

## 4.5. KUNSTGESCHICHTLICHE FORSCHUNG

Andreas Tacke

### Aus dem Auge, aus dem Sinn? Zur (Wieder-)Entdeckung der altgläubigen Kunstaufträge bis zum Trienter Konzil\*

Der Wunsch, die historische Gestalt Luthers und die Bedeutung der reformatorischen Bewegung als Volksidee aufzuwerten, indem die zeitgenössischen Gegner abgewertet oder als Widerstandsmoment aufgebaut wurden, erwies sich im 19. Jahrhundert in der preußisch eingefärbten deutschen Nationalgeschichtsschreibung als tragfähig und fand auch Eingang in die Kunst des Historismus.<sup>1</sup> Es verstellte damit bis weit ins 20. Jahrhundert ein Forschungsfeld,<sup>2</sup> welches die

\* Die folgenden Ausführungen, nunmehr überarbeitet und aktualisiert, basieren auf meiner Einleitung in den Tagungsband mit Überlegungen zu dem neuen Forschungsfeld *Gegen die Reformation gerichtete Kunstwerke vor dem Tridentinum*, in: Andreas Tacke (Hg.), *Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung, 1517–1563* (Aufsatzband zur Tagung „... damit Euch kein Vorwurf treffen kann“. Kunstwerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563“, Mainz, Erbacher Hof 15.–17.02.2008.), Regensburg 2008, 13–33. Der dortige Ansatz wurde zusammengefasst und weiterentwickelt in den Artikeln *Künstler und Ateliers* sowie *Kunst* von Andreas Tacke und Birgit Ulrike Münch in: Helga Schnabel-Schüle (Hg.), *Reformation. Historisch-kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart 2017, 109–120 sowie 346–352. – Ich teile, bezogen auf das Alte Reich, das kunstwissenschaftliche Forschungsfeld nicht mit vielen, so dass im Folgenden der zitierte Autorenkreis überschaubar bleibt. Inwieweit das Reformationsjubiläum 2017 hier (die erhoffte) Abhilfe geschaffen hat, wird man erst später beurteilen können, wenn die Fülle an Publikationen sondiert wurde.

<sup>1</sup> Vgl. zur Reaktion und Gegenreaktion derartiger Geschichtsentwürfe, die sich in der Architektur und Bildenden Kunst des Deutschen Kaiserreiches widergespiegeln, beispielsweise Holger Th. Gräf/Andreas Tacke, *Preußen in Marburg*. Peter Janssens historische Gemäldezyklen in der Universitätsaula, Darmstadt/Marburg 2004; Stefan Heinz/Andreas Tacke, „Geschichte ist die Religion unserer Zeit“. Franz von Sickingen in der Bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, in: Wolfgang Breul (Hg.), *Ritter! Tod! Teufel? – Franz von Sickingen und die Reformation* (Ausstellungskatalog, Landesmuseum Mainz 21.05.–25.10.2015), Regensburg 2015, 79–88; Andreas Tacke, *Kampf der Ziegel*. Die Auswirkungen der Reformation auf den Berliner Kirchenbau um 1900, in: Uwe Niedersen (Hg.), *Reformation in Kirche und Staat*. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Dresden/Torgau 2017, 248–271.

<sup>2</sup> Zu diesem, was hier nicht weiter verfolgt werden kann, gehören auch die negativen Auswirkungen auf die Künstler oder weiter gefasst die negativen Auswirkungen auf den Kunstmarkt; siehe beispielsweise: Birgit Ulrike Münch/Andreas Tacke/

altgläubigen<sup>3</sup> Kunstaufträge der Reformationszeit zum Gegenstand hat. Am Beispiel Kardinal Albrechts von Brandenburg wurde dies wissenschaftsgeschichtlich aufgearbeitet,<sup>4</sup> wobei gleichzeitig deutlich wurde, dass ein ganzes Bündel an Themen im Laufe von vielen Forschergenerationen unbearbeitet liegen geblieben war. Außerhalb des Blickfeldes lagen nämlich die von Altgläubigen in Auftrag gegebene Architektur und Bildende Kunst, welche diese in der Zeitspanne bis zum Trienter Konzil erbauen bzw. anfertigen ließen.

Terrain konnte am Beispiel Albrecht von Brandenburg gutgemacht werden. Einmal bedingt durch eine einsetzende Forschung anlässlich seines 500. Geburtstages und zum anderen anlässlich des 1200-jährigen Stadtjubiläums seiner sogenannten ‚Lieblingsresidenz‘ Halle an der Saale: Im Jahre 1990 fanden in Mainz, in dem wichtigsten seiner drei Bistümer wird er auch als ‚Abrecht von Mainz‘ tituliert, eine internationale Tagung<sup>5</sup> und eine Ausstellung<sup>6</sup> ihm zu Ehren statt und in Halle an der Saale wurde im Jahre 2006 eine Ausstellung<sup>7</sup> der Moritzburg ausgerichtet, die gleich von drei wissenschaftlichen Tagungen (2003, 2004 und 2006)<sup>8</sup> vorbereitet bzw. begleitet wurde und die al-

Markwart Herzog/ Sylvia Heudecker (Hgg.), *Die Klage des Künstlers. Krise und Umbruch von der Reformation bis um 1800*, Petersberg 2015; Andreas Tacke, *Verlierer und Gewinner. Zu den Auswirkungen der Reformation auf den Kunstmarkt*, in: Werner Greiling/Armin Kohnle/Uwe Schirmer (Hgg.), *Negative Implikationen der Reformation? Gesellschaftliche Transformationsprozesse 1470–1620*, Köln (u. a.) 2015, 283–315; Andreas Tacke, *Künstler, Künstler, Du musst wandern. Mobilität am Arbeitsmarkt der Reformationszeit*, in: Peter Wolf/Evamaria Brockhoff/Fabian Fiederer/Alexandra Franz/Constantin Groth (Hgg.), *Ritter, Bauer, Lutheraner*, (Ausstellungskatalog der Bayerischen Landesausstellung 2017, Veste Coburg u. Kirche St. Moriz 09.05.–05.11.2017.) Augsburg 2017, 56–61.

<sup>3</sup> Der Einfachhalt halber halte ich an dem Gegensatzpaar alt / neu fest; siehe jedoch Bent Jørgensen, *Konfessionelle Selbst- und Fremdbezeichnungen. Zur Terminologie der Religionsparteien im 16. Jahrhundert*, Berlin 2014.

<sup>4</sup> Alexander Jendorff, *Ein problematisches Verhältnis: Kardinal Albrecht von Brandenburg und die preußisch-deutsche Historiographie*, in: Andreas Tacke (Hg.), *„... wir wollen der Liebe Raum geben“. Konkubinate geistlicher und weltlicher Fürsten um 1500*, Göttingen 2006, 187–251.

<sup>5</sup> Friedhelm Jürgensmeier (Hg.), *Erzbischof Albrecht von Brandenburg (1490–1545). Ein Kirchen- und Reichsfürst der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1991.

<sup>6</sup> Horst Reber, *Albrecht von Brandenburg. Kurfürst, Erzkanzler, Kardinal, 1490–1545*, hg. v. Berthold Roland, mit Beiträgen von Friedhelm Jürgensmeier/Rolf Decot/Peter Walter (Ausstellungskatalog, Landesmuseums Mainz 26.06.–26.08.1990.), Mainz 1990.

<sup>7</sup> Katja Schneider (Hg.), *Der Kardinal. Albrecht von Brandenburg, Renaissancefürst und Mäzen* (Ausstellungskatalog der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Ausstellung Moritzburg, Dom, Residenz u. Kühler Brunnen in Halle/Saale 09.09.–26.11.2006), Bd. 1: Katalog, hg. v. Thomas Schauerte; Bd. 2: Essays, hg. v. Andreas Tacke, Regensburg 2006.

<sup>8</sup> Die Beiträge aller drei Tagungen wurden publiziert, siehe Andreas Tacke (Hg.), *Kontinuität und Zäsur. Ernst von Wettin und Albrecht von Brandenburg* (Vorträge der 1. Moritzburgtagung, Halle/Saale, vom 23.–25.05.2003.), Göttingen 2005;

lesamt um Albrecht von Brandenburg kreisten. Zählt man noch die Aschaffener Ausstellung *Cranach im Exil*<sup>9</sup> hinzu, in deren Mittelpunkt vor allem Kunstwerke standen, die Kardinal Albrecht in Auftrag gab – was auch bei der einige Jahre zuvor am selben Ort gezeigten Grünewald-Ausstellung<sup>10</sup> mehr oder weniger der Fall war –, dann kann man, um im Bild zu bleiben, aus kunst- und kulturhistorischer Sicht feststellen, dass Albrecht von Brandenburg nunmehr auf sicherem Boden steht.

Das gleiche gilt für seine Verwandtschaft: Apollonia, Tochter von Albrechts Tante Elisabeth von Brandenburg, und Gottfried Werner von Zimmern gaben in den 1530er Jahren in ihrer Residenzstadt Meßkirch eine Kirchenausstattung in Auftrag, die zum Vorbild die von Albrecht von Brandenburg in Halle an der Saale hatte.<sup>11</sup>

Schon mit ihnen lässt sich bereits für die ersten Jahrzehnte der Reformation resümieren, dass die zeitgenössischen Vertreter der alten Kirche auf Luther nicht, wie bisher in der Kunst- und Kulturwissenschaft unterstellt, wie das Kaninchen auf die Schlange gestarrt haben, sondern aus kunst- und kulturgeschichtlicher Perspektive betrachtet auch im Kerngebiet der Reformation durchaus das Zepter des Handelns in der Hand behielten.<sup>12</sup> Man darf diese altgläubigen Auftraggeber nämlich nicht vom Ende her beurteilen – weite Teile Mitteldeutschlands schlossen sich der Neuen Lehre an –, sondern muss sich dem dynamischen Prozess selbst zuwenden, um zu einem ausgewogenen Urteil zu gelangen. Denn ‚Verlierer‘ wurden sie und daran maß man sie bzw. man verlor sie beim Betrachten der Akteure

Andreas Tacke (Hg.), „Ich armer sundiger mensch“. Heiligen- und Reliquienkult in der Zeitenwende Mitteldeutschlands (Vorträge der 2. Moritzburgtagung, Halle/Saale, vom 08.–10.10.2004.), Göttingen 2006; und Andreas Tacke (Hg.), „... wir wollen der Liebe Raum geben“. Konkubinate geistlicher und weltlicher Fürsten um 1500 (Vorträge der 3. Moritzburgtagung, Halle/Saale, vom 31.03.–02.04.2006.), Göttingen 2006.

<sup>9</sup> Gerhard Ermischer/Andreas Tacke (Hg.), *Cranach im Exil. Zuflucht – Schatzkammer – Residenz* (Ausstellungskatalog, Museen der Stadt Aschaffenburg 23.02.–05.06.2007.), Regensburg 2007.

<sup>10</sup> Rainhard Riepertinger/Evamarie Brockhoff/Katharina Heinemann/Jutta Schumann (Hgg.), *Das Rätsel Grünewald* (Ausstellungskatalog zur Bayerischen Landesausstellung 2002/03, Schloß Johannisburg, 30.11.2002–28.02.2003), Augsburg 2002.

<sup>11</sup> Andreas Tacke, Halle – Berlin – Meßkirch: Drei Heiligen- und Passionszyklen von europäischem Rang, in: Elisabeth Wiemann (Hg.), *Der Meister von Meßkirch, Katholische Pracht in der Reformationszeit* (Ausstellungskatalog, Staatsgalerie Stuttgart 08.12.2017–02.04.2018.), München 2017, 44–53.

<sup>12</sup> Andreas Tacke, Gleich dem Kaninchen vor der Schlange? Altgläubige und die Wittenberger Bildpropaganda, in: Julia Carrasco (Red.), *Bild und Botschaft. Cranach im Dienst von Hof und Reformation* (Ausstellungskatalog, Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Herzogliches Museum 29.03.–19.07.2015 u. Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Schloss Wilhelmshöhe 21.08.–29.11.2015), Heidelberg 2015, 82–87.

der Reformationszeit aus den Augen. So musste – um beim Beispiel zu bleiben – Kardinal Albrecht in Halle an der Saale vor der sich ausbreitenden Reformation kapitulieren und sich 1540/41 in sein glaubensfestes Erzbistum Mainz zurückziehen, wo er die letzten Jahre seines Lebens vorwiegend in Aschaffenburg verbrachte. Zuvor war 1539 sein wichtigster Verbündeter im Mitteldeutschen Raum verstorben, Herzog Georg der Bärtige, den die preußische Geschichtsschreibung als ‚Lutherhasser‘ titulierte. Schon der Reformator selbst hatte über Georg von Sachsen seinen beißenden Spott ausgebreitet<sup>13</sup> und es wird ihm eine Genugtuung gewesen sein, dass Georgs Nachfolger, Herzog Heinrich („der Fromme“), sich der Reformation anschloss.

Doch für das Zeitalter der Glaubensspaltung können beide – Kardinal Albrecht als Kirchenfürst und Georg von Sachsen als Landesherr – für das Kerngebiet der Reformation ins Feld geführt werden, um aufzuzeigen, wie altgläubige Auftragswerke gegen die Neue Lehre gerichtet wurden. Die zahlreichen Forschungsarbeiten der letzten Jahre verdichten zusammengenommen ihrer beider Auftraggeberprofile, auch wenn diese bisher noch nicht – was auch hier nicht geleistet werden kann – systematisch oder vergleichend in das vorzustellende Forschungsfeld eingebunden wurden.

Bei dem kunsthistorischen Forschungsfeld der antireformatorenischen Kunstwerke vor dem Tridentinum gilt es zwei grundsätzliche Feststellungen zu treffen:

Methodisch steht man einem Dilemma gegenüber, wenn die Kunstwerke sich nicht gänzlich durch ihre Ikonographie und Ikonologie vom althergebrachten unterscheiden, da die bekenntnisorientierten Bildthemen in der Tradition stehen. Das reine Festhalten an den tradierten Darstellungsformen in Kunst und Architektur lässt sich deshalb nicht so ohne weiteres als eine direkte Gegnerschaft zu Luther bezeichnen, erst die Untersuchung des Kontextes kann eine eventuelle Antwort auf Luther aufzeigen helfen und damit eine gegen die Reformation gerichtete Haltung nachweisen. Das neue Forschungsfeld ist also eines der Fallstudien und methodisch der Kontextforschung verpflichtet. Die Anhänger der alten Kirche suchten im deutschsprachigen Raum – gerade in den ersten Jahren der Glaubensspaltung – durch aufwendige Bildstiftungen die Gläubigen in ihrem Sinne zu beeinflussen. Dabei waren sie thematisch wie stilistisch oft konservativ

<sup>13</sup> Andreas Tacke, „hab den hertzog Georgen zcu tode gepett“. Die Wettiner, Cranach und die Konfessionalisierung der Kunst in den Anfangsjahrzehnten der Reformation, in: Harald Marx/Cecilie Hollberg (Hgg.), Glaube und Macht, Sachsen im Europa der Reformationszeit (Aufsatzband zur 2. Sächsischen Landesausstellung), Dresden 2004, 236–245.

bzw. retrospektiv.<sup>14</sup> Bestimmte Themen wurden erst durch die Ablehnung durch die Protestanten katholisch-konfessionell. Doch wurde auf Kritik seitens der Reformatoren auch positiv reagiert, etwa durch das Streben nach Schlichtheit und Einfachheit. Eine andere Art der Reaktion war es, den Prunk und die Ausdrucksmittel der Werke zu steigern, wie es beispielsweise in Halle an der Saale und in Meßkirch der Fall war. Deutlich ist, dass erst der Kontext der altgläubigen Auftragswerke ihre Stellung im Zeitalter der Glaubensspaltung verdeutlichen kann.

Des Weiteren ist ein Problem mit der Fragestellung nach den hier im Zentrum stehenden Kunstwerken aus kunstwissenschaftlicher Sicht grundsätzlich verbunden, nämlich das des ausführenden Künstlers. Denn die Kunstwissenschaft denkt aus ihrer Fachtradition vom bildenden Künstler her und hat sich vor allem im 19. / 20. Jahrhundert mit der konfessionellen Identität der Reformationszeitkünstler versucht. Man kann heute aber nüchtern feststellen, dass die Kunstgeschichte das Thema der Konfessionalisierung und Kunst zu sehr auf die Frage nach der konfessionellen Identität des Künstlers reduziert hat.<sup>15</sup> So spannend diese Frage auch ist – und sie ist sicherlich noch nicht beantwortet –, die Kunstwissenschaft hat bei der Konfessionalisierungsforschung Nachholbedarf, denn sie müsste stärker strukturell als personalisiert denken. Nicht die Künstler, die sie schufen, stehen primär im Mittelpunkt, sondern ihre Werke bzw. Auftraggeber – nahezu Idealtypisch stehen dafür Lucas Cranach der Ältere und Albrecht von Brandenburg.<sup>16</sup> Das ist für ein Fach, welches traditionell eine Künstlergeschichte schreibt, bezogen auf die Reformationszeit weitgehend Neuland. Im vorliegenden Fall ist das Betreten dieses

<sup>14</sup> Vgl. zum Folgenden Robert Suckale, Themen und Stil altgläubiger Bilder 1517–1547, in: Tacke (Hg.), *Kunst und Konfession* (wie Anm. \*), 34–70.

<sup>15</sup> Birgit Ulrike Münch, Apelles am Scheideweg? Der frühneuzeitliche Künstler zwischen Konfession und Ökonomie, in: *Der Kardinal* (wie Anm. 7), hier Bd. 2: *Essays*, 379–385; siehe auch Thomas Packeiser, Zum Austausch von Konfessionalisierungsforschung und Kunstgeschichte, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 93 (2002), 317–338.

<sup>16</sup> 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 (Hgg.), *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, 417–425; zum Auftragsvolumen, welches Cranach altgläubigen Kirchenvertretern in der Reformationszeit verdankt, siehe 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/Susanne Wegmann (Hgg.), *Das Bild des neuen Glaubens, Das Cranach-Retabel in der Schneeberger St. Wolfgangskirche*, Regensburg 2011, 71–84; sowie Andreas Tacke, Im Auge des Hurrikans. Cranachs Werkstatt in den ersten Reformationsjahrzehnten, in: Norbert Michels (Hg.), *Cranach in Anhalt, Vom alten zum neuen Glauben* (Ausstellungskatalog, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau 26.06.–01.11.2015.), Petersberg 2015, 19–23.

neuen Terrains gleichzusetzen mit einem Befreiungsschlag,<sup>17</sup> denn es wird nicht der kontrovers und mangels Quellen in der Regel nicht zu beantwortenden Frage nachgegangen, wie der Künstler im Strom der Zeit stand,<sup>18</sup> sondern dafür plädiert, in jedem Einzelfall zu prüfen, welche theologische Aussage das Werk (und nicht der Künstler) vertritt und was zu dessen Wirkungsgeschichte gesagt werden kann. Denn die Fragen nach einer konfessionellen Künstleridentität und die nach einer konfessionellen Kunst sind zwei völlig voneinander geschiedene Problemkomplexe. Sie wurden nichtsdestoweniger in bisherigen Forschungsarbeiten immer wieder stillschweigend überlappt und haben daher zu einem weiterhin schiefen Bild unserer Rekonstruktion von konfessionalisiertem Zeitalter, konfessionalisiertem Künstler und konfessionalisiertem Kunstwerk geführt.<sup>19</sup>

Es ist, was der preußisch eingefärbten deutschen Nationalgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, mit ihren Nachwirkungen bis weit in das 20. Jahrhundert hinein, keineswegs egal war, also für unsere Fragestellung vollkommen zu vernachlässigen, ob beispielsweise Lucas Cranach der Ältere, Albrecht Dürer oder Grünewald ‚Diener zweier Herren‘ waren, d. h., ob sie gleichzeitig für die Anhänger beider Glaubensparteien arbeiten konnten. Zudem hat sich die jüngste kunsthistorische Forschung von derartigen moralisierenden Formulierungen und Beurteilungen des 19./20. Jahrhunderts sowieso frei gemacht und die Ungebundenheit des Künstlers im Zeitalter der Glaubensspaltung durch Einzelfallstudien konstatiert, so beispielsweise bei Sebald Beham,<sup>20</sup> Hans Baldung Grien<sup>21</sup> oder Heinrich Vogtherr dem Älteren.<sup>22</sup>

17 Andreas Tacke, Hier liege ich: Perspektivwechsel für die Bildende Kunst der Reformationszeit = Here I Rest: A New Perspective on Fine Art during the Reformation Era, in: Deutsches Historisches Museum u.a. (Hgg.), Martin Luther. Aufbruch in eine neue Welt / Martin Luther and the Reformation ("Here I stand"-Ausstellungsprojekt Minneapolis, New York und Atlanta), Dresden 2016, 222–229.

18 Die Ausweglosigkeit dieser Diskussionen habe ich an manchen Reaktionen zu meiner Dissertation (1989) selbst erfahren dürfen; Andreas Tacke, Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d.Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt 1520–1540, Mainz 1992.

19 Ausführlich dazu die Einleitungskapitel von Birgit Ulrike Münch, Geteiltes Leid. Die Passion Christi in Bildern und Texten der Konfessionalisierung, Nordalpine Druckgraphik von der Reformation bis zu den jesuitischen Großprojekten um 1600, Regensburg 2009, 11–23.

20 Siehe Michael Wiemers, Der Kardinal und die Weibermacht. Sebald Beham bemalt eine Tischplatte für Albrecht von Brandenburg, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 63 (2002), 217–236; und Michael Wiemers, Sebald Behams Beicht- und Meßgebetbuch für Albrecht von Brandenburg, in: Tacke (Hg.), Kontinuität und Zäsur (wie Anm. 8), 380–398.

21 Siehe Sibylle Weber am Bach, Hans Baldung Grien (1484/85–1545). Marienbilder in der Reformation, Regensburg 2006.

22 Frank Muller, Heinrich Vogtherr l'Ancien. Un artiste entre Renaissance et Réforme, Wiesbaden 1997.

Dasselbe hat eine mittlerweile von vielen Autorinnen und Autoren in den letzten Jahren geleistete Forschung zu Lucas Cranach dem Älteren mit seiner an Output starken Werkstatt ergeben: Zum einen lieferte die Wittenberger Cranach-Werkstatt altgläubige Auftragswerke, zum anderen arbeitete sie gleichzeitig für Luther und seine Anhänger. Schon das Haus Wettin selbst mit seinen beiden dynastischen Zweigen, der ernestinischen und der albertinischen Linie, für die Cranach der Ältere als kursächsischer Hofkünstler<sup>23</sup> zu arbeiten hatte, vereinte das ganze Potenzial an Bildthemen und Auftraggebern aus dem alten und neuen Glaubenslager auf nur diesen einen Künstler. Der in Wittenberg und Torgau residierende Zweig der Wettiner schloss sich mit Friedrich dem Weisen gleich zu Beginn der Reformation an,<sup>24</sup> während die albertinische Linie in Dresden bis zum Tod Georgs von Sachsen streitbarer Vertreter der alten Kirche blieb.<sup>25</sup> Dass die beiden sächsischen Linien in ihrer jeweiligen Hofgesellschaft konfessionell nicht über einen Kamm geschert werden können, erweist das Beispiel des vorwiegend in Torgau tätigen kursächsischen Rates Hieronymus Rudelauf, der in den 1520er Jahren bei Cranach dem Älteren ein Gemälde mit altgläubiger Thematik bestellte und mit seiner romtreuen Gesinnung bei Luther merklich aneckte.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Bezogen auf unsere Ausgangsfrage ist die konfessionelle Abhängigkeit bzw. Freiheit des am Hofe beschäftigten Künstlers/(Kunst-)Handwerkers noch weitgehend Neuland. Zu Cranach als Hofkünstler vgl. die quellenbasierte Arbeit: Heiner Lück u.a. (Hgg.), *Das ernestinische Wittenberg. Spuren Cranachs in Schloss und Stadt. Im Auftrag der Stiftung LEUCOREA*, Petersberg 2015. Zur Gesamtthematik siehe Dagmar Eichberger/Philippe Lorentz/Andreas Tacke, *The Artist between Court and City (1300–1600)/L'artiste entre la Cour et la Ville/Der Künstler zwischen Hof und Stadt*, Petersberg 2017; und Andreas Tacke/Jens Fachbach/Matthias Müller, *Hofkünstler und Hofhandwerker in deutschsprachigen Residenzstädten der Vormoderne*, Petersberg 2017.

<sup>24</sup> Wobei die neue Forschung sich von dem Bild des 19. Jahrhunderts verabschiedet hat, dass Friedrich der Weise ohne Wenn und Aber ein Anhänger der Neuen Lehre gewesen war. Denn erst sein Nachfolger Johann der Beständige hat die für den weiteren Verlauf der Reformationsgeschichte wichtigen Schritte eingeleitet; vgl. beispielsweise: Dirk Syndram/Yvonne Fritz/Doreen Zerbe (Hgg.), *Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen, 1463–1525* (Beiträge zur wissenschaftlichen Tagung vom 04.–06.07.2014 auf Schloss Hartenfels in Torgau), im Auftrag der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2014, bzw. die zum Teil übereinstimmende Ausgabe von: Armin Kohnle/Uwe Schirmer (Hgg.) in Verbindung mit Heiner Lück (u. a.): *Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen. Politik, Kultur und Reformation*, Stuttgart 2015.

<sup>25</sup> Dazu siehe Tacke, *Die Wettiner* (wie Anm. 13).

<sup>26</sup> Zuletzt zu diesem Gemälde Bodo Brinkmann, in: Bodo Brinkmann/Stephan Kemperdick, *Deutsche Gemälde im Städel, 1500–1550*, Mainz 2005, 235–242. Brinkmann geht von einer Zuschreibung der Tafel an Lucas Cranach d. Ä. aus und korrigiert damit den Vorschlag der Autorschaft bei Andreas Tacke, *Die Mondschelmadonna des kursächsischen Kanzlers und Rates Hieronymus Rudelauf im Städel*, in: *Städel-Jahrbuch 13* (1991), 191–198. Meine biographischen Angaben

Doch auch außerhalb des wettinischen Auftraggeberkreises arbeitete die Cranach-Werkstatt für altgläubige Auftraggeber, unter ihnen war Kardinal Albrecht von Brandenburg, welcher die Cranach-Werkstatt über Jahre hinweg mit seinen altgläubigen Auftragswerken auf Hochtouren hielt. So mit dem für die Stiftskirche in Halle an der Saale bestimmten, 142 Gemälde umfassenden Heiligen- und Passionszyklus, der zum allergrößten Teil auf sechzehn Altäre der Stiftskirche verteilt wurde. Diese Altäre waren Wandelaltäre, die auf der Alltagsseite ganzfigurige Heilige zeigten. Klappte man die Werktagsseite auf, dann war auf der Festtagsseite eine Szene der Passionsgeschichte zu sehen, die links und rechts von je einer Heiligendarstellung gerahmt wurde. Die Predella zeigte eine auf das Passionsereignis bezogene Szene aus dem Alten Testament, mithin die typologische Verbindung von Altem und Neuem Testament.<sup>27</sup> Der Zyklus ist weitgehend zerstört,<sup>28</sup> erhalten hat sich aber der heute in Aschaffenburg befindliche Maria-Magdalenen-Altar.<sup>29</sup>

Der zwischen 1519/20 und 1523/25 entstandene Heiligen- und Passionszyklus für Kardinal Albrecht von Brandenburg in Halle an der Saale war aus Sicht der Wittenberger Reformatoren abzulehnen, da die Bilder dort ‚missbraucht‘ wurden, denn sie waren nach altem Ritus in Gebete, Liturgie und Reliquienkult eingebunden.<sup>30</sup> Vor al-

werden nun durch den Nachweis seines Hauses am Markt 11 in Torgau ergänzt; siehe Karl-Heinz Lange, Häuserbuch der Stadt Torgau, Torgau 2013, 14.

- <sup>27</sup> 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), 69–104; Tacke, Der katholische Cranach (wie Anm. 18), bes. 16–169; Andreas Tacke, Der „helleische Cardinal“, Zu den Kunstwerken der Hallenser Stiftskirche in Aschaffenburg, in: Rainhard Riepertinger/Evamaría Brockhoff/Katharina Heinemann/Jutta Schumann (Hgg.), Das Rätsel Grünewald (wie Anm. 10), 105–114; Andreas Tacke, Cranachs Altargemälde für Albrechts Stiftskirche. Zu einem Bilderzyklus von europäischem Rang, in: Der Kardinal (wie Anm. 7), hier Bd. 2: Essays, 193–211.
- <sup>28</sup> Dank erhaltener Vorzeichnungen lässt sich der Planungsprozess noch heute gut nachvollziehen; siehe Andreas Tacke, Ein seltener Blick in eine Künstlerwerkstatt: Das Erlanger Cranach-Konvolut, in: Hans Dickel (Hg.), Zeichnen in Cranachs Werkstatt. Die sächsischen Zeichnungen der Renaissance. Bearbeitet von Manuel Teget-Welz, mit Beiträgen von Christina Hofmann-Randall/Andreas Tacke/Matthias Weniger (Begleitbuch zur Ausstellung in der Fränkischen Galerie Kronach, Festung Rosenberg 24.03.–24.06.2018.), Petersberg 2018, X–XXVII sowie die Kat. Nrn. 4–48 von Manuel Teget-Welz, 7–54.
- <sup>29</sup> Birgit Ulrike Münch, Engelsglorie, Tricktrack-Teufel und Evas Kehrseite: Die Neuinszenierung der Auferstehung Christi im Mittelbild des Aschaffener Magdalenen-Altars, in: Ermischer/Tacke (Hgg.), Cranach im Exil (wie Anm. 9), 123–135; Andreas Tacke, Cranach im Dienste der Papstkirche. Zum Magdalenen-Altar Kardinal Albrechts von Brandenburg, in: ebd., 106–121.
- <sup>30</sup> Siehe Matthias Hamann, Die Liturgie am Neuen Stift in Halle unter Albrecht Cardinal von Brandenburg, in: Der Kardinal (wie Anm. 7), hier Bd. 2: Essays, 323–339; Matthias Hamann, Die liturgische Verehrung des heiligen Mauritius am Neuen Stift in Halle, in: Tacke (Hg.), Heiligen- und Reliquienkult (wie Anm. 8),

lem die Einbettung in einen spätmittelalterlich geprägten Heiligen- und Reliquienkult<sup>31</sup> war aus Wittenberger Sicht allein schon Grund genug, die Hallenser Stiftskirche des „*hellschen Cardinals*“<sup>32</sup> Albrecht als Bollwerk des alten Glaubens zu bekämpfen. Auch wenn der Heiligen- und Märtyrerkult im Zeitalter der Glaubensspaltung eine Neubewertung erfuhr<sup>33</sup>, so stand er in der Form, wie er in Halle an der Saale praktiziert wurde, eindeutig in der Tradition und dies wurde auch in Wittenberg so verstanden.<sup>34</sup>

Dass Albrecht mit der Ausstattung seiner Stiftskirche, deren Anfangsplanung in die Zeit kurz nach dem Thesenanschlag Luthers fiel und deshalb von diesen Ereignissen noch unabhängig gesehen werden muss, angesichts der im Mitteldeutschen Raum rasch anwachsenden reformatorischen Bewegung nicht in die Knie ging, belegen seine

287–313; Nine Miedema, Rom in Halle. Sieben Altäre der Stiftskirche Kardinal Albrechts von Brandenburg als Stellvertreter für die Hauptkirchen Roms?, in: ebd., 271–286, und Volker Schier, Kardinal Albrecht und die Musikpraxis am Neuen Stift in Halle, in: *Der Kardinal* (wie Anm. 7), hier Bd. 2: Essays, 341–347.

31 Zum Reliquienkult siehe Kerstin Merkel, Die Reliquien von Halle und Wittenberg. Ihre Heilumsbücher und Inszenierung, in: Andreas Tacke (Hg.), Cranach: Meisterwerke auf Vorrat, Die Erlanger Handzeichnungen der Universitätsbibliothek. Bestands- und Ausstellungskatalog (Ausstellungskatalog, Erlangen 1994, Halle/Saale 1994/95, Augsburg 1995), München 1994, 37–50. Am Beispiel der Hallenser Heilumsweisung siehe Livia Cárdenas, Albrecht von Brandenburg – Herrschaft und Heilige. Fürstliche Repräsentation im Medium des Heilumsbuches, in: Tacke (Hg.), Heiligen- und Reliquienkult (wie Anm. 8), 239–270; Christof L. Diedrichs, Ereignis Heilum. Die Heilumsweisung in Halle, in: ebd., 314–360; Volker Schier, Hören was nicht sichtbar ist. Die akustischen Komponenten von Heilumsweisungen, in: ebd., 361–397.

32 Ab der Mitte der dreißiger Jahre giftete Luther in Richtung Halle mit dem Wortspiel „*hellsch*“ (höllisch) = hallisch und betitelte den in Halle an der Saale residierenden Kardinal in einem persönlichen Schreiben als „*hellschen Cardinal*“ und sprach in einem anderen Zusammenhang von seinem „*Hellschen roten hüt*“, gemeint war der Kardinalshut Albrechts. Die Zitate in: ders., *D. Martin Luthers Werke* (Weimarer Ausgabe). Kritische Gesamtausgabe, Weimar 1883ff., hier Bd. BR 7, Nr. 2215 (Luther an Albrecht; 31.07.1535), 216–219, hier 217, Z. 14–15: „*hellschen Cardinal*“; ebd., Nr. 3046 (Luther an Fürst Georg von Anhalt; 17.07.1535), 464f., hier 464, Z. 12–13: „*Hellschen roten hüt*“. Weitere Belegstellen für Luthers Wortspiel in ebd., Nr. 3086 (Luther an Fürst Georg von Anhalt; 29.09.1536), 553f., hier 554, Z. 18–19: „*Hellschen Burgermeister*“; ebd., Bd. Briefe 10, Nr. 3789 (Luther an Gregor Brück; 3.09.1542), 142f., hier 143, Z. 34: „*Hellschen trachten*“; ebd., Nr. 3796 (Luther an Kurfürst Johann Friedrich I.; 6.10.1542), 153–155, hier 153, Z. 2–3: „*Hellschen sachen*“.

33 Siehe Birgit Ulrike Münch, Neue Märtyrer – alte Heilige. Das Martyrium im konfessionellen Diskurs: Zur theologischen Strategie einer bildkünstlerischen Leerstelle, in: Tacke (Hg.), *Kunst und Konfession* (wie Anm. \*), 116–143.

34 Hartmut Kühne (Hg.), Spätmittelalterliche Wallfahrt im mitteldeutschen Raum (Beiträge einer interdisziplinären Arbeitstagung, Eisleben 07.–08.06.2002), Berlin 2002, und Hartmut Kühne, „die do lauffen hyn und her, zum heiligen Creutz zu Dorgaw und tzu Dresen ...“. Luthers Kritik an Heiligenkult und Wallfahrten im historischen Kontext Mitteldeutschlands, in: Tacke (Hg.), *Heiligen- und Reliquienkult* (wie Anm. 8), 499–522.

Kunstaufträge nach der Aufstellung des Cranach'schen Heiligen- und Passionszyklusses. Denn obwohl schon ein Stiftskircheninventar von 1525 eine umfangreiche Ausstattung des Gotteshauses verbürgt,<sup>35</sup> steigerte Albrecht von Brandenburg 1529 mit der Veränderung der dortigen Marienkapelle erneut das Anspruchsniveau seiner Stiftskirche.<sup>36</sup> Die Förderung und bewusste Steigerung des Marienkults mit der Neuausstattung der Marienkapelle war eine Reaktion Albrechts auf die reformatorischen Angriffe, vor allem Luthers, schließlich galt Maria als mächtigste und Gott am nächsten stehende Fürsprecherin.

Auf der Längsseite eines mit Albrechts Wappen<sup>37</sup> gezierten Reliquiensarges seines Hallischen Heiltums,<sup>38</sup> er wurde bei der Zeigung des Heiltums im sechsten Gang an vierter Stelle vorgeführt und barg „2 heilige Leiber und 6 Partikel“, demonstrierte Kardinal Albrecht bereits schon früher, dass er sich mit der Marien-Ikonographie bestens auskannte, denn er interpretierte das tradierte Motiv der sogenannten ‚Schutzmantel-Madonna‘<sup>39</sup> in einen ‚Schutzmantel-Erasmus‘<sup>40</sup> um: Weit ausgebreitet hält der Bischof, durch sein Attribut der Winde mit dem Gedärm als Erasmus deutlich gekennzeichnet, seinen Mantel, unter dem nun ein Papst, Kaiser, Kardinal, Bischof und Fürsten Schutz gefunden haben. Die Ikonographie ist derart auf Albrecht zu-

35 Eine Zusammenfassung bei Jeffrey Chipps Smith, Die Kunst des Scheiterns. Albrecht von Brandenburg und das Neue Stift in Halle, in: Der Kardinal (wie Anm. 7), hier Bd. 1: Katalog, 17–51. Einzelaspekte der Ausstattung wurden jüngst bearbeitet von Ursula Thiel, Die Arbeiten der Mainzer Bildhauerwerkstatt Peter Schro für Kardinal Albrecht von Brandenburg in Halle, in: Der Kardinal (wie Anm. 7), hier Bd. 2: Essays, 229–253; Thomas Döring, Albrecht von Brandenburg als Auftraggeber für den Buchdruck, in: ebd., 285–291; Bodo Brinkmann/Katharina Georgi, Der Kardinal als Bibliophiler und Beter, in: ebd., 293–305; Thomas Schauerte, „... ein ehrlich bibliotheken“. Die Bücherschätze Albrechts von Brandenburg, in: ebd., 307–313; Sven Hauschke, Ein neues Werk von Peter Vischer dem Jüngeren: Zum Einband des „Missale Hallense“ (Ms. 10), in: ebd., 315–321; Kerstin Merkel, Jenseits-Sicherung. Kardinal Albrecht von Brandenburg und sein Grabmal aus der Vischer-Werkstatt, Regensburg 2004; Kerstin Merkel, Albrecht von Brandenburgs Bronze-Grabdenkmal aus der Nürnberger Vischerwerkstatt, in: Tacke (Hg.), Kontinuität und Zäsur (wie Anm. 8), 250–263. Als Quellenedition nach wie vor gültig Paul Redlich, Cardinal Albrecht von Brandenburg und das Neue Stift zu Halle (1520–1541). Eine kirchen- und kunstgeschichtliche Studie, Mainz 1900.

36 Hans-Joachim Krause, Mariendienst und Jenseitsvorsorge. Das Marienretabel der halleschen Marktkirche in seinem ursprünglichen Kontext, in: Tacke (Hg.), Kunst und Konfession (wie Anm. \*), 191–240.

37 Systematisch zusammengestellt von Harald Drös, Die Wappen Albrechts von Brandenburg, in: Der Kardinal (wie Anm. 7), hier Bd. 2: Essays, 29–49.

38 Eine Zusammenfassung bei Ursula Timann, Bemerkungen zum Halleschen Heiltum, in: Der Kardinal (wie Anm. 7), hier Bd. 2: Essays, 255–283.

39 Zu dieser J. Seibert, Schutzmantelschaft, in: Lexikon für christliche Ikonographie, 4 (1972), 128–133.

40 Siehe ausführlich Andreas Tacke, Das Hallenser Stift Albrechts von Brandenburg, Überlegungen zu gegen-reformatorischen Kunstwerken vor dem Tridentinum, in: Jürgensmeier (Hg.), Erzbischof Albrecht (wie Anm. 5), 357–380, hier 369–371.

geschnitten, dass wir vom Kardinal als Auftraggeber selbst sprechen dürfen. Die Botschaft dieser Arbeit ist überdeutlich, gar aufdringlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass Erasmus der Schutzheilige des Hauses Brandenburg war und Albrecht von Brandenburg sehr häufig diesem Heiligen sein Porträt lieh.<sup>41</sup> Kardinal Albrecht geriert sich hier in Form des brandenburgischen ‚Schutzmantel-Erasmus‘ als Beschützer von Kirche und Reich! Was mag wohl Luther, der es als „*Abgotterei*“ beschrieb, dass „*man weiset die Leute von Christo unter den Mantel Mariae*“<sup>42</sup>, erst zu dieser Darstellung gesagt haben?

Bezogen auf die Bildende Kunst gab Albrecht von Brandenburg Luther vermutlich noch zahlreiche weitere Anlässe zum Staunen. Der Reformator brauchte ja in Wittenberg nur einige Häuser weiter zu gehen und konnte sich die altgläubigen Auftragswerke des Kardinals, die dieser zahlreich an Lucas Cranach den Älteren vergab, in der weitläufigen Cranach-Werkstatt ansehen: Neben dem umfangreichen Heiligen- und Passionszyklus, dessen für den Auftraggeber bestimmte Präsentationszeichnungen vom Meister selbst stammen,<sup>43</sup> war es eine Gruppe von vier, von Cranach d.Ä. signierten und datierten Gemälden, die Albrecht von Brandenburg in der Rolle des Kirchenvaters Hieronymus darstellen. Zwei von ihnen zeigen den Kirchenvater alias Albrecht in der Studierstube, zwei in der Landschaft, wobei die letzten beiden ihn nicht als Büsser, sondern auch – wie die beiden Präsentationen in der Zelle – als Autor darstellen.<sup>44</sup> Kardinal Albrecht schlüpft

41 Andreas Tacke, Luther und der ‚Scheißbischof‘ Albrecht von Brandenburg. Zu Rollenporträts eines geistlichen Fürsten, in: Dirk Syndram/Yvonne Wirth/Doreen Zerbe (Hgg.), Luther und die Fürsten, Selbstdarstellung und Selbstverständnis des Herrschers im Zeitalter der Reformation. Aufsatzband, Dresden 2015, 114–125.

42 Luther, Werke (wie Anm. 32), Bd. 47, 276, Z. 21.

43 In der Wittenberger Werkstatt verblieb eine zweite Serie, die nicht nur für den Halleser Großauftrag Albrechts Verwendung fand, sondern noch Jahrzehnte später zum Einsatz kam. Sie wurde quasi konfessionell umgedreht, denn sie diente nun dem Entwurfsprozess für eine evangelische Kirchenausstattung; siehe 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: ders. (Hg.), Cranach: Meisterwerke auf Vorrat, Die Erlanger Handzeichnungen der Universitätsbibliothek. Bestands- und Ausstellungskatalog (Ausstellungen in Erlangen 1994, Halle/Saale 1994/95, Augsburg 1995), München 1994, 81–91. Die historischen Eckdaten nun aktualisiert bei Ulla Jablonski, Das Rote oder Blutbuch der Dessauer Kanzlei (1542–1584) im Kontext der Verwaltungs- und Rechtsgeschichte Anhalts im 16. Jahrhundert, Beucha 2002.

44 Zur Interpretation der vier Gemälde als katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung siehe Andreas Tacke, Albrecht als Heiliger Hieronymus. Damit „der Barbar überall dem Gelehrten weiche!“, in: Der Kardinal (wie Anm. 7), hier Bd. 2: Essays, 117–129, sowie Andreas Tacke, Nicht nur der Löwe hinkte. Interpretationsversuche zu Cranachs Albrecht als Hieronymus-Gemälden, in: Wolfgang Meighörner (Hg.), Cranach natürlich. Hieronymus in der Wildnis (Ausstellungskatalog, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 01.03.–08.10.2018.), Innsbruck/Wien 2018, S. 109–117.

in eben jenen Jahren (1525, 1526 beziehungsweise zweimal 1527) in die Rolle des Bibelübersetzers, in denen Luthers deutsche Bibelübersetzung von Vertretern der altgläubigen Kirche als falsch und nichtig verurteilt wurde. Wenn schon, so eine Aussage der Gemälde, eine deutsche Übersetzung der Vulgata, dann bitte eine von der Kirche autorisierte. Und in der Tat wurde diese von Kardinal Albrecht protegierte Übersetzung in genau jenen Jahren, in denen er sich in die Rolle des Bibelübersetzers Hieronymus begab, erarbeitet. 1527 erschien Hieronymus Emser's Edition des Neuen Testaments und 1534 konnte Johannes Dietenberger die Vollbibel in Druck geben. Darüber hinaus scheinen die vier Gemälde auch ein Bekenntnis des Kardinals zur Autorität des Amtes gewesen zu sein, denn der Heiligen Schrift war nichts mehr hinzuzufügen und ihre Auslegung oblag allein den kirchlichen Obrigkeiten. Neben der Frage der richtigen Auslegung der Schrift und der Thematisierung des Kirchenamtes können die Bilder aber auch ein Verweis auf die Passionsfrömmigkeit sein.<sup>45</sup> Bei allen vier Gemälden ist ein Bild des Gekreuzigten prominent im Bild platziert. Die Dualität von Schrift, die durch die zahlreichen Bücher in den Gemälden repräsentiert wird, und Abbild, hier der Kruzifixe, ist angesprochen: Kardinal Albrecht gab damit ein Exemplum von inniger und konsequenter Passionsfrömmigkeit. Die Schrift, das Wort Gottes, einerseits und die Anschauung mittels des Bildes andererseits sollten ihm und dem Betrachter der Cranach'schen Gemälde die Leiden Christi nahebringen, sie in sein Gedächtnis und sein Herz einprägen. Der Kirchenvater Hieronymus hat in mehreren Schriften darauf hingewiesen, dass der Gläubige sich das Bild des leidenden Christus vor Augen führen solle, sei es vor sein inneres Auge oder mittels Betrachtung eines Abbildes. Ganz der Imitatio- und Passionsfrömmigkeit verpflichtet war auch der Cranach'sche Gemäldezyklus in Albrechts Hallenser Stiftskirche, dessen Passionsikonographie noch vertiefend ergründet werden müsste.<sup>46</sup>

Gestaunt haben wird Luther vermutlich auch über zwei weitere von der Cranach-Werkstatt ausgeführte Gemälde, die jeweils den Auftraggeber – Albrecht von Brandenburg – in Gegenwart des Kirchenvaters Gregor zeigen. Auch diese beiden altgläubigen Auftragswerke bezogen im Zeitalter der Glaubensspaltung Position, diesmal wünschte Kardinal Albrecht den Opfercharakter der Messe ins Bild zu setzen.<sup>47</sup> Auch andere altgläubige Geistliche ließen ähnliche Bildschemata zu-

<sup>45</sup> Im Folgenden lehne ich mich mit einem Analogschluss eng an die Ausführungen von Thomas Noll, Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500, München/Berlin 2004, 96–107, bes. 98f., an.

<sup>46</sup> Ein erster Schritt bei Birgit Ulrike Münch, „Dy nachuolg Cristi“ im monumentalen Rahmen. Überlegungen zur Passionsikonographie in Auftragswerken Albrechts von Brandenburg, in: Der Kardinal (wie Anm. 7), hier Bd. 2: Essays, 213–227.

<sup>47</sup> Zur Interpretation der vier Gemälde als katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung siehe ausführlich Christian Hecht, Die Aschaffener Gre-

vor für Epitaphien oder Altäre verwenden, doch das alte Bildformular des Schmerzensmannes gewann vor dem veränderten konfessionellen Hintergrund bei Albrecht eine neue Bedeutung. Es verwundert daher nicht, wenn der Schmerzensmann auf lutherischer Seite immer weniger vorkommt, und schließlich weitgehend verschwand. In der altgläubigen Bilderwelt hingegen hatte er noch eine lange Entwicklungsgeschichte vor sich. Das Bildformular wandelte sich dabei zum Herz-Jesu-Bild, das eben nichts anderes ist als ein Schmerzensmann, auf dessen Brust man das verwundete Herz sieht. Die überhistorisch-visionären Züge des Themas wurden durch diesen Gestaltwandel sogar noch verstärkt. Mit den beiden großen und repräsentativen Gregorsmessen nahm Albrecht Bezug auf aktuelle Diskussionen zur Messe, und seine von ihm in Auftrag gegebenen Gemälde sind ein Appell, bei der gottgewollten vorbildlichen Theologie und Praxis der Kirchenväter zu bleiben. In diesem Sinne ist vielleicht auch Albrechts Rollenporträt an der Hallenser Stiftskirchenkanzel zu verstehen, auf dem er sich als heiliger Papst Gregor darstellen lässt.<sup>48</sup>

Es ließen sich weitere altgläubigen Auftragswerke anführen, die Albrecht initiierte, doch mag das Vorgestellte genügen, um aufzuzeigen, dass der Kirchenfürst in einer noch zu schreibenden Geschichte der ‚Gegen die Reformation gerichteten Kunstwerke im Zeitalter der Glaubensspaltung‘ nicht fehlen sollte.<sup>49</sup>

Ebenso vertreten sein sollte Georg der Bärtige,<sup>50</sup> Herzog von Sachsen, Albrechts engster Verbündeter im Mitteldeutschen Raum und

gorsmessen: Kardinal Albrecht von Brandenburg als Verteidiger des Meßopfers gegen Luther und Zwingli, in: *Der Kardinal* (wie Anm. 7), hier Bd. 2: Essays, 81–115.

<sup>48</sup> Siehe Ernst Kähler, *Der Sinngehalt der Pfeilerfiguren und Kanzelplastiken im Dom zu Halle*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst Moritz Arndt-Universität Greifswald. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 5,4/5 (1955/56), 231–248. Ein weiterer Aspekt mag mitschwingen, denn Gregor der Große steht auch für die Auffassung, dass Bilder die Bibel des schriftunkundigen Volkes seien. Siehe dazu im Hinblick auf die altdeutsche Malerei die aufschlussreiche Einleitung von Magdalena Bushart, *Sehen und Erkennen. Albrecht Altdorfers religiöse Bilder*, München/Berlin 2004.

<sup>49</sup> Vgl. Andreas Tacke, *Mit Cranachs Hilfe: Antireformatorische Kunstwerke vor dem Tridentinum*, in: Bodo Brinkmann (Hg.), *Cranach der Ältere (Ausstellungskatalog, Städel Museum Frankfurt am Main 23.11.2007–17.02.2008)*, Ostfildern 2007, 81–89 [= Andreas Tacke, *With Cranach's Help: Counter-Reformation Art before the Council of Trent (Ausstellungskatalog, Royal Academy of Arts London 08.03.–08.06.2008)*, Ostfildern 2007, 81–89], und Tacke, *Das Hallenser Stift* (wie Anm. 40).

<sup>50</sup> Bezogen auf unsere Fragestellung sei herausgegriffen Christoph Volkmar, *Reform statt Reformation. Die Kirchenpolitik Herzog Georgs von Sachsen, 1488–1525*, Tübingen 2008. Siehe auch die nach wie vor ergiebigen Darstellungen von Ingetraut Ludolph, *Die Ursachen der Gegnerschaft zwischen Luther und Herzog Georg von Sachsen*, in: *Evangelisch-Lutherischen Landeskirchenamt Sachsens* (Hg.), *Verantwortung, Untersuchungen über Fragen aus Theologie und Geschichte. Zum sechzigsten Geburtstag des Landesbischofs D. Gottfried North DD. (...)*, Berlin 1964, 155–170; Ingetraut Ludolph, *Der Kampf Herzog Georgs von Sachsen ge-*

wie dieser ein in theologischen Dingen versierter Gegenspieler Luthers, der sich zudem von Hieronymus Emser und später von Johannes Cochlaeus beraten ließ. Auch zu Georg von Sachsen hat die kunst- und kulturhistorische Forschung in den letzten Jahren zahlreiche Mosaiksteine zusammengetragen, die zusammengesetzt ein klares Bild ergeben. Wie Albrecht von Brandenburg hat auch Herzog Georg die Bildende Kunst im Kampf gegen die Neue Lehre mit einbezogen: Das gilt ebenso für den neuen Benno-Kult,<sup>51</sup> mit seiner aufwendigen Inszenierung im Meißener Dom, gegen die sich Luther acht Tage vor der Erhebungsfeier mit der Schrift *Widder den newen Abgott und alten Teuffel, der zu Meyssen sol erhaben werden wandte*, oder Georgs eigene Grabkapelle im Meißener Dom, für den die Cranach-Werkstatt eine Darstellung des Schmerzensmannes malte.<sup>52</sup> Die beiden genannten Beispiele stehen im Kontext der Auseinandersetzung mit Luthers Glaubenspositionen ebenso wie die Fassadengestaltung des Dresdener Stadtschlosses. Das Georgentor des nach seinem Erbauer genannten Georgenschlosses wurde von Georg dem Bärtigen zur Visualisierung eines komplexen theologischen Programms genutzt, welches als altgläubige Entgegnung auf die Reformation verstanden werden kann. Vor allem als eine Antwort auf die lutherische Lehre und das in der Cranach-Werkstatt entwickelte Bildthema *Gesetz und Gnade*,<sup>53</sup> quasi eine Korrektur aus altgläubiger Sicht.<sup>54</sup>

gen die Einführung der Reformation, in: Franz Lau (Hg.), *Das Hochstift Meissen, Aufsätze zur sächsischen Kirchengeschichte*, Berlin 1973, 165–185.

- <sup>51</sup> Christoph Volkmar, *Die Heiligenerhebung Bennos von Meißen (1523/24). Spätmittelalterliche Frömmigkeit, landesherrliche Kirchenpolitik und reformatorische Kritik im albertinischen Sachsen in der frühen Reformationszeit*, Münster 2002, sowie Claudia Kunde/André Thieme (Hgg.), *Ein Schatz nicht von Gold: Benno von Meissen, Sachsens erster Heiliger (Ausstellungskatalog, Albrechtsburg Meissen 12.05.–05.11.2017)*, Petersberg 2017.
- <sup>52</sup> Grundlegend 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*, Berlin 1973, 375–402. Mit neuerer Literatur siehe Thomas Eser, Hans Daucher, *Augsburger Kleinplastik der Renaissance*, München/Berlin 1996, Kat.Nr. 43, 282–286, sowie Wolfram Koeppe, *An Early Meissen Discovery, A Shield Bearer Designed by Hans Daucher for the Ducal Chapel in the Cathedral of Meissen*, in: *Metropolitan Museum Journal* 37 (2002), 41–62.
- <sup>53</sup> Aus der Fülle an Literatur seien genannt Matthias Weniger, „Durch und durch lutherisch“? Neues zum Ursprung der Bilder von Gesetz und Gnade, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 55 (2004), 115–134, und Heimo Reinitzer, *Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte*, Hamburg 2006. Zur Wirkungsgeschichte siehe auch Miriam Hübner, *Lukas Cranach d. Ä. und der Bildtypus „Gesetz und Gnade“ in der dänischen Reformation*, in: Andreas Tacke (Hg.) in Verbindung mit Stefan Rhein/Michael Wiemers, *Lucas Cranach 1553/2003. Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranachs des Älteren*, Leipzig 2007, 343–358.
- <sup>54</sup> Siehe Heinrich Magirius, *Das Georgentor*, in: Joachim Menzhausen (Red.), *Das Dresdener Schloß, Monument sächsischer Geschichte und Kultur*, Dresden 1989,

Für Georgs antilutherische Einstellung ließe sich manch schöne Belegstelle finden, bei der Georg dem Reformator an Klarheit der Aussage in nichts nachstand. So stellt er 1525 in dem von ihm maßgeblich mitbestimmten *Dessauer Abschied* einen Zusammenhang zwischen den Bauernkriegen und der „*vordampt luterisch secten*“ her, die man „*auß roden moge*“<sup>55</sup>. Überhaupt scheinen bei ihm und in anderen Fürstenhäusern die Bilderstürme und wenig später die Bauernkriege die Wendepunkte markiert zu haben, bei denen deutlich wurde, dass ihre Macht in Gefahr geriet.

Für das lothringische Herzogshaus kann man feststellen, dass Herzog Antoine le Bon – nach der erbarmungslosen Schlacht gegen die Lutheraner im benachbarten Elsass – seinem Feldzug gegen die Bauern bereits 1526 rühmenden Ausdruck in der gedruckten *Victoire contre les Lutheriens* verlieh. Hier stellte sich das Herzogshaus zu Beginn der reformatorischen Bewegung als unbeirrten Verteidiger der Römischen Kirche dar. Das gleichsam private Gegenstück zu Volcyrs gedrucktem Buch ist ein 1533 für Antoine le Bon ausgeführtes Stundenbuch, dessen Bildprogramm einmal mehr die Bedeutung des lothringischen Herzogs bzw. seines Herzogtums als Wahrer des ‚*foy catholicque*‘ inszeniert.<sup>56</sup>

Ebenso tat dies der Trierer Erzbischof Richard von Greiffenklau. Zu Lebzeiten und auf dem Höhepunkt seiner Macht ließ Richard im Bauernkriegsjahr 1525 sein eigenes Grabdenkmal im Trierer Dom errichten, welches nicht nur memoriale und repräsentative Funktionen erfüllte, sondern als Kreuzaltar ebenso eine liturgische und damit seinem Auftraggeber die Möglichkeit bescherte, einen visuellen Nachweis über die Echtheit von Reliquien zu führen: Das am Patrozinium des Altares ausgerichtete Bildprogramm der Kreuzigung Christi besitzt dazu einen bemerkenswerten Subtext. Richard befindet sich als kniender Stifter unter der Kreuzigungsszene inmitten von Heiligen der Trierer Bistumstradition: Dem Dompatron Petrus gegenübergestellt ist die Reliquienbringerin Helena, die Kreuz und Nägel präsentiert. Durch die doppelte Existenz dieser Heiltümer verschmelzen die Realitätsebenen und visualisieren die Authentizität der Reliquien.

44–47; zusammenfassend Ulrike Heckner, Im Dienst von Fürsten und Reformation. Fassadenmalerei an den Schlössern in Dresden und Neuburg an der Donau im 16. Jahrhundert, München 1995, 17–19.

<sup>55</sup> Felician Gess (Hg.), Akten und Briefe zur Kirchenpolitik Herzog Georgs von Sachsen [1517–1527], 2 Bde., Leipzig/Berlin 1905–17, Ndr. Köln 1985, hier Bd. 2: 1525–1527, Nr. 1089 (vom 19.07.1525), 352f.

<sup>56</sup> Vgl. Christoph Brachmann, Zeugnisse öffentlicher und privater Positionierung im Glaubensstreit: Die „*Victoire contre les Lutheriens*“ von 1526 und das Stundenbuch von Herzog Antoine le Bon von 1533, in: Tacke (Hg.), Kunst und Konfession (wie Anm. \*), 241–266.

Hinzu kommen der ungewöhnliche ikonographische Typus des Viernagelkreuzes und ein auffälliger dreisprachiger Titulus am Kreuz.<sup>57</sup>

Bei der Untersuchung einer ‚Gegen die Reformation gerichteten Kunst vor dem Tridentinum‘ sind also im Alten Reich jene Gebiete interessant, bei denen die Landesherren sich eines Bildersturms und / oder eines Bauernaufstands erwehren mussten und die Oberhand behielten. Für den Mitteldeutschen Raum wären das u. a. die Mitglieder des sogenannten ‚Dessauer Bündnisses‘, die schon zuvor in Mühlhausen zusammenkamen oder sich später im ‚Hallischen Bündnis‘ zusammenschlossen, also jener Kreis altgläubiger Fürsten und kirchlicher Würdenträger, die neben ihren politischen und kirchlichen Maßnahmen auch die Bildende Kunst mit in ihrem Abwehrkampf gegen die sich ausbreitende und ihre Territorien bedrohende Neue Lehre in die Pflicht nahmen. Neben den bereits genannten wären dies beispielsweise Albrechts Bruder Kurfürst Joachim I. von Brandenburg, Heinrich von Braunschweig-Wolfenbüttel oder Erich von Braunschweig-Calenberg.

Dabei wären auch jene Fürsten mit aufzunehmen, die die preußisch eingefärbte Nationalgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts als Anhänger Luthers dargestellt hat, wie beispielsweise Kurfürst Joachim II. von Brandenburg. Er ist indes ein idealtypischer Fall für die ‚Übergangszeit‘,<sup>58</sup> d. h., ein Landesherr, der sich aus politischer Notwendigkeit heraus den Neuerungen nicht verschloss – 1539 nahm er das Abendmahl in beiderlei Gestalt –, um dennoch ‚persönlich‘ an der ‚Tradition des Sakralen‘ festzuhalten. Dies wurde bereits 1906 in einer quellengestützten Studie herausgearbeitet,<sup>59</sup> doch blieb sie über Generationen unbeachtet. Dabei konnte es der Berliner Reliquienschatz Joachims II. durchaus mit dem seines Oheims, Kardinal Albrecht von Brandenburg, aufnehmen. Ja, er profitierte wie dieser von den reformationsbedingten Kirchen- und Klosterauflösungen, denn – wie schon Albrecht – ließ auch Joachim II. die jeweiligen Be-

<sup>57</sup> Vgl. Stefan Heinz, Vier Nägel, drei Sprachen und kein Rock. Das Grabmal Richards von Greiffenklau und die Beweisbarkeit von Reliquien, in: Tacke (Hg.), Kunst und Konfession (wie Anm. \*), 144–171, sowie Stefan Heinz, Erzbischof Richard von Greiffenklau und sein Grabmal. Zur Memoria eines geistlichen Kurfürsten am Beginn der Reformationszeit, Petersberg 2017.

<sup>58</sup> Hier nach der Definition von Ernst Walter Zeeden, Die Entstehung der Konfessionen: Grundlagen und Formen der Konfessionsbildung im Zeitalter der Glaubenskämpfe, München/Wien 1965.

<sup>59</sup> 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. Zum Verfasser siehe, mit Verweis auf meine älteren Publikationen zu ihm, siehe Andreas Tacke, Nikolaus Müller, Reformationshistoriker, Christlicher Archäologe, in: Stefan Heid/Martin Dennert (Hgg.), Personallexikon zur Christlichen Archäologie, Forscher und Persönlichkeiten vom 16. bis zum 21. Jahrhundert, 2 Bde., Regensburg 2012, hier Bd. 2, 937–938.

stände an Reliquiaren seinem Reliquienschatz einverleiben.<sup>60</sup> Wie sein Onkel beauftragte auch Kurfürst Joachim II. die Cranach-Werkstatt mit einem umfangreichen Heiligen- und Passionszyklus, den er, analog zu Halle, auf die Berliner Stiftskirchenaltäre verbringen ließ<sup>61</sup> und in eine Liturgie einband, die er ebenfalls aus Halle entlehnt hatte.<sup>62</sup> Die von Joachim II. in nur wenigen Jahren geschaffene Ausstattung seiner Berliner Stiftskirche bestand in Teilen noch weit nach seinem Tod (1571) fort und ist ein Beleg dafür, dass altgläubige Auftragswerke auch im Kerngebiet von Brandenburg-Preußen noch nach dem Tridentinum fortbestanden und in einen altkirchlichen Kultus eingebunden waren.<sup>63</sup>

Dass so lange die Quellen aus der Zeit der Glaubensspaltung für Berlin-Brandenburg unbefragt liegen geblieben waren, ist nur mentalitäts- und wissenschaftsgeschichtlich zu erklären. Und, die Langlebigkeit mancher Geschichtsbilder – wie das von Joachim II. als evan-

<sup>60</sup> Siehe die Studie von Agnieszka Gasior, *Der Reliquienschatz eines protestantischen Landesherrn. Joachim II. von Brandenburg und Hedwig von Polen in Berlin*, in: Evelin Wetter (Hg.), *Formierung des konfessionellen Raumes in Ostmitteleuropa*, Stuttgart 2008, 237–250. Grundlage ihres Beitrages bilden die abgedruckten Quellen bei 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), 125–236. Ein Teil von Albrechts Halleschen Heiltum stammt von seinem Vorgänger; die Trennung gelang nun Jürgen von Ahn, Erzbischof Ernst von Wettin und das ‚Frühe Hallesche Heiltum‘: „... etlich tausent stuck hochwirdigs hayligtums ...“, Berlin 2017.

<sup>61</sup> Steinmann, *Bilderschmuck* (wie Anm. 27); Tacke, *Der katholische Cranach* (wie Anm. 18), 170–267; Livia Cárdenas/Dirk Schumann, *Das mittelalterliche Altarretabel der Moritzkirche in Mittenwalde*, Berlin 2004.

<sup>62</sup> Dazu Müller, *Dom* (wie Anm. 59) und Tacke, *Der katholische Cranach* (wie Anm. 18). Glückliche Umstände haben die seit nunmehr einem Jahrhundert (auch schon von Nikolaus Müller) fehlenden 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, 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), 230–238.

<sup>63</sup> Der größte erhaltene Teil der ehemaligen Stiftskirchenausstattung befindet sich heute im Besitz ‚Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg‘ (SPSG). Der Bestand soll in einem wissenschaftlichen Sammlungskatalog erfasst werden; bis dahin siehe Andreas Tacke, *Quellenfunde und Materialien zu Desideraten der Berliner Kirchengeschichte des 16./17. Jahrhunderts*. Mit Anmerkungen zu dem Hallenser Vorbild des Kardinals Albrecht von Brandenburg, in: *Berliner Theologische Zeitschrift, Theologia Viatorum* 5 (1988), 237–248.

gelischer Kurfürst<sup>64</sup> – ist u. a. auch auf die Tatsache zurückzuführen, dass sie schon sehr früh Eingang in die Schulbücher fanden.<sup>65</sup>

Es muss wissenschaftsgeschichtlich ausgerichteten Untersuchungen überlassen bleiben, die Anfänge und Auswirkungen einer konfessionell ausgerichteten kunsthistorischen Forschung zu ergründen. Fakt ist, dass sie oftmals den Blick auf den Gegenstand zu verstellen in der Lage war. Konfessionell gefangene kunsthistorische Forschung hat sich nämlich ihre jeweils eigene konfessionell ausgerichtete Genese geschaffen und sich mitunter in einem Schwarz-Weiß-Denken heillos verheddert.<sup>66</sup>

Ebenso wird man sich von dem Zäsur-Denken bei der Betrachtung der Reformationszeit, von dem sich das 19./20. Jahrhundert vornehmlich hat leiten lassen, verabschieden müssen zugunsten einer prozesshaften Auffassung von historischen, künstlerischen oder theologischen Veränderungen.<sup>67</sup> Die sogenannte Epochenzäsur ist hierbei nicht dienlich, weil sie die spätmittelalterlichen Wurzeln der neugläubigen Theologie/Kunst verleugnet, wie bei den Altgläubigen die Übernahme aus der lutherischen Theologie/Kunst. Eine Studie, die sich mit antireformatorischen Kunstwerken vor dem Tridentinum beschäftigen will, muss immer wieder auch bis ins Spätmittelalter zurückgehen, um nachzuweisen, dass das Neue mit der Übernahme bzw. Neuinterpretation des tradierten und eben nicht mit der radikalen Zäsur zustande kam.

Herausgearbeitet wurden bereits jene Bildthemen, die im ‚Traditionsprinzip‘ eine grundsätzliche Gemeinsamkeit fanden.<sup>68</sup>

Das sakrale Bild wurde zusammen mit der Messe zu einem unterscheidenden Merkmal der altgläubigen Seite. Die altgläubigen Auftraggeber haben bevorzugt, jedoch keineswegs ausschließlich, Themen darstellen lassen, die nunmehr altgläubiges Sondergut geworden waren. Und obwohl sich keine koordinierenden äußeren Instanzen

64 Siehe Andreas Tacke, *Geschichte wird gemacht: Zu den Metamorphosen eines Herrscherbildes. Die Darstellungen des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, in: Johanna Aufreiter/Gunther Reisinger/Elisabeth Sobieczky/Claudia Steinhardt-Hirsch (Hgg.), *Kunst, Kritik, Geschichte. Festschrift für Johann Konrad Eberlein*, Berlin 2013, 353–372.

65 Hierzu böte sich ein Projekt zwischen der Kunstwissenschaft und der historisch ausgerichteten Schulbuchforschung an, um einmal die Rolle von Kunst und Künstler im Reformationszeitalter in den deutschsprachigen Schulbüchern zu untersuchen und damit einen Beitrag zur Langzeitwirkung von Stereotypen, mithin zur Mentalitätsgeschichte zu leisten.

66 Dieser und der nachfolgende Aspekt herausgearbeitet bei Münch, *Geteiltes Leid* (wie Anm. 19).

67 In diesem Sinne auch Wilhelm Ernst Winterhager, *Ablaßkritik als Indikator historischen Wandels vor 1517: Ein Beitrag zu Voraussetzungen und Einordnung der Reformation*, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 90 (1999), 6–71.

68 Einen Überblick gibt Christian Hecht, *Gegen die Reformation – katholische Kunststiftungen in den ersten Jahrzehnten nach 1517*, in: Tacke (Hg.), *Kunst und Konfession* (wie Anm. \*), 71–96.

herausbildeten, bewirkte das allen entschieden Altgläubigen gemeinsame – und als solches koordinierende – Traditionsprinzip eine grundsätzliche Gemeinsamkeit: Man hält an den überkommenen Themen und vor allem am überkommenen Bildgebrauch fest. Aus diesem Grund entwickelte sich im Bereich der sakralen Kunst keine spezielle antireformatorische Thematik, wie man sie in Flugblättern findet. Entscheidend war in allen Fällen der Umgang mit den Bildern.

Dies lässt sich beispielsweise an der Bischofsstadt Eichstätt exemplifizieren, welche durch eine kontroverse Diskussion von Luthers Thesen kurzfristig in den Focus des Geschehens geriet. Auffallend ist dort, dass für rund drei Jahrzehnte eine intensive Produktion von Grabdenkmälern einsetzte, die alle von Loy Hering geschaffen wurden und dabei eindeutig auf eine altgläubige Ikonographie, mithin auf Tradition setzen.<sup>69</sup> Auf diese vertraute auch Kurfürst Friedrich der Weise, als er dem Eichstätter Bischof Gabriel von Eyb – quasi als diplomatisches Geschenk in einem sich allmählich verschärfenden Konflikt – ein von der Cranach d.Ä.-Werkstatt gemaltes Bild zueignen ließ (heute Bamberg, Städtische Kunstsammlungen). Es zeigt Eyb in Verehrung seiner Bistumsheiligen Willibald und Walburga. Das fast plakativ mit der Jahreszahl „MCXX“ geschmückte Gemälde muss mit der Tatsache in Verbindung gebracht werden, dass Eyb als erster deutscher Bischof die päpstliche, von Johannes Eck aus Rom mitgebrachte Bannandrohungsbulle *Exsurge Domine* verkünden ließ. ‚Versöhnlich vereint‘ zeigt das Gemälde oben das sächsische Wappen und unten das des Bischofs.

Für das Festhalten an Bildthemen, welches das Traditionsprinzip mit konstituiert, kann man auch in das benachbarte Bistum Passau schauen. Dort malte (nach 1543) im Auftrag des Fürstbischofs Wolfgang I. Graf von Salm sein Hofkünstler Wolf Huber eine typologisch aufgefasste Kreuzesdarstellung (heute Wien, Kunsthistorisches Museum), bei der der Auftraggeber kniend vor dem Kreuz prominent ins Bild gesetzt ist.<sup>70</sup> Auf einer monumentalen lateinischen Inschrifttafel zu Füßen des Kreuzes wird aus der Apostelgeschichte (4,10–12) zitiert, deren letzter Satz, gesprochen von Petrus vor dem Hohen Rat, wie ein Mahnruf an die Reformationsanhänger, deren ausgemachter Widersacher der altgläubige Auftraggeber war, zu verstehen ist. Mit Luthers eigenen Worten lautet er: *„Und ist in keinem andern Heil. / Ist auch kein ander Name den Menschen gegeben / darinnen wir sollen selig werden“* (Apg 4,12). Wohl kurz vor der Entstehungszeit des Gemäldes erließ Bischof Wolfgang I.

<sup>69</sup> Siehe Kerstin Merkel, *Das Bewährte bewahren – Bischof Gabriel von Eyb, Loy Hering und die Grabdenkmäler im Eichstätter Dom*, in: Tacke (Hg.), *Kunst und Konfession* (wie Anm. \*), 172–190.

<sup>70</sup> Patricia Rose, *Wolf Huber Studies: Aspects of Renaissance Thought and Practice in Danube School Painting*, New York (u. a.) 1977, 183–187; Franz Winzinger, *Wolf Huber. Das Gesamtwerk*. 2 Bde., München (u. a.) 1979, Nr. 296, 59 und 180f.

ein Mandat zur Sicherheit und Ordnung (1542) im Hochstift Passau, in dem er ausdrücklich verbieten ließ „von den neuen khetzereyen unnd verfuertlichen leren“ zu reden oder sie zu verbreiten;<sup>71</sup> die Intention der Bildaussage geht in die gleiche Richtung.

Neben der typologischen Szene mit der eherne Schlange (4 Moses 21,6–9) zeigen Nebenszenen des Bildes die Wundertaten der Apostel (Apg 5,12–16); prominent ins Bild gesetzt – beispielsweise direkt hinter dem Auftraggeber – ist Petrus, dessen Darstellungen bei altgläubigen Auftragswerken in der Zeit der Glaubensspaltung als Bekenntnis zur altgläubigen Kirche zu interpretieren sind.<sup>72</sup>

Für das ‚Traditionsprinzip‘ steht auch in altgläubigen Auftragswerken im Zeitalter der Glaubensspaltung das Festhalten an der Darstellung des Rosenkranzes. Luther formuliert bereits um 1520 seine Kritik an der Rosenkranzfrömmigkeit, am ‚mechanischen‘ Rosenkranzgebet. Es entwickelt sich mit Luther, Zwingli und andere Protagonisten der Reformation eine geschlossene protestantische Abwehrfront und angesichts des altgläubigen Festhaltens am Paternoster geriet der Rosenkranz gewissermaßen zu einem Differenzkriterium der beiden Religionsparteien. Überaus deutlich wird das in der Druckgraphik *Inhalt zweierley predig* des Nürnbergers Georg Pencz aus dem Jahre 1529. Das Blatt ist in zwei Hälften geteilt, auf der altgläubigen Seite ist man mit Rosenkränzen bewaffnet, während die Anhänger der Neuen Lehre auf der anderen Seite mit Gebetbüchern in den Händen dem Prediger lauschen: die von der reformatorischen Bewegung aufgebaute Opposition lautete demnach Paternoster versus Heilige Schrift. Die hier erkennbar werdende Neuzuschreibung der Frömmigkeitssymbole vollzog sich bereits in den frühen zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts und blieb fortan geltend. Der Rosenkranz findet sich in einer immer exklusiveren Verbindung nur mit Altgläubigen und gerät auf diese Weise zum Identifikationsmerkmal für die altgläubige Glaubenspartei.<sup>73</sup> Die protestantische Polemik gegen Rosenkränze ließ nicht lange auf sich warten,<sup>74</sup> was bedeutete, dass – vor allem auf Porträts – auf altgläubigen Auftragswerken im Zeitalter der Glaubensspaltung mehr oder weniger

71 Marc von Knorring, Die Hochstiftspolitik des Passauer Bischofs Wolfgang von Salm (1541–1555), Passau 2006, 24–30 und 134–149, hier 134. Ebd., 136 ist zu lesen: „Erste Hinweise auf Maßnahmen Wolfgangs I. gegen abtrünnige oder zumindest religionsmüde Passauer Bürger finden sich für das Jahr 1543“. Mit anderer Gewichtung siehe Brigitte Kaff, Volksreligion und Landeskirche. Die evangelische Bewegung im bayerischen Teil der Diözese Passau, München 1977, 44–58 u. 388–391.

72 Siehe Tobias Leuker, Aufbruch in neuem Geist – Der Petrusstich des Meisters HL als katholisches Propagandabild, in: Archiv für Kulturgeschichte 84 (2002), 157–174.

73 Harry Oelke, „Da klappern die Steinn ... und das Maul plappert“. Der Rosenkranz im Zeitalter der Reformation, in: Urs-Beat Frei/Fredy Bühler (Hgg.), Der Rosenkranz. Andacht, Geschichte, Kunst, Bern 2003, 107–117, bes. 110f.

74 Harry Oelke, Die Konfessionsbildung des 16. Jahrhunderts im Spiegel illustrierter Flugblätter, Berlin/New York 1992, 217–291.

eine ‚stille‘ Form der Glaubenszugehörigkeit deutlich wird, quasi die Darstellung des Rosenkranzes zum ‚Parteiabzeichen‘ wird.

Grundsätzlich war in den Gebieten, in denen der Bildersturm als Vorbote der Bauernkriege die zugespitzte Lage zum Ausdruck brachte, ein theologischer Streit um die Rolle des Bildes entbrannt. Dies wird sicherlich in der Mitte der 2020er Jahre eingehender untersucht, wenn der sogenannte Bildersturm im Zuge der Bauernkriege anlässlich der 500. Wiederkehr erneut in den Focus der Wissenschaft gerät. In Zusammenhang mit der im vorliegenden Beitrag aufgeworfenen Fragestellung sind indes die konkreten Folgen der Bilderzerstörung interessant. Denn seit etwa 1525 ist die, wenn auch selten praktizierte Gepflogenheit altgläubiger Kunstpolitik zu beobachten, aus Werken einer besseren – vorreformatorischen – Vergangenheit zu zitieren. Beispiele, wie man noch irgend Brauchbares zum Kirchenschmuck verwendete, vor allem aber manche Rekonstruktion untergegangenen spätmittelalterlichen Kircheninventars zu Ehren der Altäre erhob, sind vielfach beizubringen. Hier mag ein Blick auf die Reichsstadt Augsburg genügen, wo im Interimsjahr 1548 etliche während des Bildersturms purifizierte Kirchen angemessen, aber mit vertretbarem Aufwand wiederherzustellen waren. Das Spektrum dortiger Neuausstattungen reicht von der Wiederverwendung brauchbaren Altmaterials, über geradezu archäologische Rekonstruktionen (etwa auf der Grundlage noch verfügbaren Plan- oder Zeichenmaterials) bis zu ‚historisierenden‘ Neuerfindungen von teils einfühlsamer Sicherheit selbst in der Adaption historischer Stile. Einerseits wurden solche Rückgriffe bewusst eingesetzt, um den ideologischen Bruch mit dem in dieser Hinsicht anders differenzierten Spätmittelalter zu leugnen, andererseits aber auch als lautes Signal in die Jetztzeit und in die Zukunft – im Sinne bloßer Kontinuität hätte ja auch eine künstlerische Neuschöpfung gereicht. Durch die Wiederholung untergegangener oder anderweitig verlustig gegangener Werke konnte ja nicht nur der materielle Verlust, sondern insbesondere auch ein ideeller kompensiert werden. Zumindest äußerlich durften sich die Neustifter in alte Rechte wiedereingesetzt sehen.<sup>75</sup>

Doch lassen sich bekenntnisorientierte Bildthemen bei ‚(Wieder-)Entdeckung der altgläubigen Kunstaufträge bis zum Trienter Konzil‘ nur im Alten Reich finden? Weit gefehlt, auch wenn bisher der Blick bei dem Thema nur selten über die Alpen schweifte. Er lohnt sich, dann man wird bei einem Hauptwerk der abendländischen Kunstgeschichte fündig. Die Planung und Ausführung von Michelangelos Fresko des Jüngsten Gerichts auf der Altarwand der Sixtinischen

<sup>75</sup> Hierzu siehe Christof Metzger, Die Reue nach dem Sturm: Re-Katholisierung durch Rekonstruktion, in: Tacke (Hg.), Kunst und Konfession (wie Anm. \*), 267–294.

Kapelle im Vatikanischen Palast fielen in eine Zeit großer politischer Spannungen, die das Papsttum, seinen jahrhundertealten Universalanspruch und die kirchliche Einheit insgesamt bedrohten. In seinen singulär von der Darstellungstradition abweichenden Besonderheiten reagiert es auf die von Luther initiierten Vorwürfe gegen die Papstkirche und gegen deren Auffassung von der Heilserlangung. Dabei bezieht es Position zu zentralen Streitpunkten der damals aktuellen reformatorischen und konfessionellen Kontroverse. Michelangelos Darstellung des Jüngsten Gerichts erweist sich dank ihrer inhaltlichen Eigenheiten als Teil jener Antwortmaßnahmen, mit denen die Päpste seit Leo X. (wie wir heute wissen: vergeblich) versucht haben, den mit Revolutionsrasanz um sich greifenden reformatorischen Bestrebungen und der sich abzeichnenden Kirchenspaltung Einhalt zu gebieten. Über der bereits von Zeitgenossen viel bewunderten gestalterischen Einzigartigkeit von Michelangelos Altarwandfresko ist aus dem Blick geraten, dass auch dieser Wandschmuck – an vornehmster Stelle und vor den Augen des hier zu liturgischen Zeremonien versammelten christlichen europäischen diplomatischen Corps – sich in die Tradition jener vatikanischen Dekorationen einreihet, in denen der angefochtene päpstliche Anspruch auf *maiestas* und universale *potestas* durch das Medium visueller Propaganda bekräftigt wurde.<sup>76</sup>

Auch bei einem weiteren Hauptwerk europäischer Renaissancekunst wird man bezüglich unserer Fragestellung fündig, nämlich bei Raffaels *Transfiguration* (heute Rom, Vatikanische Museen). Die Tafel scheint zunächst als Pendant zu Sebastianos del Piombo<sup>77</sup> *Auferweckung des Lazarus* (heute London, National Gallery) in Auftrag gegeben worden zu sein; in beiden Gemälden wäre Christus als Wundertäter in Erscheinung getreten. Erst in einem zweiten Schritt fügte Raffael die Verklärungsszene hinzu, mit der sich der Gottessohn nicht mehr durch seine göttlichen Fähigkeiten, sondern in seiner Göttlichkeit selbst zeigt. Der Gegensatz zwischen oberer und unterer Bildhälfte wird forciert durch eine stilistische Zerrissenheit, in der sich die aufgewühlte Lage der Kirche in den Jahren von Laterankonzil und Reformation spiegelt. Mit Raffaels letztem Gemälde vor seinem Tod am 6. April 1520 könnte nicht nur die erste künstlerische Reaktion in Italien auf die Reformation vorliegen, sondern auch das erste Bild, in dem das Denken der Katholischen Reformbewegung Ausdruck gefunden hat.<sup>78</sup>

<sup>76</sup> Zur Neuinterpretation vgl. Rolf Quednau, Rom bannt Luther. Michelangelos Jüngstes Gericht im Lichte der konfessionellen Spaltung, in: Tacke (Hg.), *Kunst und Konfession* (wie Anm. \*), 348–424.

<sup>77</sup> Zum Künstler, der auch aus unserem Blickwinkel interessant wäre, siehe Kia Vahland, Sebastiano del Piombo, Ein Venezianer in Rom, Ostfildern 2008.

<sup>78</sup> Zur Neuinterpretation vgl. Damian Dombrowski, Raffaels *Transfiguration* – das erste Bild der Katholischen Reform?, in: Tacke (Hg.), *Kunst und Konfession* (wie Anm. \*), 320–347.