

– ANDREAS TACKE –

DER „HELLISCHE CARDINAL“ ZU DEN KUNSTWERKEN DER HALLENSER STIFTSKIRCHE IN ASCHAFFENBURG

Beginnen wir mit dem Ende, einem Schlossbrand: 1552 ging ein Großteil der ehemaligen Ausstattung der Hallenser Stiftskirche in Aschaffenburg unter. Während des Zweiten Markgräflerkriegs ließ Albrecht Alcibiades von Brandenburg-Kulmbach die dortige Johannsburg am 8. Juli plündern und in Brand stecken.¹ Ein Raub der Flammen wurde damit auch die Residenzkirche, in der die meisten Kunstwerke aus Halle an der Saale untergekommen waren.

Kardinal Albrecht (1490–1545) hatte 1540 – der sich ausbreitenden Reformation weichend – alles, was nicht niet- und nagelfest war, aus seiner Hallenser Stiftskirche, aber auch aus dem Neuen Bau und der Moritzburg, einpacken und in sein glaubensfestes Erzbistum Mainz transportieren lassen. Aufschluss über den Verbleib der Kunstwerke gibt sein Testament vom 27. Januar 1540. Neben Mainz bedachte er vor allem seine Aschaffener Residenz. Die Menge der dahin gelieferten Kunstwerke war so umfangreich, dass ein „buch mit D bezeichnet“, welches jedoch verschollen ist, angelegt werden musste. Alles was darin an „tafelnn, cleinot, reliquien, auch ornatn und tapezereyenn“ für die Schlosskapelle aufgelistet war, verbrannte 1552.

Was heute in der Aschaffener Schlossgalerie an Gemälden aus Albrechts einstigem Besitz zu sehen ist, war vom Kardinal in die von seiner Mätresse geleitete Niederlassung der Beginnen im Aschaffener Tiergarten gestiftet worden. Es sind jene Kunstwerke – so meine schon frühere Interpretation der Quellen und Ereignisse² –, die nach seinem Tod als Pfand an das Aschaffener Stift St. Peter und Alexander gelangten, wo sich jedoch heute nur noch ein kleiner, wenn auch prominenter Teil befindet. Denn während der Säkularisation ging wiederum der Großteil dieser Kunstwerke an das Königreich Bayern über. Und als Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen sind sie heute im Aschaffener Schloss, also in dem von Georg Ridinger (um 1568–1616) nach dem Brand errichteten Nachfolgebau, ausgestellt. Davon ausgenommen sind einige Cranach-Gemälde, die im Münchner Gemäldedepot lagern, und Grünewalds berühmte Erasmus-Mauri-

tius-Tafel, welche eines der Glanzstücke der Alten Pinakothek in München darstellt. Die Handschriften aus Albrechts Besitz in der heutigen Hofbibliothek Aschaffenburg gelangten erst über Mainz am Ende des 18. Jahrhunderts hierher.³

Es ist eine Ironie der Geschichte, dass trotz des Totalverlusts der von Albrecht von Brandenburg dem Aschaffener Schloss direkt zugewiesenen Hallenser Kunstwerke sich heute der größte Teil seiner einstigen Stiftskirchenausstattung dennoch hier vereint hat. Doch sind deren Wege verschlungen und man muss zum besseren Verständnis an deren Anfang zurückkehren, also nach Halle an der Saale.

Der Kardinal aus dem Haus Brandenburg hatte an seinem 30. Geburtstag die offizielle Gründung der Stiftskirche des „Heiligen Mauritius und der Heiligen Maria Magdalena zum Schweißstuch des Herrn“ am 28. Juni 1520 vollziehen können.⁴ Für deren Unterbringung war aus Zeitgründen kein Neubau erfolgt; vielmehr nahm man dafür das Klausurgebäude und die Kirche der Dominikaner in Anspruch. Der Komplex war von seiner Lage zur benachbarten Moritzburg, wo Albrecht während seiner Hallenser Aufenthalte residierte, und seiner Größe ideal. Nachdem mit päpstlicher Erlaubnis den Dominikanern eine neue Niederlassung zugewiesen worden war, entfaltete Albrecht in den nächsten Jahren umfangreiche Aktivitäten und ließ die ehemalige Ordenskirche modernisieren und prunkvoll ausstatten. Als das „Neue Stift“, so schon die zeitgenössische Bezeichnung, am 23. August 1523 geweiht werden konnte, war in nur wenigen Jahren eine der glanzvollsten Kirchen der deutschen Renaissance entstanden.

Durch Albrechts Weggang zeugt jedoch nur noch wenig am Ort von der einstigen Pracht. Der heute umgangssprachlich als „Dom“ bezeichneten Pfarrkirche verblieben nach Abzug der beweglichen Kunstwerke fast nur noch die steinernen Monumente, wie zwei Weihetafeln, eine Kanzel und ein Figurenzyklus an den Hochschiffpfeilern sowie die prachtvoll gestalteten Portallaubungen. Im Chor befindet sich noch ein Teil des hölzernen Chorgestühls. Abgebrochen ist der Lettner, dessen Anfänge vielleicht noch in die Zeit

der Dominikaner reichten, und alle Altarunterbauten. Da die Kirche mindestens 20 Altäre besaß, dürften unter dem modernen Kirchenfußboden noch ebenso viele Fundamente für deren Mensen zu finden sein. Unter den Bodenplatten verborgen dürften auch die Fundamente sowie die Kammer für Albrechts hier geplantes Grabmal liegen, für das die Nürnberger Vischer-Werkstatt gearbeitet hatte und dessen Einzelteile heute in Aschaffenburg zu bewundern sind.⁵

Drehen wir also die Zeit zurück. Die Kirche konnte von der Stadt aus durch zwei Türen betreten werden, die nach wie vor zur Hofseite ausgerichtet sind. Sofort wurde dem Kirchenbesucher die Menge der aufgestellten Altäre vor Augen geführt, da bereits im südlichen Seitenschiff, das zuerst durchquert werden musste, neun von ihnen zu sehen waren. Hier, wie in der ganzen Kirche, hingen neben den Altären weitere Gemälde an den Pfeilern und den Wänden (Kat.-Nr. 153). Betrat man das Mittelschiff und schaute nach Osten, wurde der Blick zum Hochalter verstellt durch den Lettner. Dieser riegelte den Chor sowie die beiden östlichen Joche vom Gemeinderaum ab. Vermutlich war sein Verlauf U-förmig. Den Lettner müssen wir uns aus Stein denken, denn aus den Schriftquellen ist zu erfahren, dass auf ihm Kästen aufbewahrt wurden, er muss also begehbar gewesen sein. Vor dem Lettner standen drei Altäre, der mittlere war der so genannte Volksalter. Links davon stand der Nothelfer-Altar, der insofern etwas Besonderes darstellte, da er in kostbarer Stickerarbeit ausgeführt war. Auch an und beim Lettner hingen einzelne Gemälde.

Im Hauptschiff befinden sich heute noch die Kanzel und die hoch angebrachten 17 Pfeilerfiguren. Von hier aus waren auch Emporen zu sehen gewesen, über deren genauen Verlauf jedoch Unklarheit herrscht, wie auch über die Platzierung der verbürgten Orgel. Sicher ist, dass es eine Westempore gab, welche durch Gänge mit der Moritzburg und dem Neuen Bau verbunden war. Wie immer auch die Emporen im Inneren der Kirche verliefen – die jetzigen sind aus neuerer Zeit –, an ihnen wurden an kirchlichen Festtagen Bildteppiche aufgehängt. Im Mittelschiff lag auch die steinerne „tumba“, die zu Albrechts Grablege gehörte, deren Hauptteil sich im Chor befand.

Im nördlichen Seitenschiff, drei Türen führten von hier aus in den Klosterkomplex, standen fünf weitere Altäre sowie, hinter einem Gitter und so für den Laien nicht zugänglich, ein weiterer Altar in der Allerheiligenkapelle. Auch an der nördlichen Seitenschiffwand hingen zahlreiche Einzeltafeln.

Alle Altäre waren Wandelaltäre, die zwei oder drei Variationen zuließen. An gewöhnlichen Tagen waren

Heiligendarstellungen zu sehen, die ganzfigurig die Flügelaußenseiten einnahmen. Da in der Regel vier Heilige pro Altaraußenseite präsentiert wurden, ergab dies eine erstaunliche Ansammlung von ihnen. An hohen Festtagen, wenn alle Altäre aufgeklappt waren, konnte der Kirchenbesucher feststellen, dass die Altäre thematisch miteinander verbunden waren. Zwar waren auch jetzt auf den Flügeln Heilige zu sehen, doch auf den Mitteltafeln jeweils eine Szene aus der Leidensgeschichte Christi. Vom Einzug in Jerusalem, der Fußwaschung bis hin zur Kreuzigung, der Kreuzabnahme, der Darstellung mit den Wächtern am Grab bis zur Auferstehung Christi war die Passionsgeschichte auf den Altären abgebildet. Ergänzt wurde der Altarzyklus durch weitere thematisch zugehörige Gemälde, die in der Nähe hingen. Und zudem schlossen sich auf weiteren Einzeltafeln die Himmelfahrt Christi, die Ausgießung des Heiligen Geistes und das Jüngste Gericht an.⁶

Der Passionszyklus begann im südlichen Seitenschiff im Osten und verlief dann nach Westen. In jedem Seitenschiffjoch war ein Altar aufgestellt, so dass hier im Süden vom Einzug in Jerusalem bis zur Geißelung Christi das Geschehen auf acht Altären und einer Einzeltafel in neun Stationen zu sehen war. Im nördlichen Seitenschiff setzte sich der Zyklus von Westen nach Osten fort, mit der Einschränkung, dass die Darstellung der Kreuzigung auf dem Volksaltar am Lettner zu sehen war und die Szene mit den Wächtern am Grab in der verschlossenen Allerheiligenkapelle. Zusammen mit den Einzeltafeln an den Wänden und Pfeilern waren hier ebenfalls neun Passionsdarstellungen vereint, von der Ecce-Homo-Szene bis zur Auferstehung Christi. Insgesamt war das Passionsgeschehen in 18 Bilder zerlegt, die auf 16 Altäre und zwei Einzeltafeln verteilt waren.

Ungewöhnlich ist nicht nur die Anzahl der aufgestellten Altäre, sondern auch ihr programmatischer Zusammenhang sowie die Tatsache, dass offensichtlich alle Altäre von nur einem Auftraggeber gestiftet wurden. War bis dahin die Darstellung der Leidensgeschichte Christi auf einem einzigen Altar vereint gewesen, so wurde sie in Halle auf die gesamte Kirche verteilt. Waren bis dato die Altarstiftungen von einzelnen Personen bzw. Familien getragen worden und wuchs die Zahl der Stiftungen erst im Lauf der Zeit allmählich an⁷, so wurden jetzt alle Altäre von einem Stifter dotiert und diese alle auf einen Schlag aufgestellt.

Dies hat meines Wissens in Deutschland keine Vorläufer, aber zwei Nachahmer: Zum einen ließ Kurfürst Joachim II. von Brandenburg (1505–1571), Alb-

rechts Neffe, einen solchen Zyklus 1537/38 in seiner Stiftskirche in Berlin⁸ aufstellen, zum anderen befand sich seit etwa 1538 ein zweiter Zyklus in Messkirch. Der Berliner Zyklus ist weit gehend zerstört, die erhaltenen Mitteltafeln sind im Jagdschloss Grunewald in Berlin und im Kunsthistorischen Museum in Wien ausgestellt, der Zyklus aus Messkirch ist heute auf die Museen der ganzen Welt verteilt.

Dort wie hier wurde der Zyklus einheitlich geplant und ausgeführt: in Halle und Berlin durch Lucas Cranach d. Ä. und seine Werkstatt, in Messkirch durch einen Maler, den man nicht namentlich kennt und der nach seinem Hauptwerk „Meister von Messkirch“ genannt wird.⁹

Für Halle lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, ob der Heiligen- und Passionszyklus bereits zur Weihe der Stiftskirche an seinem Ort aufgestellt gewesen war. Da er jedoch im Oktober 1525 in einem Kircheninventar aufgelistet wird, dürfen wir annehmen, dass etwa mit den Vorbereitungen zur Gründung des Stifts die Planungen begannen, sodass für die Realisation eine Zeitspanne von 1519/20 (Gründung) bis 1523 (Weihe), spätestens 1525 (Inventar) anzunehmen ist.

Immerhin waren 142 (!) Gemälde zu malen; zählt man die weiteren Altäre und Gemälde der Cranach-Werkstatt in Albrechts Hallenser Stift hinzu, erhöht sich deren Anzahl auf fast 180 (!) Gemälde. Es lässt sich nicht mehr im Einzelnen feststellen, wie groß die Altäre waren. Die Maße des erhaltenen Magdalenen-Altars (Kat.-Nr. 154f.) von 234 × 172 cm für das Mittelbild mit der Darstellung der Auferstehung Christi sowie Christus in der Vorhölle und 234 × ca. 76 cm für die Flügel sowie ca. 57 × 128 cm für die Predella mit der Jonas-Geschichte lassen ahnen, dass hier schon quantitativ eine Werkstatt gefordert war, die logistisch in der Lage sein musste, einen solchen Großauftrag in angemessener Zeit zu bewerkstelligen.

Albrechts Wahl war auf Lucas Cranach d. Ä. gefallen, der in Wittenberg eine große Werkstatt betrieb. Diese Wahl ist nur vordergründig geografisch – Wittenberg und Halle an der Saale liegen nicht weit auseinander – zu erklären. Denn Kunstwerke wurden häufig an entfernt arbeitende Künstler vergeben, mussten also nach ihrer Fertigstellung über eine große Strecke transportiert werden um an ihren Empfänger zu gelangen. Das kann also nicht den Ausschlag gegeben haben. Vielmehr stand Cranach schon damals in dem Ruf der schnellste Maler zu sein, ein „pictor celerrimus“, wie er auf seinem Grabstein apostrophiert wird. Und dies ist wörtlich zu verstehen und nicht als humanistische Lobhudelei. Albrecht Dürer war im Vergleich zu Cranach ein langsamer Maler, der

beispielsweise 1509 von dem Frankfurter Ratsherrn und Kaufmann Jakob Heller mehrmals verzweifelt angegangen wurde den bestellten Altar doch endlich zu liefern. Dürer wäre mit dem Hallenser Zyklus schlicht überfordert gewesen und hätte einen solchen Auftrag vermutlich gar nicht erst annehmen wollen und können. Für Cranach war dies jedoch eine Herausforderung, der er sich als Hofkünstler schon öfters erfolgreich hatte stellen müssen – und dies hinsichtlich der Organisation der dafür notwendigen Schar an eigenen Mitarbeitern und Subunternehmern wie auch in Hinblick auf die fristgerechte Erledigung von Aufträgen, wie dies beispielsweise anlässlich von Hoffesten gefordert war.

Ein Großauftrag wie der Hallenser war nur mit einem eingespielten Team zu bewerkstelligen und Cranach hatte sich über Jahre das notwendige Know-how erworben. Über die Anzahl der Mitarbeiter Cranachs geben Archivalien Auskunft¹⁰: So arbeitete er am 20. Mai und am 8. September 1509 zusammen mit sechs Malern im Wittenberger Schloss, ebendort am 22. September 1510 mit vier, am 6. Oktober mit fünf und am 13. Oktober mit sechs Gesellen. Am 3. Januar 1511 werden acht Gesellen für Arbeiten im Schloss abgerechnet, ein Jahr später am 10. Januar neun und sieben Tage später acht Maler. Richtig herausgefordert war Cranach, wenn er in kürzester Zeit Großaufträge zu erledigen hatte, vor allem von Festausstattungen – zu Jagden, Hochzeiten oder Kindstaufen – der Wettiner. Zu diesen Arbeiten rückte er immer mit einer großen Gesellschar an. So war er 1513 anlässlich einer Fürstenhochzeit sieben Wochen lang in Torgau mit zehn Gesellen in den „Gemächern und Kirchen“ zu Gange. Die Abrechnung der zu bemalenden Tücher lässt deutlich werden, dass hier sehr schnell zu entwerfen und zu malen war: Im Jahr 1527 werden für eine weitere Fürstenhochzeit beispielsweise 240 Ellen (= 80 Meter) Tuch veranschlagt.

Die Wahl Albrechts war also auf einen Künstler gefallen, der für seine sprichwörtlich schnelle Malweise berühmt war. Als Hofkünstler war Cranach zudem von den Zunftfesseln befreit¹¹, das heißt, er konnte so viele Lehrlinge und Gesellen für sich arbeiten lassen, wie es seine Auftragsbücher erforderten.

Cranach war bereits um 1519/20 seit anderthalb Jahrzehnten in Diensten Kurfürst Friedrichs III. des Weisen (1463–1525) und arbeitete für diesen und seinen mitregierenden Bruder Johann den Beständigen (1468–1532) sowie für die Wettinische Verwandtschaft in Dresden und Freiberg. Obwohl Cranach – heute würde man sagen – „Privataufträge“ annehmen

durfte, wird er Albrechts Großauftrag sicherlich nicht ohne Einwilligung Friedrichs des Weisen zugesagt haben. Ja, es ist sogar zu vermuten, dass sich Albrecht und Friedrich direkt abgesprochen haben. Nach der Chronologie der Hallenser Stiftskirchengründung wäre ihr Zusammentreffen beim Augsburger Reichstag im Sommer 1518 vielleicht ein zu frühes gewesen. Jedoch war Albrecht vom 15. bis zum 19. Januar des darauf folgenden Jahres im Torgauer Schloss Hartenfels Gast des Kurfürsten¹², Albrecht war von Halle aus angereist und kehrte anschließend in die Saalestadt zurück. In diesen Tagen unternahm man zusammen einen Jagdausflug zur Burg Lochau. Ob die Vereinbarung zwischen Albrecht und Friedrich bei dieser Begegnung getroffen wurde? Doch auch noch im Sommer 1519 hätte die Kaiserwahl in Frankfurt am Main und im Oktober 1520 die Kaiserkrönung in Aachen Gelegenheit zu einem persönlichen Austausch geboten. Sicher ist, dass Albrecht bereits im Frühjahr 1519 konkret mit seinen Stiftsplänen beschäftigt gewesen war, da zu diesem Zeitpunkt die Verhandlungen mit dem päpstlichen Stuhl in eine entscheidende Phase getreten waren. Offenbar im Frühjahr desselben Jahres war man an die Hallenser Dominikaner mit der Aufforderung herangetreten, ihr Kloster aufzugeben und eine andere Niederlassung zu beziehen. Bereits jetzt konnte Albrecht, sicherlich zusammen mit theologischen Beratern, Überlegungen zum Bildprogramm seiner Stiftskirche anstellen.

Zur Planungsgeschichte des Hallenser Zyklus gehört, dass nach der Festlegung eines vorläufigen Konzepts Cranach für den Auftraggeber so genannte Präsentationszeichnungen anfertigte: Altarretabel en miniature (Kat.-Nr. 156), das heißt, die beweglichen Flügel waren tatsächlich auch beweglich. Mit diesen konnte Albrecht sich zum ersten Mal eine Vorstellung von der Wirkung des zukünftigen Werks machen. Ihm mag es wie heutigen Bauherren ergangen sein, die mit den nüchternen Architektenplänen nur wenig anfangen können und erst durch ein Modell einen Eindruck von dem zu Bauenden erhalten.

Von den 16 Altären und den zwei Einzeltafeln gab es jeweils ein sehr sorgfältig ausgearbeitetes und teilweise farbig laviertes Präsentationsmodell bzw. eine Präsentationszeichnung; die frei gebliebenen Flächen für die Predellenbilder lassen jedoch ahnen, dass zu dieser Zeit noch manche formale wie inhaltliche Entscheidung ausstand. Von dieser Gruppe haben sich fünf Altarmodelle (in Berlin, Leipzig, Weimar und Paris) sowie ein beweglicher Flügel (in London) und eine Präsentationszeichnung (in Berlin) für eine Einzeltafel (vgl. Kat.-Nr. 154 ff.) erhalten.



35 Zeichnung des Magdalenen-Altars (Kat.-Nr. 155)

Es ist anzunehmen, dass ursprünglich alle Auftraggeberzeichnungen bei Albrecht verblieben waren. Zuvor war für die Werkstatt eine zweite Serie angefertigt worden. Und diese Zeichnungen wurden nicht zu Modellen zusammengestellt und sind zudem in ihrem Duktus flüchtig gehalten. Diese Werkstattblätter, von denen sich der größte Teil in Erlangen befindet¹³, dienten als Grundlage für die malerische Umsetzung des Heiligen- und Passionszyklus und wurden nach Abschluss der Arbeiten dem Vorlagenvorrat der Cranach-Werkstatt einverleibt, auf den man dann auch bei späteren Aufträgen nach Belieben zurückgreifen konnte.¹⁴

Um die Zeitvorgaben Albrechts einhalten zu können, bediente sich Cranach einer rationellen und modern anmutenden Planungsmethode: Alle Präsentationszeichnungen sowie die zweite Serie der Werkstattblätter sind im einheitlichen Maßstab von 1 : 10 ausgeführt. So konnte man im Lauf des Entwurfsprozesses stets Veränderungen vornehmen, ohne immer wieder neue Zeichnungen anfertigen zu müssen. Denn untereinander austauschbar waren – da von gleicher Größe – die Mittelbilder und die Flügel bzw. Predellen.



36 und 37: Magdalenen-Altar, linker Flügel und Mittelbild (Kat.-Nr. 154)

Als die endgültige Verteilung der Passionsszenen mit den auf sie typologisch bezogenen Predellenszenen aus dem Alten Testament sowie die Reihenfolge der Heiligen auf den Alltags- und Festtagsseiten feststand, konnte Cranach an die malerische Umsetzung gehen. Und auch dabei macht sich seine durchdachte Vorgehensweise bemerkbar. Verkleinert man also Fotografien der ausgeführten Altargemälde im Verhältnis 1 : 10 lassen sich diese problemlos an entsprechender Stelle in das zugehörige Modell einfügen.

Ob die Ausführung in der Werkstatt in Wittenberg oder bereits in Halle geschah, muss offen bleiben. Beteiligt waren an den Vorarbeiten Tafelmacher, welche die großen Holztafeln zu fertigen hatten, und Rahmenmacher. Da einige Präsentationsblätter Angaben zum Rahmen enthalten, können wir festhalten, dass hier auch Schnitzer ans Werk gehen mussten, da

zum Teil aufwändiger Zierrat die Altäre zusätzlich schmückte. Schlosser hatten für den Halt der schweren Holztafeln und die metallenen Scharniere zum Öffnen und Schließen der Altäre zu sorgen. Cranach trat vermutlich als Generalunternehmer dieses künstlerischen Großprojekts auf, der die anderen Gewerke beauftragte, kontrollierte und ausbezahlte. Es ist anzunehmen, dass er als Alleinunternehmer mit seinem Auftraggeber den Gesamtauftrag abrechnete. Er hätte demnach nicht nur die künstlerische, sondern auch die organisatorische Leitung des Projekts innegehabt.

Als Künstler – so will es scheinen – war er nur in der Planungsphase selbst beteiligt, während er sich bei der Ausführung weit gehend zurückhielt. Was an Gemälden von dem Heiligen- und Passionszyklus überdauert hat – es sind nicht einmal ein Dutzend –,

verrät eine ausgeprägte Handschrift, die zwar an Cranachs Stil geschult ist, sich von diesem jedoch deutlich unterscheiden lässt. Über die ausführende Hand des Hallenser Zyklus ist bisher keine zweifelsfreie Aussage zu treffen, weil die Gemälde nicht signiert sind und die Schriftquellen darüber schweigen. Versuchsweise (!) habe ich Simon Franck (vor 1500–1546/47) ins Spiel gebracht, der jedoch erst ab 1529 urkundlich nachzuweisen ist, also zeitlich deutlich nach Abschluss der Malarbeiten.

Wen auch immer Cranach d.Ä. mit der malerischen Umsetzung beauftragt hatte, er konnte auf eine gut eingespielte Werkstatt setzen. Bedenkt man, dass der normale Cranach'sche Werkstattbetrieb weiterlaufen musste, ist es nicht unwahrscheinlich, dass zur Erledigung der nahezu 180 Gemälde neue Mitarbeiter eingestellt wurden.

Der ausführende Künstler, nennen wir ihn weiterhin behelfsweise Simon Franck, nahm sich die Freiheit von den Cranach'schen Entwürfen der Passions-szenen abzuweichen. Seine Figuren sind monumentaler, die kleinteilige Erzählweise ist zugunsten einer nahsichtigeren Betrachtung der Ereignisse fallen gelassen worden; wenn man so will, wurde die Darstellung der Passionsszenen fokussierter realisiert. Ob hierin der Individualstil der ausführenden Hand erkennbar wird oder dies aus Zeitersparnis geschah, sei dahingestellt. Festhalten lässt sich nur, dass die kleinteilige Malweise zeitaufwändiger gewesen wäre. Beibehalten hat der ausführende Cranach-Mitarbeiter indes die Vorgaben für die Flügelflächen. War bei geöffnetem Zustand der Altäre je links und rechts ein Heiliger dargestellt, so waren in der Regel beim geschlossenen Altar ihrer vier zu sehen. Um einem Schematismus bei den 16 Altären vorzubeugen, wurden die Heiligendarstellungen abwechslungsreich gestaltet: Halb- und Viertelbögen dienen ebenso zur Belebung des Bildhintergrunds wie Landschaftsdarstellungen.

Zu diesem einheitlichen Altarzyklus gesellten sich im Lauf der Zeit weitere Altäre und Gemälde hinzu, die teilweise auch in der Cranach-Werkstatt gefertigt wurden. Davon befinden sich heute in der Aschaffener Schlossgalerie die Flügelbilder des ehemaligen Engel-Altars des Lettners von 1524 (Kat.-Nr. 158), die Annen-Tafel (Kat.-Nr. 162), die Darstellung Christus und die Ehebrecherin (Kat.-Nr. 160) sowie die Erasmusmarter (Kat.-Nr. 159) von Heinrich Vogtherr d.Ä. (1490–1556).¹⁵

Die aus kunsthistorischer Sicht bedeutendste Veränderung erfuhr die Gemäldeausstattung der Hallenser Stiftskirche mit der Aufstellung von Grünewalds

Erasmus-Mauritius-Tafel: Albrecht von Brandenburg empfängt in der Rolle des hl. Erasmus den Reichsheiligen Mauritius. Im Hintergrund ist Begleitpersonal dargestellt, bei Albrecht sicherlich eine historisch verbürgte Person. Der schwarze Mauritius trägt auf dem Bild jene Rüstung, die Albrecht von Karl V. (1500–1556) nach dessen Kaiserkrönung im Aachener Dom zum Geschenk erhalten hatte. Für den Kardinal war das Gemälde von herausragender Bedeutung. Er ließ es auf den ersten Altar an den Beginn seines Heiligen- und Passionszyklus setzen; die Mitteltafel mit dem Einzug in Jerusalem wurde dazu aus dem Altar herausgenommen und an die Wand gehängt.

Es fällt auf, dass die Maße der Münchner Grünewald-Tafel mit 226 × 176 cm nahezu mit denen des erhaltenen Magdalenen-Altars übereinstimmen. Ein Zufall? Überlegenswert ist, ob Albrecht Grünewald diese Maße vorgab, weil er für dessen Gemälde den prominenten Platz auf dem Mauritius-Altar „an dess probsts seitten“ vorgesehen hatte. Die Szene der Auferstehung Christi war auf dem Magdalenen-Altar „uffs dechants seyttenn“ zu sehen gewesen (Abb. 35 bis 37). Beide Altäre bildeten Anfang und Ende des Heiligen- und Passionszyklus und waren offenbar von gleicher Größe und durch ihre Abmessungen gegenüber den anderen Altären hervorgehoben.¹⁶ Sie waren – wenn man so will – die Hauptaltäre der Seitenschiffe und waren den beiden Schutzpatronen der Stiftskirche geweiht. Wenn diese Überlegungen zutreffen, hatte Grünewald sich nach den Maßen zu richten, die durch den Cranach'schen Altarzyklus bereits festgelegt waren. Demnach hat die Grünewald-Tafel die Modulgröße der Cranach'schen Mittelbilder der genannten Seitenschiffaltäre. Nur so konnte sie mit der Tafel, die den Einzug in Jerusalem zeigt, getauscht werden.

Nicht einmal 20 Jahre verblieb die Erasmus-Mauritius-Tafel in der Hallenser Stiftskirche. Als es 1540 an das Einpacken der Kunstwerke ging, sorgte sich Albrecht insbesondere auch um sein Grünewald-Gemälde und ordnete an, dass „uff sanct Moritz altar die tafell vonn der wandt mit dem palntag widder gesatzet“ und das vom Altar entfernte Grünewald-Bild „in meyn haus“ verbracht werden sollte.¹⁷ Die Erasmus-Mauritius-Tafel diente bis zu ihrem Abtransport als Altarbild in der Stiftskirche Albrechts und war damit, wie alle Altäre auch, in die prunkvolle Stiftsliturgie eingebunden gewesen. Gestaltet wurde diese von bis zu 59 Stiftspersonen. Über die Liturgie sind wir durch zahlreiche Manuskripte und Bücher gut unterrichtet und können beim Lesen das Staunen der Zeitgenossen nachvollziehen, mit welchem sie den

liturgischen Handlungen beiwohnten. Verschiedene Äußerungen belegen, dass Kardinal Albrecht hier eine Pracht entfaltete, die ungewöhnlich war. Durch Cranachs Gemälde der Gregorsmesse in der Aschaffenburg-er Schlossgalerie (Abb. 38) gewinnen wir einen Eindruck davon, denn die legendäre Messe des hl. Gregor spielt sich, wenn man so will, in der Hallenser Stiftskirche ab: Das Kirchengestühl, in dem Albrecht zusammen mit einem Bischof und einem weiteren Kardinal Platz genommen hat, ist mit Albrechts Wappen geschmückt. Im Hintergrund, um im Bild zu bleiben, ist der Hallenser Stiftschor dargestellt, zu dem laut Stiftsverfassung ein Vorsänger mit zwölf Chorschülern gehörte. Ähnlich prächtige Ornate, wie sie auf dem Cranach'schen Gemälde zu sehen sind, verbürgen die Stiftsinventare, ebenso wie kostbare Antependien, Teppiche und wertvolles Altargerät.

An allen Heiligen- und kirchlichen Festtagen kam der umfangreiche Reliquienschatz (Kat.-Nr. 168 ff.) zum Einsatz. Wurde der Tag eines auf den Altären dargestellten Heiligen begangen, stellte man dessen Reliquien – soweit vorhanden – ihm zu Ehren auf dem betreffenden Altar auf.¹⁸ Und zu besonderen Anlässen war der ganze Reliquienschatz zu sehen. Nur ein Bruchteil des Schatzes, der im Alten Reich seinesgleichen suchte, hat sich erhalten; der größte Teil wurde



38 Lucas Cranach d. Ä., Gregorsmesse (Kat.-Nr. 108)

im Lauf der Jahrhunderte eingeschmolzen, wie die am 2. Januar 1541 nach Berlin gegebenen 19 Stück im Dreißigjährigen Krieg.¹⁹

Die Reliquien waren in Halle nicht nur bei der Heiltumszeigung zu sehen, wo man den später von Luther so kritisierten Ablass erlangen konnte; sie waren auch während des ganzen Kirchenjahrs liturgisch eingebunden. So wurde beispielsweise die Himmelfahrt Christi insofern bildlich-theatral umgesetzt, dass um einen mit rotem Samt bedeckten Schemel, auf dem die Auferstehungsfigur stand, die zwölf Apostel und Maria gestellt wurden. Diese Reliquiare waren ganzfigurige, fast lebensgroße Darstellungen. Aus dem liturgischen „Himmelsloch“ (im dritten westlichen Joch) wurde dann eine Vorrichtung heruntergelassen, auf die die Auferstehungsfigur gesetzt und anschließend nach oben gezogen wurde.²⁰

Die künstlerische Ausstattung der Hallenser Stiftskirche war eingebunden in eine Liturgie, in deren Zentrum die Heiligenverehrung und eine Christusfrömmigkeit im Sinne der spätmittelalterlichen Nachfolge Christi standen. Während Kardinal Albrecht in Halle mit dem Aufbau und der Ausstattung seiner Stiftskirche beschäftigt war, braute sich im nahen Wittenberg ein Sturm zusammen, der ihn bald schon hinwegfegen sollte. Unter dem Einfluss Luthers hatte Friedrich der Weise 1522/23 die Reliquienzeigung im Allerheiligenstift in der Wittenberger Residenzstadt eingestellt.²¹ Auch wenn sich die lutherischen Vorstellungen erst allmählich durchsetzten²², standen für die Zeitgenossen schon bald nach der Einführung der Reformation die Städte Halle und Wittenberg für unterschiedliche Glaubensvorstellungen. Und Albrecht, über dessen persönliche Haltung noch Unklarheit herrscht, hatte schon qua seines hohen Kirchenamts der Reformation entgegenzutreten. Das Ende war, dass aus seinem Vorposten Roms – Halle stand in diesem Ruf – ein verlорener wurde und Albrecht die Stellung räumen musste.²³ Er verließ eine Stadt, in der er urbanistisch und baukünstlerisch eingegriffen, die er von einer mittelalterlichen Kleinstadt hin zu einer Renaissance-metropole verwandelt hatte.²⁴ Einige Getreue zogen mit ihm, wie seine langjährige Mätresse Agnes Pless (um 1502–1547) und sein Hofkünstler Simon Franck, die beide in Aschaffenburg in der Nähe des Schlosses Wohnung nahmen. Sie waren mit Familie hierher gezogen, der Maler mit seiner Frau Anna und Albrechts Geliebte mit ihrer Mutter Ottilia Strauss, geb. Semer († 1543), deren Epitaph in der Aschaffenburg-er Stiftskirche erhalten ist.²⁵

Der Vater der Agnes Pless war der Frankfurter Metzger Hans Strauss († 1519). Agnes heiratete 1521

den Frankfurter Bürger Hans Pless, der jedoch vor 1527/28 starb und dessen Namen sie beibehalten sollte. Wie sie Kardinal Albrecht kennen gelernt hatte, muss offen bleiben. Agnes Pless war so wohlhabend geworden, dass sie sich nicht nur in Halle, sondern auch in Aschaffenburg ein eigenes Haus leisten konnte.²⁶

Albrecht soll im Lauf der Zeit viele Mätressen gehabt haben, über die die Geschichte einen Mantel des Schweigens legte. Agnes indes ist aktenkundig geworden und so dem Vergessen entgangen: Denn nach dem Tod des Kardinals am 24. September 1545 in der Mainzer Moritzburg wurde sie vom Domkapitel gefangen genommen und verhört. Sie hatte Angaben zu dem nach Aschaffenburg gebrachten Besitz Albrechts zu machen, da man in Mainz befürchtete, dass sich darunter auch Kunstwerke befanden, die rechtmäßig nach Mainz gehörten. Agnes konnte sachdienliche Hinweise geben, da sie von Albrecht zur Vorsteherin der Aschaffener Beginen ernannt worden war. Die Beginenniederlassung, die schon früher bestand, wurde von Albrecht 1543/44 renoviert und weiter ausgebaut. Die Gottesdienstordnung wurde ergänzt, neue Altäre aufgestellt. Vikar am Michaelis-Altar der Heiliggrabkirche wurde Stephan Weber²⁷, ehemaliger Kanoniker am Neuen Stift in Halle.

Der Niederlassung der Beginen galt Albrechts besondere Aufmerksamkeit; zwei Vertrauensleute waren hier untergebracht und der Großteil der heute aus Albrechts Hallenser Stiftskirche erhaltenen Kunstwerke, insbesondere der Baldachin und Bronzetafeln der Vischer-Werkstatt und die Cranach'schen Gemälde sowie die Erasmus-Mauritius-Tafel Grünewalds. Diese Kunstwerke sind nicht zufällig für die Heiliggrabkirche von der Menge der Kunstwerke, die in die Aschaffener Schlosskapelle wanderten (und dort verbrannten), geschieden worden: Sie vereint nämlich das Thema des Grabes sowie eine persönliche Beziehung zu Albrecht, denn entweder zeigen sie sein Wappen, sein Porträt oder beides. Neben den schon genannten Bildern waren das Albrecht unter dem Kreuz kniend, eine weitere Gregorsmesse, die Mondsichelmadonna (Kat.-Nr. 163) und die Beweinung aus dem Passionszyklus.

Albrecht hatte sich, nachdem er seine geplante Grablege in seinem Hallenser Stift aufgeben musste und Mainz dafür bestimmte, mit der kleinen Beginenniederlassung eine Memorialkirche geschaffen.²⁸ Auch dieser war kein langer Bestand beschieden. Bereits unmittelbar nach seinem Tod gingen alle Kunstwerke an das Stift St. Peter und Alexander. Am

23. Juli 1545 hatte Albrecht mit diesem Aschaffener Stift einen Vertrag abgeschlossen und darin als Pfand für eine hohe Summe geliehenen Geldes die „clinodien vnnnd kirchen-zierung“ der Heiliggrabkirche angegeben; im Falle des Nichtzurückzahlens sollten die Kunstwerke an das Stift übergehen. Bereits zwei Monate später starb Albrecht und nach meiner Interpretation der Quellen bemächtigte sich der Vertragspartner sofort des Pfands. So gelangten alle Kunstwerke der Heiliggrabkirche in das Stift St. Peter und Alexander. Kunsthistorisch ist dies als Glücksfall zu betrachten, denn die Beginenniederlassung wurde – wie das Schloss – durch den Markgräflerkrieg in Mitleidenschaft gezogen und konnte später nur noch als romantische Parkkulisse dienen.

Der Großteil der heute noch erhaltenen Hallenser Kunstwerke gelangte also über die Beginenniederlassung in die Aschaffener Stiftskirche und im Zuge der Säkularisation 1803 in bayerischen Staatsbesitz. Inwiefern sich das Stiftskapitel von einem Teil des eingelösten Pfands bereits vorher getrennt hatte, also Kunstwerke aus Albrechts ehemaligem Besitz verkauft hatte, können nur weitere Quellenfunde klären.

Was bei der Säkularisation vorgefunden wurde, verleihte sich zum größten Teil das bayerische Königreich ein und ließ es nach München abtransportieren. Einige der Gemälde wurden in der von Leo von Klenze (1784–1864) errichteten und im Oktober 1836 eröffneten Galerie gezeigt. Ohne dass man von den historischen Umständen wusste, wurde in der Alten Pinakothek eine Hängung vorgenommen, die erstaunlicherweise Albrechts Hallenser Präsentation entsprach: Grünewalds Erasmus-Mauritius-Tafel hing in München zwischen Cranach'schen Heiligendarstellungen. Die gleiche Höhe der Tafeln und ihre gemeinsame Herkunft (aus Aschaffenburg) verleiteten wohl dazu. Cranachs Modulsystem fand immer noch Anwendung und hatte Folgen: Man hielt die Gemälde, die altarförmig zusammengestellt waren, alle von der Hand Grünewalds. Im ersten von Johann Georg von Dillis verfassten Münchner Galeriekatalog von 1838 sind die Gemälde ausschließlich Grünewald zugeschrieben.²⁸

Die sich über mehrere Jahrzehnte anschließende Auseinandersetzung, an der viele namhafte Fachvertreter beteiligt waren, liefert ein schönes Lehrbeispiel über die Etablierung der stilkritischen Methode der Kunstwissenschaft. Denn ausgehend von dieser Münchner Gruppe wurden Grünewald Bilder zugeordnet, die seit der Cranach-Monografie von Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg (1932) unter den drei Notnamen Meister des Pflock'schen Altars, Meister

der Erasmusmarter und Meister der Gregorsmessen firmieren. Ja, einmal ins Rollen gekommen, wollte kein Geringerer als Gustav Friedrich Waagen, Direktor der Gemäldegalerie der Königlichen Museen zu Berlin, gar in „diesem Grunewald den bisher unbekannten Lehrer Lucas Kranachs gefunden“ haben.²⁹ Nun, Cranachs Lehrer ist nach wie vor unbekannt und die Gemälde wurden – nachdem zuvor noch ins gleiche Horn Jean David Passavant, Franz Kugler oder Jacob Burckhardt gestoßen hatten – dann doch Grünewald zugeschrieben. Das Pendel schlug nun in die andere Richtung aus, als Alfred Woltmann Grünewald auch den Isenheimer Altar wegnehmen wollte! 1874 folgte dann die Lösung durch Oskar Eisenmann, der den Cranach'schen Anteil einem „Pseudo-Grünewald“ gab und das uns heute als Grünewald geläufige Werk nun endlich diesem selbst.

Die Pseudogrünewald-Gemäldegruppe wurde im Lauf der nächsten Jahrzehnte hin und her geschoben. Einmal hielt man sie für das Frühwerk Cranachs d. Ä., ein andermal für das Werk seines Sohnes Hans (um 1508/09–1537), dann gab man sie einem „Simon von Aschaffenburg“.³⁰ Letzterer ist Simon Franck – Walter K. Zülch wird diese Identifizierung verdankt³¹ –, den man aufgrund von Archivfunden mit den letzten Lebensjahren Albrechts in Zusammenhang bringen konnte. Aber ist er auch der Maler des Heiligen- und Passionszyklus für die Hallenser Stiftskirche?³²

Unabhängig von der Beantwortung dieser Frage, die kunsthistorisch wünschenswert wäre, da eine große Gemäldegruppe der Cranach-Werkstatt dann nicht mehr einem Notnamenmeister (Simon Franck?) zugewiesen werden müsste, bleibt die Tatsache festzuhalten, dass Cranach d. Ä. von Albrecht mit dem Hallenser Altarzyklus beauftragt wurde. Gleichzeitig schuf Cranach die ersten reformatorischen Kampfbilder gegen den alten Glauben, die in ihrer Polemik – beispielsweise das Passional Christi und Antichristi von 1521 oder die Illustrationen zum so genannten Septembertestament von 1522 (Kat.-Nr. 46) – so heftig ausfielen, dass zurückgerudert werden musste und man beispielsweise die zweite Auflage, das so genannte Dezembertestament, desselben Jahres „entschärfte“.

Die Kunstgeschichte wollte lange nicht das zeitgleiche Tätigsein Cranachs sowohl für Papst- wie auch für Lutheraner wahrhaben. Dies ist insofern erstaunlich, als Cranach schon aufgrund seiner Stellung als Hofmaler des Hauses Wettin über zwei Jahrzehnte lang zum einen für die der neuen Lehre zugewandte ernestinische Linie, die in Wittenberg und Torgau residierte, und zum anderen für die bis

zum Tod Herzog Georgs des Bärtigen (1471–1539) altgläubig gebliebene albertinische Linie, die in Dresden und Freiberg ihre Hauptsitze hatte, arbeitete. Doch aufbauend auf den Quellenstudien Paul Redlichs von 1900 – ihm war die ausführende Werkstatt noch unbekannt³³ – wurde erst 1968 eine kunsthistorische Studie zu dem „altgläubigen“ Großauftrag vorgelegt. Ihrem Autor, Ulrich Steinmann, kommt das Verdienst zu die Bild- und Schriftquellen zusammengeführt und den Hallenser Zyklus der Cranach-Werkstatt zugeschrieben zu haben.³⁴

Die sehr späte Beschäftigung der Kunstwissenschaft mit dem altgläubigen Œuvre Cranachs nach dem historischen Eintritt Luthers hängt mit einer schon seit Jahrzehnten überholten Vorstellung von einem Konfessionalisierungsprozess zusammen, die weit gehend dem 19. Jahrhundert verhaftet ist.³⁵ Es hilft aber nichts, der – wie es immer so schön heißt – Maler der Reformation und Freund Luthers schuf für den vorgeschobenen Posten Roms, für Halle, die Kunstwerke, die mit ihrem Bildinhalt und in ihrer Funktion nicht gegensätzlicher zum neuen Glauben hätten ausfallen können. Auch wenn dem Hallenser Stift nicht von Anfang an die Rolle zugedacht gewesen sein mag, die altgläubige Gegenposition zur neuen Lehre darzustellen, blieb dem Stift im pointierter werdenden Glaubensstreit gar keine andere Wahl als diese Herausforderung anzunehmen.³⁶ Albrecht war der höchste katholische Würdenträger auf deutschem Boden; er beschäftigte sich schon qua Amt mit der „Luthersache“ und musste, wenn er nicht ins andere Lager wechseln wollte – was viele seiner Stiftsmitglieder taten –, unweigerlich Gegenposition beziehen.

Luther spürte den Stachel wohl und überzog den Kardinal mit einer Schimpfkanonade, deren Vokabular („Scheißbischof“³⁷) zeittypisch deftig war. Ab der Mitte der Dreißigerjahre giftete er in Richtung Halle mit dem Wortspiel „hellisch“ (höllisch) = hallisch und betitelte den in Halle an der Saale residierenden Kardinal in einem persönlichen Schreiben als „hellischen Cardinal“. In einem anderen Zusammenhang sprach er von seinem „Hellischen roten hüt“, gemeint war der Kardinalshut Albrechts.³⁸

Misst man die Bedeutung von Personen an der Reaktion ihrer Widersacher, war Kardinal Albrecht ausgesprochen erfolgreich, auch wenn er den Dammbruch letztendlich nicht hat verhindern können und der Reformation weichen musste. Zu guter Letzt verdankt Aschaffenburg diesem Weggang aus Halle seine beeindruckende Cranach-Sammlung und die Alte Pinakothek in München das majestätischste Gemälde von Grünewalds Hand.

ANMERKUNGEN

- 1** Vgl. Spies, Laurentiustag; Spies, Schloss Johannisburg, bes. S. 30f. (mit weiterführender Literatur).
- 2** Tacke, Heiliggrabkirche.
- 3** Von der Gonna, Albrecht von Brandenburg.
- 4** Zusammenfassend vgl. Scholz, Residenz, S. 179–253; nach wie vor gültig Redlich, Cardinal Albrecht von Brandenburg.
- 5** Vgl. Merkel, Jenseits-Sicherung; Hauschke, Grabmäler.
- 6** Tacke, Cranach; Tacke, Heiligen- und Passionszyklus, S. 51–66.
- 7** Am Beispiel Nürnbergs vgl. Schleif, Donatio et memoria.
- 8** Tacke, Cranach, S. 170–267; nach wie vor gültig Müller, Dom zu Berlin, Bd. 1; zum Autor vgl. Tacke, Müller und Tacke, Archäologie; die Quellenbasis zur Berliner Stiftskirche verbreitert durch Tacke, Handschriftenkonvolut und Tacke, Quellenfunde.
- 9** Zum Zyklus vgl. Morath-Fromm/Westhoff, Meister von Meßkirch, S. 106ff.
- 10** Eine wissenschaftlich haltbare Publikation von Archivalien zu Leben und Werk der Cranach-Familie ist ein Desiderat. Den Weg weist Lücke, Archivalien.
- 11** Zu dieser von der Kunstgeschichte wenig berücksichtigten Auswirkung der Zunftordnungen auf das künstlerische Arbeiten in der Frühen Neuzeit vgl. am Beispiel Nürnbergs Tacke, Johann Hauer.
- 12** Vgl. Kleeberg, Georg Spalatins Chronik, S. 20; Scholz, Residenz, S. 182, 361. Lochau wurde 1571 abgebrochen und als Annaburg wieder aufgebaut.
- 13** Vgl. AK Cranach. Meisterwerke auf Vorrat.
- 14** Vgl. Tacke, Beobachtungen.
- 15** Vgl. Müller, Heinrich Vogtherr der Ältere, bes. S. 178f.
- 16** Die im Münchner Depot verwahrte Mitteltafel des Peter-und-Paul-Altars mit der Darstellung der Beweinung misst 146 × 108 cm und könnte für die „normale“ Größe der Heiligen- und Passionsaltäre stehen; zum Gemälde vgl. Tacke, Cranach, S. 135–147.
- 17** Vgl. Redlich, Cardinal Albrecht von Brandenburg, S. 188* f.; vgl. Tacke, Cranach, S. 87.
- 18** Am Beispiel des Festes der Elftausend Jungfrauen (21. Oktober) vgl. Merkel, Reliquien, bes. S. 47–49.
- 19** Vgl. Tacke, Reliquienschatz, bes. S. 135–140.
- 20** Zu Halle vgl. Krause, „Imago ascensionis“, bes. S. 289–296.
- 21** Zuletzt Bünz, Geschichte, hier S. 156f.
- 22** Für seine altgläubige Haltung war beispielsweise der Kanzler und Rat Friedrichs des Weisen bekannt, vgl. Tacke, Mondsichelmadonna.
- 23** Nach wie vor einschlägig Delius, Reformationsgeschichte.
- 24** Vgl. Krause, Albrecht von Brandenburg, und Krause, Der „Neue Bau“, S. 213–223.
- 25** Dort ist auch das Epitaph des Enkels des Kardinals, Albrecht Kirchner, zu sehen, der 1541 dreijährig starb. Er war der Sohn seiner Tochter Anna, die aus seiner Liebschaft mit Elisabeth (Leys) Schütz von Holzhausen hervorgegangen war. Vgl. Wolfert, Spuren.
- 26** Vgl. Tacke, Agnes Pless.
- 27** Vgl. Tacke, Heiliggrabkirche, S. 230. Weber wurde vom Kardinal auch mit einem Amt im Aschaffener Stift und auf dem dortigen Schloss „versehen“; vgl. Scholz, Residenz, S. 312, 357.
- 28** Meine früheren Überlegungen (wie Anm. 2) werden nun untermauert durch die Tatsache, dass Scholz (vgl. Anm. 27) neben der von mir dokumentierten Agnes Pless als Leiterin der Beginenniederlassung nachweist, dass der ehemalige Hallenser Kanoniker Stephan Weber hier ein Amt erhielt, und Merkel wie Hauschke (vgl. Anm. 5) belegen konnten, dass Albrecht die Inschrifttafel seiner Epitaphienplatte – die hier mit dem ganzen so genannten Vischer-Grabmal aufgestellt war – den neuen Gegebenheiten anpasste: Das Wort

„Fundator“ (auf die Hallenser Stiftskirche bezogen) wurde in „Amator“ (Liebhaber oder Verehrer) geändert, da nicht er, sondern die Familie von Gonsrodt Gründer der Heiliggrabkirche der Beginen in Aschaffenburg war. Ein solcher Aufwand wäre nicht nötig gewesen, wäre das Vischer-Grabmal von Halle direkt in die Aschaffener Stiftskirche gelangt, da keiner die Inschrift auf das dortige Stift bezogen hätte, welches bereits auf eine etwa 500-jährige Geschichte zurückblicken konnte. Wohl aber trifft dies zu auf die von Albrecht umgebaute Beginenkirche, die von der Familie Gonsrodt gestiftet und am 20. Dezember 1527 von Albrecht bestätigt wurde; vgl. Tacke, Heiliggrabkirche, S. 200f. Die Stiftungsbestätigung lag also erst knapp anderthalb Jahrzehnte zurück und das Wort „Gründer“ hätte auf dem hier aufgestellten Albrecht-Epitaph missverstanden werden können und wurde deshalb abgeändert. Albrechts Sorgfalt bis ins Detail belegt seine Hoffnung mit dieser „Memorialkirche“ etwas Bleibendes geschaffen zu haben. Zur veränderten Inschrift vgl. Hauschke, Paragone, bes. S. 237 und Abb. 11.

29 Von Dillis, Verzeichnis, Nr. 63, 68–70 und 75.

30 Ein ausführlicher Forschungsüberblick bei Tacke, Cranach, S. 33–41, bes. S. 35 (Zitat). Ergänzt werden soll die unpublizierte Arbeit von Hagens, Untersuchungen.

31 Vgl. Redlich, Simon von Aschaffenburg.

32 Vgl. Zülch, Grünewald, S. 400–403.

33 Die widersprüchlichen Argumentationen von Ch. Emmendorffer (vgl. Kemmer, Maler, bes. S. 27ff.), der zudem ältere Forschungsergebnisse entstellend wiedergibt, hinsichtlich der Meisterfrage des Hallenser Großauftrags lohnen den erneuten Einwand nicht; zu diesem vgl. Ulrike Wolff-Thomsens Rezension in: Nordelbingen, Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Schleswig-Holsteins 67 (1998), S. 329–332. Unverdrossen schreibt der Autor jedoch weiter: Emmendorffer, Cranachschüler; bes. S. 203f., 215–218.

34 Zu Redlich vgl. Anm. 4.

35 Steinmann, Bilderschmuck.

36 Die Konfessionalisierungsforschung der letzten Jahrzehnte scheint Dieter Koeplin noch 1997 unbeeindruckt zu lassen, wenn er die Realisation von Wittenberg nach Halle zu legen und Cranach zu entschuldigen sucht: „Durch die Entwürfe ist Cranachs Anteil deutlich; jedoch, was die ganze Unternehmung und ihre Finanzierung anging, so zählte viel stärker die ausführende Arbeit, die fast durchweg nicht in Cranachs Händen lag.“ Weitere Arbeiten für Kardinal Albrecht und für (den Lutherhasser) Georg von Sachsen werden als „diplomatische Vermittlungsbeiträge“ seines Kurfürsten verpackt, die dem Künstler „wahrscheinlich befohlen“ wurden (Zitate aus AK Dürer, Holbein, Grünewald, S. 253). Zur Absicherung seiner Ausführungen wird von Koeplin die haltlose Studie von Perrig, Lucas Cranach, zitiert. Sehr viel vorsichtiger und abwägender als genannte Autoren, aber ebenso für Cranach einen persönlichen wie konfessionellen Konflikt bemühend, wenn dieser für Altgläubige arbeitete, geht Martin Warnke in Hinblick auf Albrecht vor: Warnke, Cranachs Luther.

37 Vgl. Tacke, Hallenser Stift.

38 WA 50, S. 351 Zeile 11.

39 Die Zitate in WA Br 7, Nr. 2215 (Luther an Albrecht, 31. Juli 1535), S. 217 Zeile 14–15: „hellschen Cardinal“; WA Br 7, Nr. 3046 (Luther an Fürst Georg von Anhalt, 17. Juli 1535), S. 464 Zeile 13: „Hellschen roten hüt“. Weitere Belegstellen für Luthers Wortspiel in WA Br 7, Nr. 3086 (Luther an Georg von Anhalt, 29. September 1536), S. 554 Zeile 18–19: „Hellschen Burgermeister“; WA Br 10, Nr. 3789 (Luther an Gregor Brück, 3. September 1542), S. 143 Zeile 34: „Hellschen trachen“; WA Br 10, Nr. 3796 (Luther an Kurfürst Johann Friedrich I., 6. Oktober 1542), S. 153 Zeile 2–3: „der Hellschen sache“.