

NICHT NUR DER LÖWE HINKTE INTERPRETATIONSVERSUCHE ZU CRANACHS „ALBRECHT ALS HIERONYMUS“-GEMÄLDEN

Andreas Tacke

Nach der „Legenda aurea“, einer mittelalterlichen Sammlung von Lebensgeschichten bzw. Legenden von Heiligen (vgl. Kat. 18, 19), hinkte der Löwe nicht mehr, nachdem Hieronymus (um 347–419/420) ihm einen Dorn aus der Pfote gezogen hatte.¹ Das so vom Schmerz befreite Raubtier wurde fortan der zahme Wegbegleiter des Heiligen und in der christlichen Kunst zu einem Attribut des Kirchenvaters.

Man ist versucht festzustellen, dass auch einigen kunsthistorischen Interpretationsversuchen der Stachel gezogen werden muss, damit wir einen befreiten Blick auf jene vier Darstellungen erhalten (Abb. 1, 2, 4, 5), die Kardinal Albrecht von Brandenburg (1490–1545) bei Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553) bestellte und die ihn allesamt in der Rolle des Kirchenvaters Hieronymus zeigen.² Der Auftraggeber schlüpft in die Gestalt eines Heiligen, weshalb die Gemälde der Gattung des Rollenporträts bzw. sakralen Identifikationsporträts zuzurechnen sind; wir betrachten hier jene zwei Cranach'schen Bilder, die dem ikonographischen Schema Hieronymus im Gehäus, also in seiner Studierstube, folgen.

Dass der Bildaufbau der Darmstädter Fassung von 1525 (Abb. 1) einem berühmten Vorgänger folgt, ist zweifelsfrei: Albrecht Dürers (1471–1528) Kupferstich von 1514 (vgl. Kat. 9) muss Cranach gekannt haben. In der kompositionellen Gesamtanlage folgt Cranach diesem, wie auch in manchem Detail. Jedoch verhält sich das Cranach'sche Gemälde aus dem Jahr 1525 zum Vorbild seitenverkehrt. Deshalb ist anzunehmen, dass Cranach auch der Nachstich von Hieronymus Hopfer (um 1500–nach 1550) vorlag (Abb. 3). Dieser ist zum Dürer'schen Vorbild seitenverkehrt und damit seitenrichtig zum Darmstädter Gemälde. Das Licht fällt jetzt für den schreibenden Hieronymus von der richtigen Seite ein, also vom Schreiber aus gesehen von links.

Folgt man dem Kunsthistoriker Alexander Perrig, ist auf den Tafeln jeweils ein Auftraggeber zu sehen, der wenig von dem begriff, was Künstler ihm ablieferten: „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.“³

Es ist sinnvoll, Perrigs Argumentationsweise zum besseren Verständnis an einigen Beispielen aufzuzeigen, zumal diese in die Forschungsliteratur Einzug gehalten haben. Der Autor arbeitet Unterschiede zwischen Dürer und Cranach heraus, die seiner Meinung nach der Deutung bedürfen. Anders als der Dürer'sche Hieronymus wirkt laut Perrig der Cranach'sche Hieronymus alias Kardinal Albrecht „selbstbezogen, egoistisch“. Er schreibe auch nicht und habe die spartanische Zelle des Vorbildes komfortabler einrichten lassen. Perrig stört, dass Albrecht sich einen Früchteteller hereinstellen ließ und in dem Schrank zur Rechten Pokale zu sehen sind. Der auf dem Schrank platzierte kostbare Kerzenständer ohne Kerze reizt den Kunsthistoriker zu der Vermutung, dass „der Kardinal bei Dunkelheit mit Vorliebe schläft“ statt zu arbeiten. Und weiter befremdet ihn die Platzierung des Wasserbeckens: „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 –



Abb. 1 Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt), Kardinal Albrecht von Brandenburg als Hieronymus im Gehäus, 1525, Malerei auf Holz, Hessisches Landesmuseum Darmstadt



Abb. 2 Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt), Kardinal Albrecht von Brandenburg als Hieronymus im Gehäus, 1526, Malerei auf Holz, The Ringling, Sarasota



Abb. 3 Hieronymus Hopfer nach Albrecht Dürer, Hieronymus im Gehäus, um 1525/50, Eisenradierung (gegenseitiger Nachstich), Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen

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 negativ gedeuteten Beobachtungen sollen jedoch nicht auf den Auftraggeber zurückgehen, denn Perrig unterstellt, dass das ganze Arrangement der Zelleinrichtung nicht von Albrecht, sondern vom Künstler selbst zusammengestellt worden sei. Cranach habe die Heiligensymbole und das Heiligenbild als „klerikalen ‚Krempelmarkt‘ apostrophieren“ wollen.

Diesen unterstellten Bildsinn scheint der Auftraggeber 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 Gehäus darstellt (Abb. 2). Das Gemälde befindet sich im Ringling-Museum of Art in Sarasota, Florida. Die beiden Gemälde sind fast gleich groß, 115 x 77 cm in Darmstadt und 115 x 79 cm in Sarasota; es wurde also jeweils ein repräsentatives Bildformat gewählt.

Die spätere Fassung von 1526 zeigt ebenfalls Albrecht von Brandenburg in der Rolle des hl. 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. Und Cranach habe Albrecht einen Papagei als „Symbol der Geschwätzigkeit“ auf den Tisch gesetzt. Als Beleg für diese Bedeutung des Papageis führt Perrig das volkscundliche „Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens“⁴ an.

An der Perrig'schen Interpretation der beiden Gemälde hätten die Anhänger der Reformation, insbesondere Martin Luther (1483–1546), sicherlich ihre helle Freude gehabt. Doch ist der Stachel rasch zu ziehen: Der Kunsthistoriker verschweigt bei seinen Vergleichsbelegen, dass beispielsweise der Papagei in dem legendären Ruf stand, von sich aus – also ohne menschliches Bemühen – „Ave“ sagen zu können; also den Beginn des lateinischen Gebetes „Ave Maria ...“ („Gegrüßet seist du, Maria“) und damit – nach dem Vaterunser – des zweitwichtigsten Gebetes in der katholischen Kirche.

Da der Erzengel Gabriel seine Verkündigung mit diesem „Ave“ beginnt, gilt der Papagei zudem als ein Symbol der jungfräulichen Maria.⁵ Beides verbindet sich auf unserem Gemälde mit dem Bild-im-Bild-Thema der Madonnamit-Kind-Darstellung, welche in der rechten Ecke des Studierzimmers hängt. Und überhaupt, ohne diesen mariologischen Zusammenhang wäre die große Anzahl an Kunstwerken, die den Papagei als Begleiter der Muttergottes zeigen, nicht erklärbar (vgl. Kat. 37).

Perrig erwähnt weiterhin nicht, dass der Papagei im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit zudem ein Statussymbol war und beispielsweise eine *Camera Papagalli* zu den privaten Räumen des Papstes zählte, welche in Rom von keinem Geringeren als Raffael (1483–1520) ausgemalt wurde.⁶ Folgte man Perrig, hätte der Heilige Vater im Vatikan – beispielsweise Papst Leo X. (1475–1521), der dort Papageien hielt⁷ – in einem „Raum der Geschwätzigkeit“ residiert. Hier hätte man zumindest die weiteren Deutungsmöglichkeiten des Papageis zum Vergleich aufzeigen müssen. Denn Realien und Tiere, aber auch Pflanzen können im Mittelalter und der Frühen Neuzeit – wie in diesem Ausstellungskatalog an vielen Beispielen gezeigt wird – mit mehreren Deutungen, die sich oft gegenseitig ausschließen, konnotiert sein.

Zur ambivalenten Bedeutung gesellt sich eine in Vergessenheit geratene kulturhistorische Praxis wie diese, dass man den Biber (Abb. 2, vgl. Kat. 2) zur Fastenzeit bzw. an Freitagen essen durfte. So wurde am Freitag, den 20.11.1517, am kurfürstlichen Hof in Wittenberg neben der Fischspeise – hier Heringe, Hechte und Karpfen – auch „1 biberschwanz“ gereicht.⁸ Der Schwanz und die Hinterbeine des Bibers wurden noch im 16. Jahrhundert – dabei dem antiken Schriftsteller Plutarch (um 45–um 125) folgend – eher der Kategorie Fisch als der Kategorie Fleisch zugeordnet und zählten somit zu den Fastenspeisen. Damit ist auf den Cranach'schen Gemälden auch die Passionsfrömmigkeit angesprochen, worauf in unserem Kontext noch einzugehen ist.

Perrigs Interpretationsversuche zu Cranachs Albrecht als Hieronymus-Tafeln, die lange und bis in die Romanliteratur reichende Wurzeln haben,⁹ basierten auf der Annahme, dass Lucas Cranach d. Ä. mit seiner produktiven Werkstatt nach Luthers Thesenanschlag (1517) nur noch für Anhänger der Reformation hätte malen können und, wenn er – aus welchen Gründen auch immer – für Altgläubige¹⁰ tätig wurde, hätte er seine Kritik an der Papstkirche versteckt angebracht; also Bilderrätsel

geschaffen, für deren Auflösung jedoch der altgläubige Auftraggeber – beispielsweise unser Kardinal Albrecht – schlicht zu dumm war. Hier hat sich über Generationen ein Interpretationsmuster des Cranach'schen Œuvres herausgebildet,¹¹ welches man langsam, aber sicher – Rückschläge wird es immer wieder geben – als überwunden ansehen kann.¹²

Befreit man diesen interpretatorischen Ansatz von seinem konfessionellen Stachel und damit von der Grundannahme, der Künstler habe nach 1517 stets antirömische Kritik in seinen Werken für altgläubige Käufer versteckt, und fragt bei den Cranach'schen Gemälden, was die Auftraggeber für eine Intention verfolgten, sind verschiedene Themenfelder auszumachen, die für Kardinal Albrecht im Kontext seiner Hieronymus-Rollenporträts wichtig waren. Es schälen sich u. a. drei Konfliktfelder heraus: Luthers Bibelübersetzung, die Passionsfrömmigkeit und die Frage des Zölibats.

Hieronymus gilt als *der* Bibelübersetzer vor Luther, der aus den verschiedenen Urtexten eine einheitliche und über viele Jahrhunderte verbindliche lateinische Ausgabe schuf [Kat. 15]. Seine Schriftgelehrsamkeit wird an verschiedenen Stellen in der „Legenda aurea“ [Kat. 18, 19] herausgestrichen, wie: „Er war ein Richter der Worte und Reden bei sich und anderen; seine eigenen Worte brachte er bedächtig vor, fremde bestätigte er, falsche bekämpfte er, zweifelhafte legte er aus.“

Dass nun die Reformation ihre rasante Ausbreitung insbesondere der Buchdruckerkunst verdankt, ist Allgemeinwissen, ebenso, dass Luther seiner neuen Lehre durch die Verwendung der deutschen Sprache Durchschlagskraft verlieh. Jedoch 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 [1478–1527], ging es demnach bei Luthers Deutscher Bibel¹³ – beginnend mit dem „Septembertestament“ von 1522 – nicht um die Verteidigung der lateinischen Bibelfassung, sondern um die Forderung nach einer richtigen Übertragung der „Vulgata“ ins Deutsche. Ihrer Auffassung nach konnte diese nur die Amtskirche vornehmen und deren Verbreitung durch den

Buchdruck autorisieren, was 1527 mit Emsers Edition des Neuen Testaments (vgl. Kat. 25) und 1534 mit Johannes Dietenbergers (um 1475–1537) Vollbibel auch geschah. Letztere ist Albrecht von Brandenburg gewidmet und brachte es in zweieinhalb Jahrhunderten immerhin auf circa 60 Neuauflagen. Albrecht konnte sich in seinen Cranach'schen Gemälden nicht nur als Förderer einer neuen (katholischen) Bibelübersetzung mit *dem* Bibelübersetzer schlechthin identifizieren, sondern – der „Legenda aurea“ folgend – auch mit Hieronymus als Verfechter des wahren Glaubens: „Er hat einen ewigen Krieg und Streit wider die Bösen: die Ketzler hassen ihn, weil er nicht aufhört wider sie zu streiten [...]; aber alle guten Menschen bewundern und lieben ihn.“

Der Kirchenvater gilt ebenso als Vorbild für die Passionsfrömmigkeit¹⁴ und dies ergab einen weiteren Anknüpfungspunkt. Denn Albrechts Stiftskirche in Halle an der Saale, die von ca. 1520 bis 1523/25 komplett neu ausgestattet wurde und heute umgangssprachlich als Dom tituliert wird, zeigte auf 16 Altären und zwei an den Wänden / Pfeilern angebrachten Einzeltafeln insgesamt 18 Stationen aus der Leidensgeschichte Christi, mithin ein Höhepunkt in der Nachfolge-Christi-Ikonographie. Den Auftrag erhielt ebenfalls Lucas Cranach d. Ä. mit seiner leistungsstarken Wittenberger Werkstatt. In dieser Größenordnung ist das ein einzigartiger Fall in der europäischen Kunstgeschichte, immerhin waren bei diesem Heiligen- und Passionszyklus – die Heiligen zierten die Stand- und Klappflügel – 142 Gemälde nach Halle zu liefern.¹⁵ Vom „Einzug in Jerusalem“ bis zur „Auferstehung Christi“ waren 18 Einzelszenen der Passion Christi in den beiden Seitenschiffen und am Kreuzaltar des Lettners dargestellt. Auf den Altären gab es jeweils eine typologisch auf das Mittelbild bezogene Darstellung aus dem Alten Testament. An hohen Festtagen waren alle Retabel geöffnet und somit alle Passionsbilder zu sehen, wobei weitere Ausstattungsstücke – wie kostbare Teppiche – ebenfalls Passionsszenen zeigten. Albrecht hätte die auf Hieronymus bezogenen Worte der „Legenda aurea“ deshalb ohne Mühen auch auf sich beziehen können: „Fest war er in guten Werken [...]; in Blut getaucht durch die andächtige Betrachtung des Leidens unsers Herrn; heiligem Gebrauch geweiht durch die Erklärung und Auslegung der heiligen Schrift.“

Dass Luthers Glaubensvorstellungen sich anders dazu verhielten, ist bekannt. Herausgegriffen sei sein Ausspruch von 1532, dass man Hieronymus lesen mag um



Abb. 4 Lucas Cranach d. Ä., Kardinal Albrecht von Brandenburg als hl. Hieronymus, 1527, Malerei auf Rotbuchenholz, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie



Abb. 5 Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt), Kardinal Albrecht von Brandenburg als Hieronymus in der Landschaft, um 1527, Malerei auf Holz, Privatbesitz (unbekannt)

der Historien willen, denn vom Glauben und von der rechten, wahren Religion und Lehre ist nicht ein Wort in seinen Schriften.¹⁶ Mit Bezug auf Albrechts Hallenser Heiligen- und Reliquienkult verschaffte sich der Reformator immer wieder durch Streitschriften Luft, wobei in seiner Ablehnung sein Spott beißend war.

Jedoch gab es weitere theologische Differenzen zwischen Luther und Albrecht, eine betraf das Zölibat. Die Unterschiede bei den „Albrecht als Hieronymus“-Gemälden verdienen hinsichtlich dieses Streitpunktes eine genauere Würdigung – sie reflektieren nämlich aktuelle Ereignisse. Bei dem Gemälde von 1526 (Abb. 2) wurde ja bereits auf die Veränderung der Inneneinrichtung gegenüber dem Bild von 1525 (Abb. 1) hingewiesen: Stichworte sind Papagei und Madonnenbild. Nimmt man Kunstwerke ernst, sollte man fragen, welche Intentionen der (nicht dumme) Auftraggeber damit verband. Ich gehe deshalb 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 15.6.1525 in den Ehestand und forderte kurz vorher in einem Sendschreiben von Ende Mai / Anfang Juni Kardinal Albrecht auf, ebenfalls in den Stand der Ehe zu treten und zudem seine Bistümer in weltliche Fürstentümer zu verwandeln; das Schreiben erschien 1526 im Druck. Albrecht folgte diesen Aufforderungen nicht und ließ als Reaktion auf Luthers Ansinnen noch im selben Jahr von Cranach eine Variante des Albrecht als Hieronymus-Bildes von 1525 malen und beim neuen Gemälde von 1526 einen Papagei und eine Madonna hinzufügen. Beides sind Jungfrauensymbole (wie übrigens auch der Biber für Keuschheit / Sündenlosigkeit steht¹⁷). Im übertragenen Sinne war damit das Zölibat gemeint, also die Ehelosigkeit des Priesterstandes, wogegen Luther – aus Sicht der Altgläubigen – verstoßen hatte.

Auch hier war ein selbstreferenzieller Hieronymus-Vergleich für Albrecht nicht überzogen, der zudem der Ironie nicht entbehrte. Denn die „Legenda aurea“ berichtet über den Kirchenvater, dass, obwohl über ihn „gesagt wird, dass er jungfräulich blieb“, er doch selbst von sich sage: „Ich hebe die Jungfräulichkeit in den Himmel, die ich doch selbst nicht besitze“ [...].“ Albrechts „Frauengeschichten“ waren allgemein bekannt, jedoch für einen Geistlichen seines Standes und seiner Herkunft im Mittelalter und der Frühen Neuzeit die Regel und nicht die Ausnahme.¹⁸

Bevor aber auch dieser Beitrag Gefahr läuft, durch Vergleiche zu hinken, sei abschließend mit Goethe mahnend festgehalten: „Jedermann erleichtert sich durch Vergleichung das Urteil, aber man erschwert sich's auch: denn wenn ein Gleichnis, zu weit durchgeführt, hinkt, so wird ein vergleichendes Urteil immer unpassender, je genauer man es betrachtet.“¹⁹

- ¹ Voragine, Jacobus de: Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg [®]1975, S. 756–762. Alle folgenden Zitate aus dieser Hieronymus-Legende werden hier aus Platzgründen nicht mehr nachgewiesen.
- ² Vgl. Tacke, Andreas: Albrecht als Heiliger Hieronymus. Damit „der Barbar überall dem Gelehrten weiche!“, in: Ders. (Hg.): Der Kardinal Albrecht von Brandenburg. Renaissancefürst und Mäzen. Band 2 Essays, Katalog Stiftung Moritzburg Halle (Saale) – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt 2006, Regensburg 2006, S. 117–129, m. Lit. – Vgl. auch Tacke, Andreas: Luther und der „Scheißbischof“ Albrecht von Brandenburg. Zu Rollenporträts eines geistlichen Fürsten, in: Syndram, Dirk/Wirth, Yvonne/Zerbe, Doreen (Hg.): Luther und die Fürsten. Selbstdarstellung und Selbstverständnis des Herrschers im Zeitalter der Reformation. Band 2 Aufsatzband, Katalog Schloss Hartenfels in Torgau 2015, Dresden 2015, S. 114–125.
- ³ Perrig, Alexander: Lucas Cranach und der Kardinal Albrecht von Brandenburg. Bemerkungen zu den vier Hieronymus-Tafeln, in: Schlink, Wilhelm/Sperlich, Martin (Hg.): Forma et subtilitas. Festschrift für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag, Berlin–New York 1986, S. 50–62. Alle weiteren Zitate aus diesem Aufsatz werden hier aus Platzgründen nicht mehr nachgewiesen.
- ⁴ Bächtold-Stäubli, Hanns/Hoffmann-Krayer, Eduard (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, 10 Bde., Berlin–Leipzig 1927–1942.
- ⁵ „Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Iesu“ [„Gegrüßet seist du, Maria, voll der Gnade, der Herr ist mit dir. Du bist gebenedeit unter den Frauen, und gebenedeit ist die Frucht deines Leibes, Jesus“]. – Vgl. Dittrich, Sigrid/Dittrich, Lothar: Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts, Petersberg 2004, S. 322–334, S. 324.
- ⁶ Weddigen, Tristan: Raffaels Papageienzimmer. Ritual, Raumfunktion und Dekoration im Vatikanpalast der Renaissance, Berlin 2006.
- ⁷ Diener, Hermann: 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, S. 66.
- ⁸ Lang, Thomas: „1 gulden 3 groschen aufs Heyltum geopfert“ – Fürstliche Rechnungen als Quellen zur Frömmigkeitsgeschichte, in: Bünz, Enno/Kühne, Hartmut (Hg.): Alltag und Frömmigkeit am Vorabend der Reformation in Mitteldeutschland [...] (= Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde 50), Leipzig 2015, S. 81–148, S. 118f. [mit Quellen- und Literaturnachweisen].
- ⁹ Ilg, Anja Ottilie: Zur Vorstellung Lucas Cranachs des Älteren als „Lutheri Herzensfreund“, in: Holzem, Andreas/Leppin, Volker (Hg.) unter Mitwirkung von Arnold, Claus/Haag, Norbert: Martin Luther. Monument, Ketzler, Mensch. Lutherbilder, Lutherprojektionen und ein ökumenischer Luther, Freiburg–Basel–Wien 2017, S. 161–198, S. 195–198.
- ¹⁰ Der Einfachheit halber halte ich an dem Gegensatzpaar alt / neu fest. Vgl. jedoch Jörgensen, Bent: Konfessionelle Selbst- und Fremdbezeichnungen. Zur Terminologie der Religionsparteien im 16. Jahrhundert [= Colloquia Augustana 32], Berlin 2014.
- ¹¹ Zukünftig dazu die Trierer kunsthistorische Dissertation von Anja Ottilie Ilg: „Cranach der Ältere in Bildern, Literatur und Wissenschaft“ [Arbeitstitel].
- ¹² Tacke, Andreas: Aus einem Stamm. Zum Ende einer Kontroverse über die konfessionelle Ausrichtung der Cranach-Werkstatt nach 1517, in: Greiling, Werner/Schirmer, Uwe/Schwalbe, Ronny (Hg.): Der Altar von Lucas Cranach d. Ä. in Neustadt an der Orla und die Zeit der Kirchenverhältnisse im Zeitalter der Reformation, Köln–Weimar 2014, S. 417–425. – Vgl. dagegen jüngst Heydenreich, Gunnar/Görres, Daniel/Wismer, Beat (Hg.): Lucas Cranach der Ältere. Meister, Marke, Moderne, Katalog Museum Kunstpalast Düsseldorf 2017, München 2017, S. 15–19, die die Herstellung von Albrechts Heiligen- und Passionszyklus von Wittenberg nach Halle an der Saale verlegen wollen und spekulieren, dass Cranach d. Ä. dafür nur das Holz für die Gemäldetafeln geliefert hätte. Der Meister wäre so konfessionell eingewaschen, da er zwar die Entwürfe anfertigte, der Ausführung aber dennoch entkam.
- ¹³ Vgl. Göttert, Karl-Heinz: Luthers Bibel. Geschichte einer feindlichen Übernahme, Frankfurt a. M. 2017, S. 139ff. zur Vulgata und S. 248ff. zur Lutherbibel, hier bes. S. 288ff. zur altgläubigen Kritik an Luthers Übersetzung.
- ¹⁴ Vgl. Noll, Thomas: Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500, München–Berlin 2004, S. 96–110.
- ¹⁵ Tacke, Andreas: Cranach im Dienste der Papstkirche. Zum Magdalenen-Altar Kardinal Albrechts von Brandenburg, in: Ermischer, Gerhard/Tacke, Andreas (Hg.): Cranach im Exil. Zuflucht – Schatzkammer – Residenz, Katalog Schloss Johannisburg, Kunsthalle Jesuitenkirche, Stiftsmuseum und Stiftsbasilika Sankt Peter und Alexander Aschaffenburg 2007, Regensburg 2007, S. 106–121.
- ¹⁶ „Hieronymus potest legi propter historias, nam de fide et doctrina verae religionis ne verbum quidem habet.“ Luther, Martin: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Tischreden, Bd. 1, Weimar 1912, S. 106, Zeile 1–3 (Nr. 252).
- ¹⁷ Dittrich/Dittrich: Tiersymbole (wie Anm. 5), S. 48f.
- ¹⁸ Tacke, Andreas: Agnes Pless und Kardinal Albrecht von Brandenburg, in: Archiv für Kulturgeschichte 72, 1990, S. 347–365. – Vgl. die Beiträge in Tacke, Andreas (Hg.): „... wir wollen der Liebe Raum geben“. Konkubinate geistlicher und weltlicher Fürsten um 1500 [= Schriftenreihe der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt 3], Göttingen 2006.
- ¹⁹ Goethe, Johann Wolfgang von: Poetische Werke, Gedichte und Singspiele, Band 3, West-östlicher Divan – Epen [Berliner Ausgabe], Berlin 1965, S. 227.