montage der Festtagsseite des Barbara-Altars für die Hallenser Stiftskirche (in die Visierung von Lucas Cranach d. Ä. sind die erhaltenen Fragmente des Altars eingepasst)



Abb. 4 Montage der Alltagsseite des Barbara-Altars für die Hallenser Stiftskirche

ten Hälfte der 1520er Jahre, half Cranach dem wichtigsten Würdenträger der Papstkirche in Deutschland bei seinen Kunstunternehmungen. In nur wenigen Jahren war – auch dank Cranachs Hilfe – eine der glanzvollsten Kirchen der deutschen Renaissance entstanden.

Kontrastreicher hätte auf engstem Raum der Unterschied zwischen Alt und Neu, zwischen dem deutschen Vertreter des Papsttums und Luther gar nicht ausfallen können. Zwischen Halle und Wittenberg wurde ein Medienkrieg entfacht, bei dem beide Seiten alle erdenklichen Register zogen. Bemerkenswert dabei ist, dass beide Seiten denselben Künstler zur Visualisierung ihrer Vorstellungen in Anspruch nahmen, nämlich Lucas Cranach den Älteren: Er formuliert in seiner Wittenberger Werkstatt das Pro und Contra im Glaubensstreit. Hier-



Abb. 5 Montage der Festtagsseite des Peter- und-Paul-Altars für die Hallenser Stiftskirche (in die Visierung von Lucas Cranach d. Ä. ist das erhaltene Mittelbild eingepasst)

mit manifestiert sich eine konfessionelle Ungebundenheit des Malers, welche die Regel darstellte; nicht diese sondern lediglich die Abweichungen von dieser Regel sind auffällig.

Lucas Cranach d. Ä. hatte für Kardinal Albrechts Hallenser Heiligen- und Passionszyklus 142 Gemälde zu liefern. Dieser Auftrag sucht in Deutschland, ja man kann sagen, in Europa seinesgleichen.⁶ Er hat die vielköpfige Cranach-Werkstatt über Jahre beschäftigt. Die Planung, belegt durch meisterliche Altarmodellzeichnungen, lag bei Cranach d. Ä. selbst, die Ausführung überließ er wie gehabt seiner Werkstatt, diesmal unter der Leitung eines Künstlers, dem der Notname „Meister der Gregormesse“ zugewiesen wurde (Abb. 5). Vielleicht kann man diesen mit Simon Franck auflösen, doch steht ein überzeugender Nachweis nach wie vor aus.⁷

Man ist zu diesem Zyklus weitgehend auf Schriftquellen angewiesen, da sich um 1540/41 die Ereignisse überschlugen: Albrecht musste Halle, der sich ausbreitenden Reformation weichend, verlassen. Alles, was nicht niet- und nagelfest war, wurde eingepackt und in das glaubensfeste Erzbistum Mainz transportiert; die Spur der meisten Kunstwerke verliert sich allmählich.

Nach Aschaffenburg gelangte wohl der größte Teil des Hallenser Kunstbesitzes und wurde im dortigen Schloss untergebracht. Die Aschaffener Residenz bot aber nur noch für wenige Jahre einen Zufluchtsort, denn bereits 1552 gingen die meisten Kunstwerke mit dem gesamten Schloss durch Brand zugrunde.⁸

Ein kleinerer, aber hochbedeutender Teil war jedoch von Kardinal Albrecht nicht für das Schloss, sondern zur weiteren Ausschmückung von Aschaffener Kirchen bestimmt gewesen, und diese Kunstwerke überdauerten die Jahrhunderte. Ob nun über die von Albrecht geförderte Aschaffener Niederlassung der Beginnen⁹ oder auf direktem Wege mag die weitere Forschung noch abschließend klären,¹⁰ Tatsache ist, dass kurz nach seinem Tod zur Mitte des

16. Jahrhunderts der größte heute noch erhaltene Teil des Albrechtschen Kunstbesitzes in der Aschaffener Stiftskirche St. Peter und Alexander vereint war:¹¹ Sein von der Nürnberger Vischer-Hütte gegossenes Bronzegrabmal mit zwei Gedenktafeln,¹² Handschriften, Reliquiare, sowie Gemälde, vor allem von Cranachs, aber auch von Grünewalds Hand. Überhaupt waren mit der sogenannten Stuppacher Madonna des ehemaligen Maria-Schnee-Altars, der sogenannten Aschaffener Beweinung und der aus Halle stammenden Erasmus-Mauritius-Tafel damals drei Hauptwerke Grünewalds in dieser Kirche vereint gewesen. Im Zuge der Säkularisation sollte ein Großteil des Albrechtschen Kunstbesitzes aus dem Aschaffener Stift in staatlichen Besitz gelangen, wobei Zusammengehöriges auseinandergerissen wurde, beispielsweise auch der Magdalenen-Altar der ehemaligen Hallenser Stiftskirche.

Er stand dort in Albrechts Stiftskirche ursprünglich gegenüber von Grünewalds Mauritius-Erasmus-Tafel, welche das Mittelbild des Mauritius-Altars *an dess Probsts seitten* im südlichen Seitenschiff bildete, und zählte zu den prachtvollsten Altären der Hallenser Stiftskirche. Seine Größe, die noch heute zu beeindrucken weiß, sowie seine Farbenpracht hoben den Magdalenen-Altar ebenso hervor wie die Tatsache, dass er an der Dekansseite stand und den Cranachschen Heiligen- und Passionszyklus im nördlichen Seitenschiff abschloss.

Über diesen Tatbestand sind wir außerordentlich gut informiert, da der Gemäldezyklus in einem mit dem 3. Oktober 1525 datierten Inventar aufgelistet wird. Der genaue Titel *Inventarium vber die Kelche, Ornat, Antependia vnnd andere cleynot sso in der Sacristei der loblichen Stifftkirchenn alhier tzu Halle enthaltenn vnnd gebraucht werdenn*¹³ ist insofern irreführend, als sich die Inventarisierung nicht nur auf die Sakristei und einen Nebenraum beschränkt, sondern den ganzen Kirchenraum mit erfasst. Die Inventarschreiber gingen systematisch vor: Es wurden die für die Liturgie gebrauchten Gegenstände – einschließlich der handschriftlichen und gedruckten Texte bzw. Bücher – beschrieben, die textile Ausstattung – wie kostbare Antependien oder Teppiche – und schließlich die einzelnen Altäre. Diese waren alle Wandelaltäre, die zwei oder drei Variationen zuließen. Die Inventarschreiber folgten der chronologischen Abfolge der Leidensgeschichte Christi: Der Passionszyklus begann im südlichen Seitenschiff im Osten und verlief dann nach Westen. In jedem Seitenschiffsjoch war ein Altar aufgestellt, so dass hier im Süden vom Einzug in Jerusalem bis zur Geißelung Christi das Geschehen auf acht Altären und einer Einzeltafel in neun Stationen zu sehen war. Im nördlichen Seitenschiff setzte sich der Zyklus von Westen nach Osten fort mit der Einschränkung, dass die Darstellung der Kreuzigung auf dem Laienaltar am Lettner zu sehen war und die Szene mit den Wächtern am Grab in der verschlossenen Allerheiligenkapelle. Zusammen mit den Einzeltafeln an den Wänden und Pfeilern waren hier ebenfalls neun Passionsdarstellungen zu sehen, von der Ecce Homo-Szene bis zur Auferstehung Christi. Laut Inventar war das Passionsgeschehen insgesamt in 18 Bilder zerlegt und diese auf 16 Altäre und zwei Einzeltafeln verteilt worden. Demnach wurde der Heiligen- und Passionszyklus der Cranach-Werkstatt von 142 Gemälden gebildet, waren doch die beweglichen Retabelflügel beidseitig mit Heiligendarstellungen bemalt.

Zu unserem Altar vermerkten die Inventarschreiber im Herbst des Jahres 1525: *Vff dem Altar Marie Magdalene vor der Capellen omnium sanctorum vff*

dechants seyten Eyne schone gemahlte taffell mitt der aufferstehunge Christj, gantz wercklich gemacht. 2 gegossene leuchter 3 hangende lampenn. Über die dargestellten Heiligen machen die Inventarschreiber keine Angaben, sie nennen aber die Hauptpatronin (Maria Magdalena) des Altars. Mit diesem Hinweis lässt sich der Kreis derjenigen Heiligen, die auf den Flügeln zur Darstellung gelangt sein könnten, eingrenzen, denn durch die Auswertung einer liturgischen Quelle erfährt man die Namen der Heiligen, die an dem entsprechenden Altar insgesamt verehrt wurden. Durch das „Proprium sanctorum“ im Hallenser Breviarium von 1532 kann man für die einzelnen Altäre, deren Patrozinien durch das Inventar von 1525 verbürgt sind, die hier verehrten Nebenheiligen benennen und die Festtage, an denen Prozessionen zu den betreffenden Altären zogen.¹⁴ Für den Magdalenen-Altar sind so folgende Heilige verbürgt: Magdalena, Martha, Lazarus, Johannes Chrysostomus, Valentin, Maximus, Vitus und Modestus et Crescenti, Onuphrius, Johannes und Paulus. Überliefert haben sich auf den Flügeln die Darstellungen der hl. Magdalena, die die Namenspatronin des Altars ist, und die hl. Martha sowie der hl. Lazarus, Johannes Chrysostomus und Valentin. Auf dem verloren gegangenen Standflügel kann der hl. Maximus oder der hl. Vitus dargestellt worden sein, da deren Festtage an dem Magdalenen-Altar ein besonderes Gewicht hatten.

Der Magdalenen-Altar wurde von Ulrich Steinmann rekonstruiert.¹⁵ Er ist fast vollständig in der Stiftskirche und in der Schlossgalerie von Aschaffenburg erhalten und weist beachtliche Maße auf. Das Mittelbild mit der „Auferstehung Christi“ zeigt in seiner unteren linken Hälfte noch die Darstellung „Christus in der Vorhölle“. Neben diesen Darstellungen waren auf der Feiertagsseite die Heiligen „Magdalena Lazarus Schwester“ (als Altarpatronin nahm sie die linke Seite ein) und Lazarus (rechts) zu sehen. Die Horizontlinie der beiden Innenflügel liegt im oberen Viertel des Bildes und verbindet dadurch die Komposition der Flügel mit dem Mittelbild. Bei der Alltagsseite liegt die Horizontlinie im unteren Viertel des Bildes, der Rest wird durch den Himmel mit einer lebhaften Wolken-darstellung eingenommen. Auf dem linken Standflügel befinden sich der hl. Valentin und dann die hl. Martha (ihre Geschwister sind Magdalena und Lazarus) sowie der hl. Johannes Chrysostomus. Der rechte Standflügel fehlt; möglicherweise war der hl. Maximus oder der hl. Vitus dargestellt. Glücklicherweise ist auch die dem Altar zugehörige Predella erhalten und lässt somit Rückschlüsse auf die Ausführung der in den Altarmodellen freigebliebenen Predellenflächen zu. Die ausgeführte Predella des Magdalenen-Altars weicht jedoch von dem Format der in den Altarmodellen vorgesehenen Predellen ab. Das deutlich querrechteckige Bild – im Gegensatz zur Planung kein fast quadratisches Format – nimmt zwei Szenen der Jonas-Geschichte auf: Der Prophet wird vom Fisch verschlungen und von diesem nach drei Tagen unversehrt ans Land gespien. Dieser alttestamentarische „Typos“ steht für den neutestamentarischen „Antitypos“ der „Auferstehung Christi“.¹⁶ Durch eine weitere Bildquelle wird Steinmanns Rekonstruktion im Nachhinein bestätigt. Jakob Konrad Bechtold gibt auf einer Zeichnung diesen Altar in Aschaffenburg wieder (Abb. 6), und zwar im geöffneten Zustand der Feiertagsseite.¹⁷ Im 18. Jahrhundert war demnach der ursprüngliche Zusammenhang der Tafeln bekannt, eine Kenntnis, die später verloren ging.

Die erhaltenen Bildwerke lassen noch keinen allgemeinen Rückschluss auf die Maße der Hallenser Altäre zu. Nach dem jetzigen Stand lässt sich aber sagen,

Abb. 6 Der ehemalige Hallenser Magdalenen-Altar in der Aschaffener Stiftskirche Sankt Peter und Alexander, Handzeichnung von Jakob Konrad Bechtold, vor 1786





Abb. 7 Der hl. Chrysostomus vom Magdalenen-Altar, Detail mit dem porträtartigen Gesicht (Kat.-Nr. 1f)

dass der Magdalenen-Altar mit seiner Größe auffallend ist. Er weicht nicht nur von den in den Altarmodellen vorgegebenen Maßen ab, sondern auch von den übrigen Gemälden. Vergleichbar in der Größe ist nur noch das nicht zum Zyklus gehörende Gemälde von Matthias Grünewald. Vielleicht ist eine Begründung darin zu suchen, dass dieser Altar einen anderen Stifter hatte, ansonsten wird man wohl davon auszugehen haben, dass der ganze Heiligen- und Passionszyklus von Kardinal Albrecht von Brandenburg gestiftet wurde. Keine Quelle belegt die Dotierung der Altäre, das Bestellen von Altaristen. Sicherlich wurde aber der Dienst an den Altären von den Stiftsmitgliedern verrichtet. Verschiedentlich ist bei den erhaltenen Gemälden das Porträt Albrechts zu finden, so auf der Erasmus-Mauritius-Tafel und auf dem Erasmus-Flügel des Engelsaltars,¹⁸ bei Reliquiaren, kirchlichem Gerät und in den illuminierten Liturgiehandschriften – eine bemerkenswerte Selbstverherrlichung des auftraggebenden Kardinals. Der hl. Johannes Chrysostomus des Magdalenen-Altars zeigt jedoch ein anderes Porträt (Abb. 7). Der Siegelring an der linken Hand des Heiligen (Abb. 8) bestätigt dies, denn Wappen und Monogramm sind nicht auf Albrecht von Brandenburg zu beziehen:¹⁹ in Rot ein silberner Balken, belegt mit einem roten Stern, oben begleitet von zwei silbernen Buchstaben A H, unten von einem silbernen Stern.²⁰ Verschiedentlich wurde versucht, die Initialen mit einem Künstler in Verbindung zu bringen, also als Signatur zu lesen, jedoch wurde oft versäumt, dazu festzustellen, dass auf dem Siegelring die Buchstaben A H seitenverkehrt angebracht sind, der Vor- und Nachname also mit H und A anfangen.²¹ Der Ring ist sicherlich nicht auf den Künstler, sondern auf den Dargestellten zu beziehen.

Die folgenden Ausführungen sind als Hypothese zur Identifizierung des Porträtierten zu verstehen, da die bildlichen und schriftlichen Quellen noch keine eindeutige sichere Bestimmung erlauben.²² Dass es sich um ein Porträt handelt, darf angenommen werden – die Abweichungen von den Typisierungen der anderen Heiligendarstellungen sind zu offensichtlich. Der Dargestellte konnte es sich erlauben, sich in Pontifikaltracht abbilden zu lassen und – nicht gerade bescheiden – als einer der vier griechischen Kirchenväter. Da der Heilige auf der Alltagsseite Platz fand, war er die meiste Zeit des Jahres zu sehen. Der Magdalenen-Altar lag gegenüber dem Mauritius-Altar im südlichen Seitenschiff, auf dem der Kardinal Albrecht von Brandenburg in Pontifikalkleidung als hl. Erasmus zu sehen war, und schräg gegenüber dem Erasmus-Altar, auf dem Albrecht vielleicht noch einmal als hl. Erasmus dargestellt war. In der Kapelle des Propstes stand der Mauritius-Altar, die Magdalenen-Kapelle war die des Stiftsdekans. Neben dem Hochaltar und dem Kreuzaltar waren diese die wichtigsten Altäre der Hallenser Stiftskirche; Mauritius, Magdalena und Erasmus waren Titelheilige des Neuen Stifts und ihre Altäre durch die Lage im Osten ausgezeichnet. Die Bedeutung des Altars war auch an den drei zusätzlichen Lampen zu erkennen. Derjenige, der dem hl. Johannes Chrysostomus sein Porträt lieh, kam also auf einem prominenten Altar zur Darstellung, in Pontifikaltracht und in Korrespondenz mit der(n) Darstellung(en?) des Kardinals Albrecht. Ein treuer Gefolgsmann desselben?

Abb. 8 Detail mit dem Siegelring an der Hand des hl. Chrysostomus (Kat.-Nr. 1f)



Das Monogramm des Siegelringes desjenigen, der sich als hl. Chrysostomus darstellen ließ, könnte man mit Heinrich von Akko auflösen, Titularbischof von Akko und Weihbischof von Halberstadt. Die Bemühungen, das Wappen dieses

Bischofs ausfindig zu machen, sind bis jetzt ohne Erfolg geblieben, sicherlich erst durch dieses ließe sich der Vorschlag bestätigen oder verneinen.

Dennoch soll dieser Weihbischof kurz vorgestellt werden, immerhin ist sein kirchlicher Werdegang mit Aschaffenburg eng verbunden. Denn zum ersten Mal findet sich eine Erwähnung Heinrichs von Akko (Acko) – er war Dominikaner – in einem Schreiben des Kardinals Albrecht: Sonntag nach Laetare 1515 meldet Albrecht aus Aschaffenburg, dass er Heinrich Lencker (Leucker), Bischof von *Accon*, seinen *Vicar in pontificalibus*, zur bischöflichen Würde in der Stiftskirche St. Peter und Alexander konsekriert habe.²³ Die Weihung fand am 18. Dezember 1514 statt.²⁴ Die Quellen dieses Stifts belegen, dass er nicht aus diesem kam.²⁵ Stellvertretend für Albrecht führt Heinrich von Akko 1520 eine erzbischöfliche Prozession in Halle anlässlich des *festum reliquiarum* durch; der Kardinal selbst war verhindert.²⁶ Heinrich von Akko befand sich demnach in Halle, als der Heiligen- und Passionszyklus in seine letzte Planungsphase trat oder sogar schon mit der Ausführung begonnen worden war. Durchaus möglich wäre es, dass Heinrich von Akko im Herbst des Jahres 1520 Einfluss auf die Gestaltung des Heiligen- und Passionszyklus genommen hat und auch, dass er den Magdalenen-Altar damals stiftete. 1529 weihte derselbe Weihbischof den von Kardinal Albrecht neu angelegten Stadtgottesacker vor den Toren Halles, und im Jahre 1534 nahm er an den Religionsgesprächen in Leipzig teil, an denen auch Melanchthon beteiligt war.²⁷ Die wenigen Nachrichten, die wir weiterhin von Heinrich von Akko besitzen, sind von den Geschichtsschreibern der Stadt Halberstadt bestimmt, und diese waren schon früh der Reformation zugetan und färbten demnach ihre Berichte über den altgläubigen Weihbischof ein. Sie schildern ihn als einen Mann, der kompromisslos im Kampf gegen die auch in Halberstadt immer stärker anwachsende Gemeinde der Lutheraner vorging.

Sein Epitaph in der Liebfrauenkirche von Halberstadt gibt das Todesdatum an: *Anno dom. 1538 dei 22. Augusti reverendus in Christo pater et dominus Henricus episcopus Akkon [...] et canonicus huius ecclesiae* (Im Jahre des Herren 1538 am 22. August ist der Vater und Herr Heinrich Bischof von Akko in Christus verschieden). Das Grabmal aus Sandstein ist heute so verwittert, dass die Inschrift kaum noch lesbar ist. Vor allem der untere Teil ist fast vollständig zerstört, hier wird sich aller Wahrscheinlichkeit nach das Wappen des Suffraganbischofs befunden haben. Es wäre zu gewagt, angesichts des Erhaltungszustands und der künstlerischen Qualität der Sandsteinplatte, Ähnlichkeiten zwischen der Darstellung des Epitaphs, Figur nach rechts gewandt, unter Renaissance-Ornament stehend, und der Darstellung des Altarflügels feststellen zu wollen.

Weitere Details des Magdalenen-Altars könnten auf den Stifter bezogen sein. So finden sich bei dem Bild der hl. Magdalena auf der Haube, in Perlen gestickt, die Buchstaben „W A N“²⁸ (oder „V V A N“?) (Abb. 10). Das „N“ ist seitenverkehrt geschrieben, ist es als H gemeint? Das N seitenverkehrt geschrieben und als N gemeint, ist in der Zeit nicht ungewöhnlich, so wird es in der Signatur von Nikolaus Glockendon, in der sog. Glockendon-Bibel für Johann Friedrich von Sachsen, als „N“ für Nikolaus benutzt.²⁹ Sind es auf dem Bild die Anfangsbuchstaben eines Namens oder die eines Wahlspruchs des Altarstifters? Den Deckel der Salbbüchse der Heiligen ziert der Buchstabe „H“. Auf dem monochrom gehaltenen Kessel der hl. Martha – sie nahm mit dem Heiligen Chrysostomus



Abb. 9 Der hl. Chrysostomus vom Magdalenen-Altar (Kat.-Nr. 1f)

Abb. 10 Ausschnitt mit der Haube der hl. Magdalena vom Magdalenen-Altar (Kat.-Nr. 1e)





Abb. 11 Ausschnitt mit dem Weihwasserkessel in der Hand der hl. Martha vom Magdalenen-Altar (Kat.-Nr. 1e)

Abb. 12 Altarmodell mit der Festtagsseite (Abb. 12a) und der Alltagsseite (Abb. 12b) eines Altars für die Berliner Stiftskirche von Lucas Cranach d. Ä.



die Mitte der Alltagsseite ein – befinden sich wappenhaltende Putten in Medallions. Sie halten ein gespaltenes Schild (Abb. 11), welches an das Wappen des Bistums Halberstadt erinnert.

Zurück zu dem Hallenser Heiligen- und Passionszyklus der Cranach-Werkstatt. Besonders im Zusammenhang mit der Osterliturgie kam der Passionszyklus voll zur Geltung. Vom „Einzug in Jerusalem“, der „Fußwaschung“, dem „Abendmahl“ bis hin zur „Kreuzigung“, der „Grablegung“ und „Auferstehung“ war die Leidensgeschichte Christi in 18 Einzelszenen auf fast ebenso viele Altären aufgeteilt worden. Der Gläubige konnte im Verständnis der mittelalterlichen Passionsfrömmigkeit an dem Leiden Christi teilhaben. Die Hallenser Passionsliturgie war besonders prächtig ausgeformt; teilweise wurden für die „handelnden Bildwerke“ kostbare Reliquiare aus dem „Halleschen Heiltum“ genommen.³⁰

Die gemalten Heiligendarstellungen auf den Flügelflächen der Hallenser Stiftskirchenaltäre fanden das ganze Jahr hindurch Beachtung:³¹ Wurde der Namenstag eines auf den Altären zur Darstellung gelangten Heiligen gefeiert, dann stellte man – so vorhanden – dessen Reliquien auf dem betreffenden Altar zur Verehrung auf. Da fast hundert Heilige auf den Flügelflächen der Altäre dargestellt waren, war im Stift fast das ganze Jahr hindurch die Reliquienverehrung präsent. Zu besonderen kirchlichen Festtagen waren alle Reliquien zu sehen gewesen. Einmal im Jahr wurden sie zudem in einer Heilumsweisung gezeigt. Die damit verbundenen Ablässe addierten sich zu fast 40 Millionen Jahren. Auch für das „Hallesche Heiltum“ rührte, wie im vorreformatorischen Wittenberg, ein Heiltumsbüchlein die Werbetrommel.³²

Cranachs Hallenser Gemälde dienten einer Glaubensrichtung, die in jenen Jahren nicht gegensätzlicher zu der von Wittenberg ausgehenden Neuen Lehre hätte sein können. Doch der Kardinal fühlte sich mit seinen altkirchlichen Vorstellungen bestens bei Cranach aufgehoben. Er bestellte auch weiterhin Bilder bei Cranach, so dass in dem Hallenser Stift etwa 180 (!) Gemälde der Cranach-Werkstatt zu sehen waren.

Noch Ende der 1530er Jahre nahm Cranach erneut einen altkirchlichen Großauftrag an. Diesmal für den brandenburgischen Kurfürsten Joachim II., genauer für seine Berliner Stiftskirche.³³ Für den Vorgänger des heutigen Berliner Domes entstand ebenso – wie zuvor für Halle an der Saale – ein Heiligen- und Passionszyklus (Abb. 12). In den Jahren 1537/38 waren 117 Gemälde zu malen. Auch dieser Bilderzyklus diente dem alten, in Wittenberg nunmehr strikt abgelehnten Kultus.

Kurfürst Joachim II. hatte sich in Halle an der Saale bei seinem Onkel Albrecht von Brandenburg genau umgesehen. Nicht nur, dass er einen ebensolchen, wegen der örtlichen Gegebenheiten in Berlin im Umfang verringerten Heiligen- und Passionszyklus bei Cranach bestellte, auch der Heiligen- und Reliquienkult wurde vom Onkel übernommen. Die Berliner liturgischen Texte wurden von denen des Hallenser Stifts abgeschrieben.³⁴ Und als Kardinal Albrecht die Saalestadt verlassen musste, übernahm Joachim einige bedeutende Reliquiare aus dessen „Halleschen Heiltum“.³⁵

Dies mag stutzig machen, denn Joachim II. von Brandenburg gilt als erster lutherischer Herrscher Brandenburg-Preußens. Im November 1539 nahm er das Abendmahl in beiderlei Gestalt, also nach der lutherischen Lehre. Doch Bild-

und Schriftquellen verbürgen, dass er bis zu seinem Tode (1571) – trotz mancher Zugeständnisse und der Einführung einer evangelischen Kirchenordnung – ein Anhänger des alten Kultes blieb.

Diese Zeitverhältnisse sind nicht nur für den heutigen Betrachter verwirrend. So sandte der polnische König keinen geringeren als Bischof Lukas von Gorke nach Berlin, um nach dem Rechten zu sehen. Sigismund I. von Polen bangte um den Seelenfrieden seiner Tochter Hedwig, die mit dem brandenburgischen Kurfürsten verheiratet war, von dem man nun in Krakau befürchtete, er sei ein Anhänger Luthers geworden. Der katholische Bischof sah sich in Berlin gründlich um und konnte 1540 beruhigend nach Hause vermelden, dass die kirchlichen Verhältnisse in der Stadt an der Spree denen der Heimat entsprächen: *Bei dem Besuch eines abendlichen Gottesdienstes in der Stiftskirche in Berlin habe ich die Gebete in gleicher Ordnung und Art gehört, wie zuhause. Die „signa“ der alten Religion auf Gemälden, welche mit erlesenem Geschmack gemacht sind und auf Altären stehen [gemeint sind jene von Cranachs Hand], sind mit heiligen Tüchern und vielen edlen goldenen und silbernen Kelchen und Reliquiaren ausgestattet, und es sind ihrer so viele, daß ich mich nur an wenige Kirchen erinnere, die es dieser Kirche an Ausstattung gleich tun können.*³⁶ Cranach wirkte also noch 1537/38 an einer Kirchenausstattung mit, die das Lob dieses ranghohen Vertreters der Papstkirche fand.

Sowohl in Halle an der Saale wie in Berlin wurden den Darstellungen der Passion Christi entsprechende Szenen aus dem Alten Testament gegenübergestellt und damit ein typologischer Bezug zwischen dem Alten und Neuen Testament hergestellt. Es sei nur am Rande erwähnt, dass die reformatorischen Altäre davon keinen Gebrauch mehr machten.

Lucas Cranach d. Ä. ging bei den Großaufträgen für die Stiftskirche in Halle an der Saale bzw. in Berlin vergleichbar vor: Die für die Verhandlungen wichtigen Entwurfszeichnungen fertigte er selbst an. Dabei bediente er sich einer rationellen und modern anmutenden Planungsmethode: Alle Präsentations- und Werkstattzeichnungen sind im einheitlichen Maßstab von 1 : 10 ausgeführt. So konnte man im Laufe des Entwurfsprozesses stets Veränderungen vornehmen, ohne immer wieder neue Zeichnungen anfertigen zu müssen. Denn untereinander austauschbar waren – da von gleicher Größe – die Mittelbilder, die Flügel bzw. Predellen. Nachdem die Einzelheiten des Auftrags – dies betrifft vor allem die Festlegung, was und an welcher Stelle in dem umfangreichen Heiligen- und Passionszyklus zur Darstellung gelangen sollte – geklärt waren, übergab Cranach den Auftrag seinen Mitarbeitern. Weitere Handwerker waren zu beteiligen: Tafelmacher fertigten die zu bemalenden Holztafeln, Schnitzer das Gesprenge oder Schlosser die geschmiedeten Scharniere für die schweren Altarflügel. Der Transport von Wittenberg nach Halle an der Saale bzw. nach Berlin war zu organisieren. Die Aufstellung am Zielort erfolgte durch Werkstattmitarbeiter, die sicherlich vor Ort durch kräftige Helfer Unterstützung fanden. Es ist anzunehmen, dass Cranach d. Ä. jeweils als Generalunternehmer auftrat, der die weiteren Handwerksbetriebe als Subunternehmer hinzuzog. Dies spiegelt eine Organisationsstruktur wider, wie wir sie bei ähnlichen Unternehmungen durchaus schon aus dem Spätmittelalter kennen, beispielsweise durch die florierende Nürnberger Michael Wolgemut-Werkstatt, in der kein geringerer als Albrecht Dürer seine Ausbildung erhalten sollte.

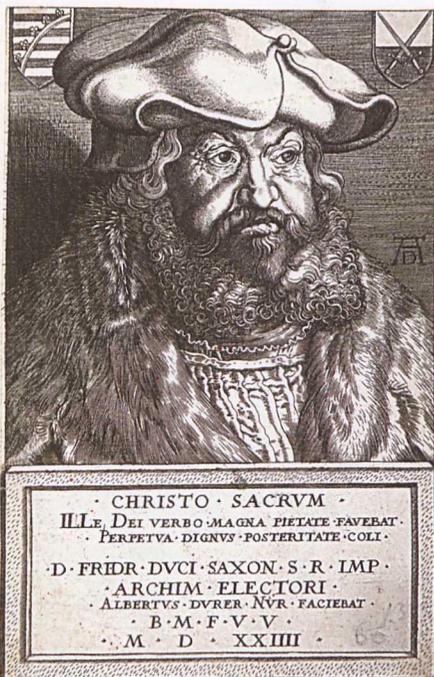
Wie derartigen mittelalterlichen Werkstattleitern sind auch Cranach unternehmerische Qualitäten zu bescheinigen, die aus sozialhistorischer Sicht noch

der Erforschung harren. Aber auch kunsthistorisch besteht Klärungsbedarf, denn in derartigen Werkstätten arbeiteten zahlreiche Künstler, die alle unter dem Namen des Werkstattleiters firmierten – die bedeutende Ausnahme, nämlich Albrecht Dürer, sei hier am Rande erwähnt, denn dieser ließ seinen Mitarbeitern freie Hand, sie konnten somit in ihrem Individualstil ihre Kunst für Dürer ausführen. Doch Cranach beschäftigte Mitarbeiter, zeitweise ein Dutzend Maler, die alle im Cranach-Stil Kunstwerke schufen. Das lässt nach der Eigenhändigkeit der Werke fragen: Was hat Cranach der Ältere selbst und was haben seine Mitarbeiter geschaffen?

Beim Magdalenen-Altar können wir wie bei dem gesamten Hallenser Großauftrag – gleiches gilt dann später auch für den Berliner Heiligen- und Passionszyklus – feststellen, dass der Entwurfsprozess in der Hand Cranachs d. Ä. lag und die Werkstatt anschließend die malerische Ausführung übernahm. In dieser muss während der Realisierung des Hallenser Großauftrags eine Hand tätig gewesen sein, die innerhalb des Cranachschen Werkstattstils individuelle Eigenarten entwickeln konnte, so dass die Kunstgeschichte für diesen Cranachschen Mitarbeiter bereits vor mehr als hundert Jahren ein Œuvre zusammengestellt hat.³⁷ Dieser bis heute unbekannt gebliebene Künstler bekam im 19./20. Jahrhundert viele Notnamen; so firmierte er lange als sogenannter „Pseudo-Grünewald“, heute besser eingeführt als „Meister der Gregorsmesse“. Gänzlich hinfällig ist der Versuch gewesen, ihn mit Cranachs 1537 verstorbenem Sohn Hans zu identifizieren.³⁸ Mein Vorschlag,³⁹ ihn mit „Meister Simon“ oder „Simon von Aschaffenburg“ – das ist Simon Franck – gleichzusetzen, ist und bleibt ein Versuch, solange nicht Schriftquellen das nach wie vor bestehende Geheimnis preisgeben. Als sicher kann nach heutigem Kenntnisstand aber gelten, dass diese Hand im Cranachschen Werkstattverbund an dem Großauftrag für Albrecht von Brandenburg beteiligt war.⁴⁰

Es ist wohl allein der Tatsache zuzuschreiben, dass die deutschsprachige Kunstgeschichtsschreibung mit erheblicher zeitlicher Verzögerung in das Gravitationsfeld des Konfessionalisierungstheorems geraten ist,⁴¹ dass sie bis in jüngste Zeit den Versuch unternahm, Cranachs Wirken für Altgläubige – beispielsweise für Albrecht von Brandenburg – entweder schlicht zu marginalisieren oder nahezulegen, der Künstler hätte dies lediglich auf Geheiß seines Dienstherrn, Friedrichs des Weisen, getan. Dieser, so wird ohne Quellenbeleg unterstellt, habe aus dynastischen/diplomatischen Rücksichtnahmen seinen der Neuen Lehre zugeneigten Künstler beauftragt, gegen seinen Willen für Altgläubige zu arbeiten, beispielsweise für Albrecht von Brandenburg. Mitunter habe der Künstler aber seine antipäpstliche Haltung in den Kunstwerken, die er wider Willen für Altgläubige hätte ausführen müssen, unterbringen können. Doch wäre dieser eigentliche Bildsinn den altgläubigen Auftraggebern – wie Albrecht von Brandenburg – verschlossen geblieben, gelacht wurde darüber – so die Interpreten – deshalb nur in Wittenberg. Der „dumme“ Auftraggeber bezahlte demnach etwas, was er gar nicht verstand!⁴² Es wird wohl noch eine Zeit dauern, bis die aus der Gewissenswissenschaft des 19. Jahrhunderts herrührenden Interpretationsansätze, die unter anderem in den Lutherausstellungskatalogen von Hamburg und Nürnberg ihren Ausdruck fanden⁴³, aufgebrochen werden. Allmählich ist aber die Kunstwissenschaft dabei, ihren Beitrag zur Konfessionalisierungsforschung zu leisten, wenn auch irritierend verspätet. Ein eigenes For-

Abb. 13 Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen, Kupferstich von Albrecht Dürer, 1524 (Kat.-Nr. 34)



schungsfeld werden jene Kunstwerke bilden, welche die Vertreter der alten Kirche gegen Luther richteten und dies in einer „spontanen“ Reaktion auf die Neue Lehre, also vor dem Tridentinum und damit vor der Gegenreformation/Katholischen Reform.⁴⁴ Ein Paradebeispiel dafür sind Albrecht von Brandenburg als Auftraggeber und Lucas Cranach d. Ä. als Künstler.

Mit dem provozierenden Aufsatztitel „Cranach im Dienste der Papstkirche“ soll auf jene Kunstwerke hingewiesen werden, die von diesem Künstler nach 1517 für altgläubige Auftraggeber geschaffen wurden. Insbesondere auf jene für Albrecht von Brandenburg, die Cranach einst für Halle an der Saale fertigte und die dort mit ihrem altgläubigen Bildprogramm circa zwei Jahrzehnte der Reformation zu trotzen suchten. Der „Maler der Reformation“ also auch ein „Maler der Papstkirche“? Der vorliegende Ausstellungskatalog will mit seinen kultur- und kunsthistorischen Beiträgen versuchen, dieses Schwarz-Weiß-Bild der Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, von dem sich einzelne Wissenschaftler immer noch nicht befreien können, aufzubrechen, und zeigen, dass weder Cranach noch Grünewald sich als Künstler für die eine oder andere Seite – hier für Wittenberg oder Halle – zu entscheiden hatten; dies sollte späteren Generationen (wenn überhaupt) vorbehalten bleiben. Cranach konnte noch Anhänger Luthers wie des Papstes glaubwürdig beliefern. So entstanden in seiner Wittenberger Werkstatt jene Kunstwerke, die für die Positionen der Alten wie Neuen Lehre warben.

Der Ausstellungstitel „Cranach im Exil“ soll für den heutigen Kunstinteressierten durchaus etwas Irritierendes beinhalten, handelt die Ausstellung doch von Kunstwerken, die Cranach – wie Grünewald – für den Hauptvertreter der Papstkirche in Deutschland malte, der schon qua Amt Luthers Hauptgegner war. Doch 1540/41 musste Kardinal Albrecht den Kampf um die Gläubigen verloren geben, die ehemalige „Frontstadt“ des alten Glaubens wandte sich der Reformation zu. Die Hallenser Kunstwerke, darunter die meisten von Cranachs Hand, fanden in der Aschaffener Residenz – um im Sprachbild des Ausstellungstitels zu bleiben – ein „Exil“, da Albrecht von Brandenburg in seinem glaubensfesten Erzstift Mainz seine letzten Lebensjahre verbringen sollte.

So ungleich sind aber die Schicksale von Cranach und Albrecht von Brandenburg gar nicht. Denn bereits wenige Jahre später sollte der Künstler das Schicksal Kardinal Albrechts teilen: Weil sein dritter Dienstherr, Johann Friedrich der Großmütige, 1547 die Schlacht bei Mühlberg verlor und die Kurwürde an Moritz von Sachsen, den „Judas von Meißen“, abgab, musste Cranach d. Ä. Wittenberg verlassen. Johann Friedrich I. geriet in Gefangenschaft, Kaiser Karl V. führte ihn jahrelang durch viele Länder Europas mit in seinem Tross. Nach mehr als vier Jahrzehnten künstlerischer Arbeit in Wittenberg folgte der hochbetagte, 77-jährige Cranach (wenn auch anfänglich zögerlich) seinem Herrn in die Gefangenschaft nach Augsburg und anschließend – nach dessen Freilassung – nach Weimar. Cranach hatte zuvor die florierende Werkstatt seinem Sohn, Lucas dem Jüngeren, übergeben – von Wittenberg sollte es ein Abschied für immer sein, denn in Weimar verstarb Cranach d. Ä. 1553.

Wie sich die Ereignisse gleichen: Johann Friedrich I. hatte von Augsburg aus seinen noch in Wittenberg verbliebenen Künstler beauftragt, die in der Wittenberger Schlosskirche befindlichen Kunstwerke, darunter Gemälde von Albrecht Dürer, vor den heranrückenden katholischen Truppen in Sicherheit zu bringen. Gleiches hatte nur wenige Jahre zuvor auch Kardinal Albrecht mit jenen seiner

Abb. 14 Kurfürst Johann Friedrich der Großmütige von Sachsen, Kupferstich von Georg Pencz, 1543 (Kat.-Nr. 35)



Hallenser Stiftskirche gemacht, um die Kunstwerke in Sicherheit vor den Anhängern Luthers zu bringen.

Auf beiden Seiten bestand in der Tat Handlungsbedarf: Bereits 1547 wurden Cranachsche Gemälde im Torgauer Schloss von den Truppen Kaiser Karls V. zerstört, weil man an ihren reformatorischen Bildinhalten Anstoß nahm. Über diese sind wir gut unterrichtet, denn im Jahre 1538 wurde *Meister Lucas zu wittenbergt* aus der kurfürstlichen Kasse für *zwey tucher do Christus Himelfart vnd des Babsts hellefart in der Salstuben vff gemalet ist*⁴⁵ bezahlt. Eine in Bamberg verwahrte Zeichnung der Cranach-Werkstatt wird mit den Torgauer Leinwandgemälden in Zusammenhang gebracht.⁴⁶ Die den Papst umgebenden phantastischen Gestalten, alle befinden sich im freien Fall Richtung Hölle, sind durch ihre Kardinalshüte, Bischofsmützen und Mönchstonsuren als Kleriker bezeichnet. Diese antiklerikale Bildpropaganda wurde von Luther verbal sekundiert, indem er beispielsweise Kardinal Albrecht von Brandenburg als Höllendrachen (*Hellischen trachen*⁴⁷) titulierte. Zur Mitte des 16. Jahrhunderts gerieten eben diese Werke Cranachs in Bedrängnis. Dies erfahren wir aus der Zimmerischen Chronik beim Bericht über den Schmalkaldischen Krieg über die antirömischen Gemälde des Torgauer Schlosses: *In disem krieg sein auch die Spanier eim namhaften deutschen grafen [Johann Friedrich der Großmütige] in seiner schlöser ains kommen. [...] Under ander, das dozumal in Saxen zu grund gangen, das sein gewesen die schenen und künstlichen gemeldt weilund des weitberüempten malers Laux Kronen [Lucas Cranach], so aimest zu Wüttenberg [Wittenberg] gewonet. Solche haben die Spanier und ander welsch kriegsvolk des kaisers Caroli mertails zerschlagen und verderpt zu Torgaw im schloss, allain der ursach halb, das solche gemelde die vergleichung Cristi und des bapsts inhielten, wie dann solchs vor jaren im truck ussgangen, do alle actus, antiphrases angezeichnet werden, und waren solche gemelde ganz wercklichen und künstlichen zugericht. Schad umb die grossen kunst.*⁴⁸

Man mag 1540/41 in der Lutherstadt Wittenberg über den Abzug Albrechts von Brandenburg aus Halle an der Saale triumphiert haben, doch bald schon sollte sich das Blatt wenden: Wie Kardinal Albrecht als Vertreter der Papstkirche musste auch Johann Friedrich I. als Anhänger Luthers seine Residenz verlassen und versuchen – wie schon der Brandenburger zuvor – seinen Kunstbesitz durch Abtransport zu retten.

Zu den Hauptverlierern der sich nun verschärfenden religiösen Auseinandersetzung gehörte aber zweifelsfrei auch Lucas Cranach d. Ä. In Torgau wurden seine Gemälde von Anhängern der Papstkirche zerstört, weil sie Glaubenspositionen Martin Luthers visualisierten. Desgleichen, nun aber mit umgekehrten Vorzeichen, geschah einige Jahrzehnte später auch in Berlin: Der umfangreiche Berliner Heiligen- und Passionszyklus wurde bis auf die Mitteltafeln zur Gänze zerstört, diesmal nahmen die Anhänger der Neuen Lehre Anstoß an ihrem altkirchlichen Inhalt und begannen den von der Obrigkeit gebilligten Bildersturm. 1598 ist für Kurfürst Joachim Friedrich von Brandenburg belegt, dass er die Ausstattung der Stiftskirche für *vnnötige[s] Affen vnnd Pfaffenwerck* hielt, gemeint waren damit auch die Cranachschen Altäre.⁴⁹ Der darauffolgende Kurfürst Johann Sigismund geht 1613 dann endgültig ans Werk, um die *Päbstische finsterniß*⁵⁰ beiseitezuschieben und die „Altäre und ihre Götzen“ zu zerbrechen.⁵¹

Der heute noch erhaltene Teil des einstmals so umfangreichen Berliner Heiligen- und Passionszyklus' verdankt sein Überdauern der Tatsache, dass die Kur-

fürstin Anna von Preußen die Mitteltafeln der Altäre in die Hauskapelle des Berliner Schlosses vor der Zerstörungswut ihres Gatten Johann Sigismund zu retten wusste. Ein, wenn man so will, Berliner Exil für den Rest des Cranachschen Heiligen- und Passionszyklus'. Ein Zufluchtsort vergleichbar jenem, welchen die Stiftskirche St. Peter und Alexander in Aschaffenburg einem Teil – darunter dem Magdalenen-Altar – des Cranachschen Hallenser Heiligen- und Passionszyklus' Albrechts von Brandenburg über Jahrhunderte gewährte.

- ¹ Birgit Ulrike Münch, Apelles am Scheideweg? Der frühneuzeitliche Künstler zwischen Konfession und Ökonomie, in: Der Kardinal. Albrecht von Brandenburg, Renaissancefürst und Mäzen (Ausst.Kat. Halle/Saale, hrsg. von Katja Schneider). Bd. 1: Katalog, hrsg. von Thomas Schauerer; Bd. 2: Essays, hrsg. von Andreas Tacke. Regensburg 2006; hier Bd. 2, S. 379–385. Ihr Aufsatz versteht sich als erster Beitrag innerhalb eines größeren gemeinsamen Projekts zur Wissenschaftsgeschichte primär des 19. und frühen 20. Jahrhunderts anhand der konfessionellen/politischen Rezeption Lucas Cranachs d. Ä. und seiner Zeitgenossen.
- ² D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 1–, Weimar 1883–; hier Bd. Br 2, Nr. 400, S. 305, Zeile 13–14 (Luther an Cranach, 28.04.1521).
- ³ Zur jüngeren Konfessionalisierungsforschung siehe die Zusammenfassung bei Münch, Apelles (wie Anm. 1), Anm. 2.
- ⁴ Siehe Andreas Tacke, „hab den hertzog Georgen zcu 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.
- ⁵ Hans-Joachim Krause, Die Moritzburg und der „Neue Bau“ in Halle. Gestalt, Funktion und Anspruch – ein Vergleich, 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. 143–207; und Ders., Albrecht von Brandenburg und Halle, 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. 296–356.
- ⁶ Andreas Tacke, Cranachs Altargemälde für Albrechts Stiftskirche. Zu einem Bilderzyklus von europäischem Rang, in: Ders., Der Kardinal (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 193–211; die dortige Zusammenfassung basiert auf älteren Untersuchungen von mir, die ebda. in Anm. 2 genannt werden.
- ⁷ In meiner Diss. (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) habe ich den Vorschlag gemacht, Simon Franck mit dem Meister der Gregorsmesse gleichzusetzen, und immer wieder den hypothetischen Charakter dieses Identifikationsversuches hervorge-

- hoben. Doch half es nichts, so dass das von mir immer mitgedruckte Fragezeichen in vielen späteren Fachpublikationen entfiel und so getan wird, als wüssten wir den Namen des Notnamenmeisters. Im Nachhinein muss ich – was ich seinerzeit überzogen fand – Sebastian Preuss recht geben, der in einer Besprechung meines Buches in der FAZ vom 05.02.1993 (Nr. 30, Seite 34) schrieb, ich hätte mit dem Simon Franck-Vorschlag eine „Schlingpflanze zum Wuchern“ gebracht.
- ⁸ Siehe Hans-Bernd Spies, Laurentiustag oder 8. Juli 1552 – wann wurde das alte Aschaffener Schloss geplündert und in Brand gesteckt? (...), in: Mitteilungen aus dem Stadt- und Stiftsarchiv Aschaffenburg 3, 1992, S. 293–300, und mit weiterführender Literatur siehe Ders., Schloß Johannisburg in Aschaffenburg – Eindrücke, Vergleiche und Fehlinformationen in Reiseberichten vom späten 15. bis ins frühe 19. Jahrhundert, in: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst 53, 2001, S. 30–59, bes. S. 30f.
- ⁹ Zur Vorsteherin der Beginenniederlassung machte er seine Konkubine, siehe Andreas Tacke, Agnes Pless und Kardinal Albrecht von Brandenburg, in: Archiv für Kulturgeschichte 72, 1990, S. 347–365; Paul-Joachim Heinig, „Omnia vincit amor“. Das fürstliche Konkubinatum im 15./16. Jahrhundert, in: Cordula Nolte/Karl-Heinz Spieß/Ralf-Gunnar Werlich (Hrsg.), Principes, Dynastien und Höfe im späten Mittelalter. (Residenzenforschung, Bd. 14.) Stuttgart 2002, S. 277–314, bes. S. 292ff; und Kerstin Merkel, Albrecht und Ursula. Wanderung durch Literatur und Legendenbildung, in: Andreas Tacke (Hrsg.), „... 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, S. 157–186.
- ¹⁰ Siehe Andreas Tacke, Die Aschaffener 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. Meine Ausführungen zu Grünewald nun hinfällig durch die neuen Ergebnisse von Hanns Hubach, „... scrinium super sepulchrum aperiuntur“. Die Heilig-Grab-Kapelle der Aschaffener Stiftskirche und Matthias Grünewalds „Beweinung Christi“, in: Andreas Tacke (Hrsg.), „Ich armer sundiger mensch“. Heiligen- und Reliquienkult in der Zeitenwende Mitteldeutschlands. (Schriftenreihe der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Bd. 2.) Göttingen 2006, S. 415–498. Vgl. auch den Beitrag von Hanns Hubach in diesem Band.
- ¹¹ Andreas Tacke, Der „helleische Cardinal“. Zu den Kunstwerken der Hallenser Stiftskirche in Aschaffenburg, in: (Ausst.Kat. Aschaffenburg) Das Rätsel

- Grünewald (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 45/02). Hrsg. von Rainhard Riepertinger, Evamaria Brockhoff, Katharina Heineemann, Jutta Schumann. Augsburg 2002, S. 105–114.
- ¹² Kerstin Merkel, Jenseits-Sicherung. Kardinal Albrecht von Brandenburg und seine Grabdenkmäler. Regensburg 2004; Dies., Die heilige Margarethe im katholischen Exil. Eine neue Wallfahrt für Aschaffenburg, in: Tacke (Hrsg.), Heiligen- und Reliquienkult (wie Anm. 10), S. 398–414.
- ¹³ Staatsarchiv Würzburg: Mzr. Urk., Geistl. Schrank 14/56, Bl. 35r–55r; siehe Paul Redlich, Cardinal Albrecht von Brandenburg und das Neue Stift zu Halle 1520–1541. Eine kirchen- und kunstgeschichtliche Studie. Mainz 1900, S. 42*–55* Beilage 17.
- ¹⁴ Staatsbibliothek Bamberg: Ed.VI,3, Bl. 122r–186r; zu den liturgischen Quellen der Hallenser Stiftskirche siehe Matthias Hamann, Die Liturgie am Neuen Stift in Halle unter Albrecht Cardinal von Brandenburg, in: Tacke (Hrsg.), Der Kardinal (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 323–339; und Volker Schier, Mit Pauken und Trompeten, Kardinal Albrecht und die Musikpraxis am Neuen Stift in Halle, in: Tacke (Hrsg.), Der Kardinal (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 341–347.
- ¹⁵ 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.
- ¹⁶ Genauer gesagt, bezieht sich nur die Befreiung des Jonas nach drei Tagen aus dem Fischleib auf die Auferstehung Christi, während das Verschlingenwerden des Jonas vom Fisch für die Grablegung Christi steht; siehe den Beitrag von Birgit Ulrike Münch in diesem Band.
- ¹⁷ Germanisches Nationalmuseum Nürnberg: HZ 6026 Kapsel 1550, Feder in Braun, grau laviert, 46,5 x 29,8 cm.
- ¹⁸ Ernst Schneider, Ein Cranachaltar aus dem Aschaffener Stift, in: Aschaffener Jahrbuch 4, 1957, S. 625–652.
- ¹⁹ Siehe Harald Drös, Die Wappen Albrechts von Brandenburg, in: Tacke (Hrsg.), Der Kardinal (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 29–49.
- ²⁰ Vgl. Alfred F. Wolfert, Aschaffener Wappenbuch. (Veröffentlichungen des Geschichts- und Kunstvereins Aschaffenburg e.V., Bd. 20.) Aschaffenburg 1983, S. 90, Abb. Tafel 6, I, 1.
- ²¹ Die Literatur zu diesem Versuch zusammengefasst in dem Museumskatalog: Bayerische Staatsgemaldegalerie, Galerie Aschaffenburg Katalog. 2. überarb. Aufl. München 1975, S. 55f. Einschränkung muss für unsere Auflösung des Monogramms festgestellt werden, dass die Künstler nicht immer die seitenverkehrte Darstellung des Siegelrings berücksichtigt haben.

- ²² Vgl. ausführlich *Tacke*, Cranach (wie Anm. 7), S. 154–160. Ich fasse meine dortigen Überlegungen hier noch einmal in der Hoffnung zusammen, dass vielleicht doch noch von dritter Seite eine Antwort auf die offene Frage nach der Identifizierung des Wappengrundes gefunden wird.
- ²³ Vgl. *Gustav Nebe*, Die Kirchenvisitationen des Bistums Halberstadt in den Jahren 1564 und 1589. Nebst einer Einleitung enthaltend die Geschichte der Einführung der Reformation im Halberstädtischen. (Geschichtsquellen der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete, Bd. 12.) Halle 1880, S. 6ff.
- ²⁴ Vgl. *Joseph Cardinalis Hergenroether*, Leonis X. Pontificis Maximi, Regesta. 2 Bde., Freiburg i.Br. 1884–1891, S. 798, Nr. 13228, vgl. S. 13229–13231; und: *Hierarchia catholica medii et recentioris aevi sive summorum pontificum* (von Conradus Eubel), Bd. 3, Münster 1923, S. 92f.
- ²⁵ Vgl. *August Amrhein*, Die Prälaten und Canoniker des ehemaligen Collegiatstifts St. Peter und Alexander zu Aschaffenburg. Diss. phil. Würzburg 1882.
- ²⁶ *Christof L. Diedrichs*, Ereignis Heilium. Die Heiliumsweisung in Halle, in: *Tacke* (Hrsg.), Heiligen- und Reliquienkult (wie Anm. 10), S. 314–360, bes. S. 325ff.
- ²⁷ Zusammenfassend mit Quellenbelegen *Michael Scholz*, Residenz, Hof und Verwaltung der Erzbischöfe von Magdeburg in Halle in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. (Residenzenforschung, Bd. 7.) Sigmaringen 1998, S. 37, 239 und 268.
- ²⁸ Im Kat. Aschaffenburg 1975 (wie Anm. 21), S. 54, irrtümlich „W A A“.
- ²⁹ Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Cod. Guelf. 25, 13–14 Extrav. (2 Bde.), S. 709, 1603 und 2100.
- ³⁰ *Hans-Joachim Krause*, ‚Imago ascensionis‘ und ‚Himmelloch‘. Zum ‚Bild‘-Gebrauch in der spätmittelalterlichen Liturgie, in: Friedrich Möbius/Ernst Schubert (Hrsg.), Skulptur des Mittelalters, Funktion und Gestalt. Weimar 1987, S. 281–353, und *Johannes Tripps*, Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik. (1. Aufl. 1998) 2. Aufl. Berlin 2000, bes. S. 125–127.
- ³¹ *Kerstin Merkel*, Die Reliquien von Halle und Wittenberg. Ihre Heiliumsbücher und Inszenierung, in: *Andreas Tacke* (Hrsg.), Meisterwerke auf Vorrat. Die Erlanger Handzeichnungen der Universitätsbibliothek. Bestands- und Ausstellungskatalog. München 1994, S. 37–50; und *Matthias Hamann*, Die liturgische Verehrung des heiligen Mauritius am Neuen Stift in Halle, in: *Tacke* (Hrsg.), Heiligen- und Reliquienkult (wie Anm. 10), S. 287–313.
- ³² *Livia Cárdenas*, Albrecht von Brandenburg – Herrschaft und Heilige. Fürstliche Repräsentation im Medium des Heiliumsbuches, in: *Tacke* (Hrsg.), Heiligen- und Reliquienkult (wie Anm. 10), S. 239–270 (dort einige Spekulationen, die der historischen Überprüfung nicht standhalten).
- ³³ Siehe *Tacke*, Cranach (wie Anm. 7), S. 170–267; nach wie vor gültig *Nikolaus Müller*, Der Dom zu Berlin. Kirchen-, kultus-, und kunstgeschichtliche Studien über den alten Dom in Köln-Berlin. Bd. 1 (mehr nicht erschienen). Berlin 1906. Weiterhin siehe, jedoch ohne Quellenarbeit und deshalb z.T. spekulativ, *Livia Cárdenas/Dirk Schumann*, Das mittelalterliche Altartafel der Moritzkirche in Mittenwalde. Berlin 2004.
- ³⁴ Dazu *Müller*, Dom (wie Anm. 33); glückliche Umstände haben die seit nunmehr einem Jahrhundert (auch schon von Nikolaus Müller) gesuchten liturgischen Texte der Zeit Joachims II. ans Tageslicht gebracht; siehe *Rainer-Maria Kiel*, Die Alte Bibliothek des Gymnasiums Christian-Ernestinum. Eine Ausstellung der Universitätsbibliothek Bayreuth in Zusammenarbeit mit (...). Bayreuth 2004, S. 116–123; die dortigen Zuschreibungen erfolgten mit Hilfe von *Andreas Tacke*, Zu einem Erlanger Handschriftenkonvolut mit Berliner Provenienz des Brandenburg-Preußischen Hauses, in: *Bibliotheksforum Bayern* 16, 1988, S. 230–238.
- ³⁵ *Ursula Timann*, Bemerkungen zum Halleschen Heilium, in: *Tacke* (Hrsg.), Der Kardinal (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 255–283; und *Andreas Tacke*, Der Reliquienschatz der Berlin-Cöllner Stiftskirche des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg, Ein Beitrag zur Reformationsgeschichte, in: *Jahrbuch für Berlin-Brandenburgische Kirchengeschichte* 57, 1989, S. 125–236.
- ³⁶ *Alexander Przedziecki*, Jagiellonki Polskie. 5 Bde., Kraków 1868–1878; hier Bd. 1, 1868, S. 284: „[...] interfui precibus vespertinis, quae decantatae sunt eo prorsus ordine ac modo, quemadmodum apud nos, nihil immutatum in psalendis Horis audivi, signa praeae religionis vidi ubique in tabulis exquisitissimo artificio depictis, in altibus instructis sacris indumentis et multis sumptuosius aureis argenteisque calicibus, et argenteis sacrarum reliquiarum thecis ita multis, ut ego quod memini, paucas viderem Ecclesias, quae cum hac in eisdem ornamentis paria facere possent“. Der ganze Brief abgedruckt auf S. 283–288.
- ³⁷ Vgl. *Eduard Flehsig*, Cranachstudien. 1. T. (mehr nicht erschienen). Leipzig 1900; ergänzt werden soll die unpublizierte Arbeit von *Erich Hagens*, Kritische Untersuchungen zu Lucas Cranach und seiner Werkstatt, insbesondere zur sogenannten Pseudo-Grünwaldfrage. Diss. phil. Heidelberg 1923, maschinenschriftlich [eingesehenes Exemplar in der UB Heidelberg].
- ³⁸ Ein Überblick zur Forschungsgeschichte bei *Tacke*, Cranach (wie Anm. 7), bes. S. 33–41.
- ³⁹ Vgl. ebd., bes. S. 41–71.
- ⁴⁰ Der an mehreren Stellen vorgetragene Versuch von *Dieter Koepplin*, diese Hand aus konfessionellen Gründen aus der Cranach-Werkstatt herauszulösen, ist nur wissenschaftsgeschichtlich interessant. Gänzlich unerwähnt lässt *Koepplin* bei seinen Überlegungen, dass Cranach circa anderthalb Jahrzehnte später erneut einen Heiligen- und Passionszyklus für einen Altgläubigen gefertigt hatte, nämlich den für Kurfürst Joachim II. von Brandenburg. Siehe *Dieter Koepplin* in: *Dürer, Holbein, Grünwald. Meisterzeichnungen der deutschen Renaissance* aus Berlin und Basel. (Ausst.Kat. Berlin/Basel) Ostfildern-Ruit 1997, S. 253–256 Kat.-Nr. 17.3, bes. S. 253; und vom selben Autor – ich danke ihm für die kollegiale Überlassung des Manuskripts – den in Druck befindlichen Aufsatz „Wie erklärt sich eine von Cranach gemalte Maria-Ekklesia ‚in der Sonne‘ aus der Situation um 1550?“ (dort bes. Anm. 75–77), der im Ergebnisband der VI. Frühjahrstagung zur Wittenberger Reformation erscheinen wird.
- ⁴¹ Siehe *Thomas Packeiser*, Zum Austausch von Konfessionalisierungsforschung und Kunstgeschichte, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 93, 2002, S. 317–338.
- ⁴² Siehe, am Beispiel einer Cranachschen Porträgraphik von Albrecht: *Martin Warnke*, Cranachs
- Luther, Entwürfe für ein Image. Frankfurt a.M. 1984; dazu jetzt *Berthold Hinz*, Des Kardinals Bildnisse – vor allem Dürers und Cranachs, in: *Tacke* (Hrsg.), Der Kardinal (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 19–27. Und, am Beispiel von vier Cranachschen Gemälden: *Alexander Perrig*, Lucas Cranach und der Kardinal Albrecht von Brandenburg. Bemerkungen zu den vier Hieronymus-Tafeln, in: *Forma et subtilitas. Festschr. für Wolfgang Schöne* zum 75. Geburtstag, hrsg. von Wilhelm Schlink/Martin Sperlich. Berlin/New York 1986, S. 50–62; dazu jetzt *Andreas Tacke*, Albrecht als Heiliger Hieronymus. Damit „der Barbar überall dem Gelehrten weiche!“, in: *Ders.* (Hrsg.), *Der Kardinal* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 117–129.
- ⁴³ *Werner Hofmann* (Hrsg.), *Luther und die Folgen für die Kunst.* (Ausst.Kat. Hamburg) München 1983; und *Gerhard Bott* (Hrsg.), *Martin Luther und die Reformation in Deutschland*, (...). (Ausst.Kat. Nürnberg) Frankfurt a.M. 1993. Lohndend ist der Vergleich des unterschiedlichen Interpretationsansatzes zwischen *Dieter Koepplin* im *Nürnberger Ausst.Kat.* (S. 348f, Kat.-Nr. 464) und *Christian Hecht*, *Die Aschaffener Gregorsmessen: Kardinal Albrecht von Brandenburg als Verteidiger des Meßopfers gegen Luther und Zwingli*, in: *Tacke* (Hrsg.), *Der Kardinal* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 81–115.
- ⁴⁴ Begleitend zur Ausstellung „Cranach im Exil“ veranstalte ich zusammen mit der Katholischen Akademie in Bayern eine Tagung in Aschaffenburg (27./28.04.2007), welche das Thema erstmals anreißt; eine weitere Tagung ist dazu mit der Akademie des Bistums Mainz (Erbacher Hof) in Planung. Die Ergebnisse beider Tagungen sollen in einem Sammelband publiziert werden.
- ⁴⁵ Zitiert nach *Christian Schuchardt*, *Lucas Cranach der Ältere, Leben und Werke*. 3 Bde., Leipzig 1851–1871; hier Bd. 3, 1871, S. 276. – Eine wissenschaftlich haltbare Publikation von Archivalien zu Leben und Werk der Cranach-Künstlerfamilie ist ein Desiderat.
- ⁴⁶ *Dieter Koepplin/Tilman Falk*, *Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*. 2 Bde., Basel/Stuttgart 1974–1976; hier Bd. 2, 1976, S. 512 Kat.-Nr. 360; und *Tacke*, *Die Wettiner* (wie Anm. 4).
- ⁴⁷ *Luther*, *Werke* (wie Anm. 2), Bd. Br 10, Nr. 3789, S. 143, Zeile 34 (Luther an Gregor Brück, 03.09.1542); weitere Belegstellen bei *Tacke*, *Der „hellsche Cardinal“* (wie Anm. 11), Anm. 38 und 39.
- ⁴⁸ *Zimmerische Chronik*, hrsg. von Karl August Barack. 4 Bde., 2. verb. Aufl. Freiburg i.Br./Tübingen 1881–1882; hier Bd. 3, 1881, S. 552f; vgl. *Heinz Lüdecke*, *Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit*, (...). Berlin 1953, S. 97 und 124.
- ⁴⁹ *Andreas Engel*, *Annales Marchiae Brandenburgicae*, Das ist ordentliches Verzeichniß und beschreibung der fürnemsten und gedencckwürdigsten märckischen Jahrgeschichten und Historien / so sich vom 416. Jahr vor Christi Geburt / bis auff 1596. Jahr im Churfürstenthumb Brandenburg ... zuge-tragen haben (...). Frankfurt a.O. 1598, S. 452; vgl. *Tacke*, Cranach (wie Anm. 7), S. 220.
- ⁵⁰ *Johannes Berger*, *Der weg Davids vnd aller Welt. Zu Christlichen Ehrengedechtniß ... Herren Johann Sigismundi Marggraffen zu Brandenburg (...)*. Frankfurt a.O. 1620, S. Fijb; vgl. *Tacke*, Cranach (wie Anm. 7), S. 221.
- ⁵¹ *Martin Füssel*, *Leichbegengnüß Des Herrn Johann Sigismundi, Marggraffen zu Brandenburg ... Und in dero Kirchen allhier zu Cölln an der Sprew ... gehalten.* Frankfurt a.O. 1620, S. Fi; vgl. *Tacke*, Cranach (wie Anm. 7), S. 221.