

DAS HALLENSER STIFT ALBRECHTS VON BRANDENBURG

Überlegungen zu gegen-reformatorischen Kunstwerken vor dem Tridentinum

Andreas Tacke

Verglichen mit ihren Auswirkungen auf die Kunstgeschichte sind die Festlegungen des Tridentiner Konzils zur bildenden Kunst, die in der Sessio XXV am 3. Dezember 1563 beschlossen wurden, erstaunlich allgemein und kurz ausgefallen¹. Und dennoch ist das Dekret der Kulminationspunkt, an dem der Anfang für eine »Gegenreformatorische Kunst« gesehen werden muß, wenn auch die zeitweise versuchte Zuordnung von Manierismus und Barock zu weit ging. Die Beurteilung der Folgen des Trienter Dekrets für die Kunst bereitet aber Probleme und nach wie vor ist eine von Hubert Jedin 1963 der Kunstwissenschaft gestellte Frage weitestgehend unbeantwortet geblieben: »Gibt es einen ›Tridentinischen Stil‹, der nicht nur allgemeiner Ausdruck der in Rom zentrierten und vom Papsttum getragenen Erneuerungsbewegung und der Gegenreformation, in die sie mündet, ist, sondern unmittelbar durch das Trienter Bilderdekret (...) beeinflusst wurde«²?

Der Begriff der »Gegenreformatorischen Kunst« gehört zu jenen Termini, die zwar häufig gebraucht, aber bisher nicht exakt umrissen wurden. Nur vereinzelt hat die kunsthistorische Forschung den Versuch unternommen, die nach dem Tridentinum erlassenen »Ausführungsbestimmungen« und Kommentare zum Bilderdekret im Hinblick auf ihre Auswirkungen für die bildende Kunst zu beleuchten³. Die Ergebnisse sind aber keineswegs geeignet, einen zusammenfassenden Überblick zur Gegenreformatorischen Kunst zu wagen. Für einen solchen hätte die Kunstwissenschaft einen Teil des Weges mit den Historikern zurückzulegen, denn auch sie käme nicht ohne eine genaue Begriffsbestimmung von »Katholischer Reform« und »Gegenreformation«⁴ aus, wobei auch sie – je nach weltan-

1 Siehe CTIX, ²1965, S. 1077–1079. Zur Entstehung, weniger zur Auswirkung, Hubert JEDIN, Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung. In: *Theologische Quartalschrift* 116 (1935) S. 143–188. 404–429.

2 Hubert JEDIN, Das Tridentinum und die Bildenden Künste (...). In: *ZKG* 4. Folge 74 (1963) S. 321–339, bes. S. 339.

3 Zwei italienische Beispiele seien genannt: Der von Kardinal Gabriele Paleotti (1522–1597) 1582 in Bologna gedruckte »Discorso intorno alle imagini sacre et profane« wurde von Paolo PRODI (*Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*. Bologna ²1984) untersucht; die von Carlo Boromeo (1538–1584) in Mailand 1576 erlassenen »Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae« von Susanne MAYER-HIMMELHEBER, *Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum. Der Secunda-Roma-Anspruch Carlo Boromeos und die mailändische Verordnung zu Bau und Ausstattung von Kirchen*. Phil. Diss. München 1984. Allg. zu den Texten der »Ausführungsverordnungen« Thomas ASCHENBRENNER, *Die tridentinischen Bildervorschriften. Eine Untersuchung über ihren Sinn und ihre Bedeutung*. Theol. Diss. masch. Freiburg i. Br. 1925. Zur bildenden Kunst ein Überblick bei Émile MÂLE, *L'art religieux après le Concile de Trente* (...). Paris ¹1932 (²1951).

4 Eine Zusammenfassung bei Gottfried MARON, *Katholische Reform und Gegenreformation*. In: *TRE* XVIII, 1988, S. 45–72.

schaulichem Standpunkt – die Gewichtung, was »Aktion« und »Reaktion«, was »Kontinuität« d. h. »Selbstreform« ausmachten, unterschiedlich verteilen wird. Zu klären wäre für die bildende Kunst, welche neuen ikonographischen Programme es in der Kunst der Gegenreformation gab, welche fortfielen, und wie sie durchgesetzt wurden. Sicherlich wird man bei der Beantwortung erst einmal die Untersuchungen regional und zeitlich eingrenzen müssen, nationale Besonderheiten⁵ wären zu berücksichtigen.

Ein zweites großes und bis jetzt kaum beachtetes Problemfeld ergibt sich mit den Fragen nach den Voraussetzungen zur Kunst der Gegenreformation. Einer Untersuchung würde die Hypothese zugrundeliegen müssen, daß es schon vor dem Tridentinum eine gegen-die-Reformation gerichtete Kunst gab, die eingebettet in andere gegen-reformatorische Maßnahmen gar nicht erst Gebiete preisgeben wollte, die dann doch verlorengingen und in der Zeit der Gegenreformation zurückgewonnen werden sollten. Für diese Art von Kunst müßte allerdings noch ein Begriff gefunden werden. War die Kunst der Gegenreformation von Italien ausgegangen, so wird man bei der Betrachtung einer ersten Reaktion den Blick auf Deutschland selbst richten müssen. Und hier auf jene Gebiete, in denen die Reformation ohne landesherrschaftliche Hilfe Fuß fassen konnte. Also auf die Teile Deutschlands, in denen sich die Bewohner allmählich der neuen Glaubenslehre zuwandten, während die Herrschaft bei der alten Kirche blieb und dementsprechend gegen-reformatorische Maßnahmen einleitete. Denn nur diese konnte die Kunst in ihren Abwehrkampf mit einbeziehen. Wichtige, schon gleich feststellbare Unterschiede zur Gegenreformatorischen Kunst wären festzuhalten: Diesen buchstäblich gegen die Reformation gerichteten Kunstwerken liegt nichts vergleichbar schriftlich Fixiertes, im Sinne eines Trienter Bilderdekrets zugrunde, und es wachte auch keine Instanz darüber, vom Konzil wurde diese Aufgabe den Bischöfen zugewiesen, daß das Volk in den Glaubensartikeln durch die Bilder der Heilsgeschichte unterrichtet und bestärkt würde⁶. Im Gegensatz zur später erfolgten systematischen Durchsetzung haben wir es hier mit einer unkoordinierten, spontanen Aktion und Reaktion Einzelner in den von der Reformation betroffenen und bedrohten Gebieten zu tun.

Niemand war in der Zeit der Glaubensspaltung aufgrund seiner kirchlichen und weltlichen Stellung in Deutschland, durch die Lage seiner Bistümer und Territorien, durch die zeitliche Verknüpfung seiner eigenen ekklesiastischen Karriere und den Reformationseignissen derart prädestiniert zu agieren und zu reagieren, wie Kardinal Albrecht von Brandenburg (1490–1545). Wollte man allerdings der Einschätzung der kunsthistorischen Literatur folgen, dann hätte ihn das Schicksal unglücklicherweise in eine solche Situation gebracht. Denn die Kunstwissenschaft behindert eine Vorstellung über Albrecht, die ihm die meisten hier zum ersten Mal vorgetragenen Intentionen und Bilderfindungen nicht zugestanden. Über Forschergenerationen hinweg war man sich, wie ein Teil der Historiographie, einig, daß seine anerkannt reichlich geflossenen Aufträge an Künstler nur der Genußsucht zu verdanken gewesen seien, ja man verstieg sich sogar so-

⁵ Als Beispiel sei John B. KNIPPING, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on earth*, 2 Bde. Nieuwkoop, Leiden 1974 (engl. Übers. der holländischen Ausg. Hilversum ¹1939–1942), genannt.

⁶ Vgl. CT IX, ²1965, S. 1078, 28–30.

weit darin, daß Albrecht von Kunst nichts verstanden hätte. So geleitet, konzedierte man dem Kardinal, daß die Kunstwerke sich für ihn auf ihr Äußeres reduziert hätten, daß sein Mäzenatentum ausschließlich um der Repräsentation willen durchgeführt worden sei: »Daß dieser Mann für seine Residenzkirchen zentnerweise Bilder und Reliquienbehälter bestellte und sowohl die Künstler als auch die Verfasser der ihm gewidmeten Bücher und Panegyrika fürstlich entlohnte, steht fest. Aber das schiere Quantum der Förderungsausgaben macht den Förderer noch nicht zum Kenner. Im Falle Albrechts steht es jedenfalls in einem eigenartigen Kontrast zur Profilarmut der Person. Ob der Kardinal ein für ihn gemaltes Bild jemals mit Bewußtsein wahrgenommen, eine ihm gewidmete Schrift jemals aufmerksam gelesen hat, ist eine offene Frage. Viel Zeit scheint er dafür kaum gehabt zu haben. Denn aus dem, was aktenkundig wurde, zu schließen, waren seine Hauptbeschäftigungen das Repräsentieren, die Jagd, die Frauen, das Spiel, das Essen und der Reliquienkauf«⁷.

Wenn dies zuträfe, welchen Anlaß mag dann aber immer wieder Luther (1483–1546) für seine Wutausbrüche gehabt haben, warum reagierte er zum Beispiel auf Simon Lemnius' (1511–1550) 1538 in Wittenberg gedruckte »Epigrammata«, in denen dieser, zumal noch aus zweiter Hand informiert, Albrecht als Mäzen feierte, derart heftig und ausfallend, daß der Student die Stadt nur noch fluchtartig verlassen konnte und Albrecht mit einer Schimpfkanonade bedacht wurde, deren Vokabular (*Scheißbischof*) von heutigen Theologen wohl nur noch im Stillen gewagt würde⁸. Richtet man erneut den Blick auf Albrechts Mäzenatentum und besonders auf das von Albrecht mit verschwenderischen Mitteln ausgestattete Hallenser Stift, so werden Luthers Aversionen verständlicher; sie richteten sich gegen einen durchaus einfallsreichen Gegner, der auch mit den Mitteln der Kunst, seine Position zu halten trachtete. Halle ist bekanntlich die Lieblingsresidenz Albrechts von Brandenburg in seinen drei Bistümern gewesen, die er in nur zwei Jahrzehnten in eine blühende Renaissancemetropole verwandelte. Der traurige heutige Zustand der Stadt, ihr Zerfall und die Zerstörungen der historischen Substanz im einstigen Fünfjahresplanrhythmus, lassen kaum noch ahnen, daß Albrecht hier einen Vorposten Roms aufgebaut hatte, der immer wieder den beißenden Spott Luthers und seiner Anhänger auf sich zog. Die Reaktionen aus Wittenberg belegen, daß der Kardinal nur wenige Kilometer vom Geburtsort der Reformation entfernt, die Position Roms zu halten, ja zu stärken suchte. Aufschlußreich ist eine Äußerung Albrechts, die uns Wolfgang Fabrizius Capito (um 1478–1541) in einem lateinischen Brief kolportiert: Der Kardinal würde nach eigener Aussage, keine Mühen und Kosten scheuen, um wie durch ein Lockmittel

7 Alexander PERRIG, Lucas Cranach und der Kardinal Albrecht von Brandenburg. Bemerkungen zu den vier Hieronymus-Tafeln. In: Wilhelm Schlink und Martin Sperlich (Hrsg.), *Forma et subtilitas*. FS für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag. Berlin, New York 1986, S. 50–62, das Zitat auf S. 51 f. Siehe auch Martin WARNKE, *Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image* (= Reihe Kunststück, hrsg. von Klaus Herding). Frankfurt am Main 1984, denn seiner Interpretation liegen verwandte Einschätzungen von Albrecht zugrunde.

8 Siehe Paul MERKER, *Simon Lemnius. Ein Humanistenleben* (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker 104). Straßburg 1908, bes. S. 23–49; Lothar MUNDT, *Lemnius und Luther* (...) (= Arbeiten zur Mittleren Deutschen Literatur und Sprache 14, 1–2). Phil. Diss. Berlin 1982, Bern 1983; WA 50, S. 348–351, bes. S. 351, 11.

die Seelen der Einfältigen zum wahren Gottesdienste einzuladen⁹. Es ist zu fragen, was mit *illecebrae* gemeint war, ob der Kunst als »Lockvogel« eine Rolle zufiel. Dabei werden mehr Fragen zu stellen als zu beantworten sein. Sind doch die meisten von Albrecht in Auftrag gegebenen Kunstwerke nicht einmal erfaßt, geschweige erforscht¹⁰. Erschwert wird der Versuch auch dadurch, daß Albrecht Halle 1540/41 verlassen mußte, da die Stadt lutherisch geworden war. Schon zuvor wurde alles, was nicht niet- und nagelfest war, verpackt und in das Erzbistum Mainz gebracht. Den ursprünglichen räumlichen Kontext der Hallenser Kunstwerke zu rekonstruieren, ist nur noch über Schriftquellen, die aber so lückenhaft sind, daß wir oft nur auf Mutmaßungen angewiesen sind, möglich, da uns zeitgenössische Abbildungen von den einstigen Aufstellungsorten in Halle fehlen.

Konzentrieren muß man sich bei der Frage nach einer spontanen gegen-reformatorischen Kunst naturgemäß auf die religiösen Werke. Vor allem interessieren dabei die für die Öffentlichkeit geschaffenen, d. h. hier die Kunstwerke, die für die von Albrecht geförderten Hallenser Kirchen und Kapellen bestimmt gewesen waren. Da zu den meisten von ihnen hinsichtlich ihrer Ausstattung noch keine Forschungen vorliegen¹¹, ist die Problematik auf das Hallenser Stift Albrechts selbst einzugrenzen. Die hierfür erbrachten Quellen- und Einzeluntersuchungen erlauben, unsere Überlegungen zu exemplifizieren. Dazu soll die Vorgeschichte des Neuen Stifts weitestgehend außer acht gelassen werden; zum besseren Verständnis muß man aber festhalten, daß Albrecht mit der Errichtung dieses Stifts einen schon von seinem Vorgänger Ernst von Wettin (1464–1513) gehegten Wunsch weiterverfolgte. Doch was für andere Vorzeichen nun: Albrecht, als Erbe des Wettiner Erzbischofs Ernst, hatte quasi über Nacht aus einem wettinischen Stützpunkt eine Vorburg des Gesamthauses Hohenzollern gemacht¹². Was als verbindliche Geste gemeint gewesen sein könnte, wird vermutlich der Bruder des Verstorbenen, Friedrich der Weise (1463–1525), als Verhöhnung aufgefaßt haben, denn es wurde als Kontinuität betont, was zur Diskontinuität geworden war: Albrecht ließ 1514 und noch einmal, in einer zweiten Fassung, 1520 einen Holzschnitt drucken, welcher ihn und seinen Vorgänger als Gründer des Neuen Stifts, sie halten ein Kirchenmodell zwischen sich, zeigt¹³. Albrechts Fortführung

9 Vgl. Hans VOLZ, Erzbischof Albrecht von Mainz und Martin Luthers 95 Thesen. In: Jahrbuch der Hessischen Kirchengeschichtlichen Vereinigung 13 (1962) S. 187–228, bes. S. 202 f. Zitiert wird ein undatiertes Brieffragment der Universitätsbibliothek Basel, Ki Ar 25a, Nr. 142, Bl. 224^v.

10 Ein Überblick zuletzt in: Horst REBER (Bearb.), Albrecht von Brandenburg. Kurfürst, Erzkonzler, Kardinal 1490–1545. Ausstellungskatalog Landesmuseum Mainz, hrsg. von Berthold Roland. Mainz 1990. Ein Beitrag wird in Zukunft auch die Bamberger Dissertation zu den Porträt Darstellungen Albrechts von Karsten TEMME sein.

11 Siehe Horst HÖHNE, Bibliographie zur Geschichte der Stadt Halle und des Saalkreises, I (= Arbeiten der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt in Halle a. d. Saale 8). Halle/Saale 1968. Wenn man den genannten Beispielen erneut nachginge, könnte hilfreich sein Kurt GERSTENBERG, Schnitzaltäre aus der Zeit Kardinal Albrechts in der Umgebung Halles. In: Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt (1932) S. 5–34.

12 Zu diesem Aspekt siehe Gerd HEINRICH, Neue Kirchenordnung und »stille« Reformation. Die Landesfürsten und die »Luthersache« in der Mark Brandenburg. In: Jahrbuch für Berlin-Brandenburgische Kirchengeschichte 57 (1989) S. 65–98, bes. S. 69.

13 Das Blatt von 1514 zeigt Magdalena als alleinige Patronin und als Modell eine kleine Kapelle, das Blatt von 1520 die Patrone Magdalena, Mauritius und Erasmus (zu dem Wechsel der Stiftspatrone s. u.) und ein großes Kirchenmodell mit zwei Türmen. Weiter unterscheiden sich die Blätter von 1514

des von Ernst begonnenen Vorhabens diente aber nun dem Ruhme des Hauses Hohenzollern, und Albrecht trat damit, nur wenige Kilometer von Wittenberg entfernt, in eine direkte dynastische Konkurrenz zu dem Wettiner. Ein wichtiger Aspekt, den man bei allen folgenden Auseinandersetzungen zwischen Albrecht und Luther nicht aus den Augen verlieren darf und dem der Brandenburger auch immer wieder durch die Kunst Ausdruck verlieh. Welche Pläne Ernst für seine Stiftsausstattung hatte, wissen wir nicht, sie dürften aber auch für Albrecht nicht maßgeblich gewesen sein. Auffallend ist, daß bis 1519/20 ein Stillstand bei der Verwirklichung der Stiftsgründung eingetreten war. Nach einigem Hin und Her fiel dann die Wahl für die Unterbringung des Neuen Stifts, Albrecht war die von Ernst auf der Moritzburg gebaute Magdalenen-Kapelle zu klein, auf die Kirche und das Kloster der Hallenser Dominikaner; Verträge regelten die notwendigen Maßnahmen¹⁴. Die Wahl war auf eine trotz ihrer Schlichtheit eindrucksvolle Hallenkirche gefallen, die ein frühes Beispiel ihrer Art in Mitteldeutschland darstellt. In den nächsten Jahren ließ der Kardinal bauliche Veränderungen durchführen, um so die mittelalterlich geprägte Kirche der neuen Aufgabe und dem Zeitgeschmack anzupassen¹⁵. Der größte Vorteil dieser Kirche bestand in ihrer Lage und in dieser ist auch der ausschlaggebende Grund für ihre Nutzung als Stift zu suchen. Nur unweit von der Hallenser Burg gelegen, erlaubt sie eine enge organisatorische und bauliche Verknüpfung mit dieser. Im Herbst 1519 muß die Entscheidung, in der Dominikanerniederlassung das Neue Stift einzurichten, gefallen sein; am 25. April 1520 wechselten die Ordensmitglieder in eine andere Unterkunft. Die offizielle Gründung erfolgte am 28. Juni 1520, dem Tage von Albrechts 30. Geburtstag. Erst um diesen Zeitpunkt herum konnten die Bau- und Ausstattungsplanungen in ein konkretes Stadium getreten sein, so daß man deren Beginn vorsichtig mit frühestens um 1520 annehmen darf. Am 15. August 1520 vermerkt das Mainzer Domkapitel eifersüchtig im Protokoll der Sitzung, daß ihnen zu Ohren gekommen sei, daß der Erzbischof das Neue Stift in Halle aufgerichtet habe und sich *in Schulden vertiefe und es anderswohin wende*¹⁶. Im besagten Jahr hatten sich die Auseinandersetzungen mit Luther schon soweit entwickelt, daß bereits von unterschiedlichen Auffassungen gesprochen werden kann; die Bannandrohungsbulle gegen Luther fällt ebenfalls in dieses Jahr, und wichtige Reformationsschriften Luthers waren zeitgleich erschienen: »An den christlichen Adel deutscher Nation von des christlichen Standes Besserung« (August), »De captivitate Babylonica ecclesiae praeludium« (Oktober) und »Von der Freiheit eines

und 1520 in der Rangfolge der Dargestellten: Albrecht nimmt 1520 die heraldische Seite ein, die er auf dem Blatt von 1514 noch Ernst überlassen hatte. An den beiden Blättern wird demnach der gewachsene Anspruch des Kardinals deutlich. Zu den Drucken, ohne die o.g. Feststellungen, vgl. Eva STEINER, Das alte Titelblatt zum Halle'schen Heiligtumsbuch (...). In: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Beilage der Graphischen Künste 53 (1930) S. 46-48 mit 2 Abb.

¹⁴ Nach wie vor unentbehrlich, vor allem wegen seiner Quellensammlung, ist Paul REDLICH, Cardinal Albrecht von Brandenburg und das Neue Stift zu Halle 1520-1541. Eine kirchen- und kunstgeschichtliche Studie. Mainz 1900. Zu weiteren Literaturhinweisen siehe die folgenden Anm.

¹⁵ Die Baugeschichte des Hallenser Domes zählt zu einem beklagenswerten Desiderat; der Beitrag von Hans-Joachim KRAUSE in diesem Sammelband wird sicherlich zur Klärung beitragen.

¹⁶ Fritz HERRMANN (Hrsg.), Die Protokolle des Mainzer Domkapitels, III: Die Protokolle aus der Zeit des Erzbischofs Albrecht von Brandenburg 1514-1545 (= Arbeiten der Historischen Kommission für den Volksstaat Hessen). Paderborn 1932, ND Darmstadt 1974, S. 194 f.

Christenmenschen« (November)¹⁷. Auffallend ist die Koinzidenz der Publikationen mit dem Umstand, daß Albrecht, obwohl er sich schon am 22. Mai 1514 offiziell in Halle hatte huldigen lassen, erst jetzt die Errichtung des Stifts energisch vorantrieb. Bemerkenswert ist zudem, daß dies geschah, nachdem der Kardinal erstmals mit dem Auftreten der ersten Reformationsanhänger in Halle konfrontiert wurde, für deren frühes Wirken Walter Delius und Franz Schrader zahlreiche Belege anführen¹⁸. Die Gründung und Ausstattung des Neuen Stifts kann nicht unabhängig von der »Luthersache« betrachtet werden, gleich wie Albrechts anfängliche Überlegungen zur Stiftung gewesen sein mögen.

Albrecht von Brandenburg beauftragte den Wittenberger Hofkünstler und Freund Luthers, Lucas Cranach den Älteren (1472–1553), eine Tatsache, die noch zu würdigen ist, mit der malerischen Ausstattung des Neuen Stifts¹⁹. Leider sind zum Vorgang der Auftragsvergabe, der Abwicklung und Verrechnung keine Schriftquellen bekannt, die eine genauere Eingrenzung des Datums erlauben würden. Cranach d. Ä. arbeitete zu sechzehn Altar-Retabeln und zwei Einzelgemälden Entwürfe aus, die er als Zeichnungen dem Auftraggeber zur Begutachtung überließ. Ihnen lag ein gemeinsames Programm zugrunde: Heiligenverehrung und eine Passionsfrömmigkeit im Sinne einer Imitatio Christi. Die Altäre zeigten auf den Mittelbildern der Feiertagsseite einzelne Stationen der Passion Christi, vom »Einzug in Jerusalem« bis zur »Auferstehung Christi«. Mit den beiden Einzelfafeln waren das zusammen achtzehn szenische Darstellungen der Leidensgeschichte Christi, die in den beiden Seitenschiffen und am Heiligkreuzaltar des Lettners aufgestellt bzw. aufgehängt waren. Drei weitere Einzelfafeln mit den Themen der »Himmelfahrt Christi«, dem »Pfungstwunder« und dem »Jüngsten Gericht« schlossen sich an. Die Wandelaltäre hatten in der Regel zwei Stand- und zwei bewegliche Flügel; auf den Flügelseiten war jeweils ein ganzfiguriger Heiliger zur Darstellung gelangt. War der Altar an Feiertagen geöffnet, sah man die Passionsszene eingerahmt von je einem Heiligen auf dem linken bzw. rechten Altarflügel. Waren die Altäre geschlossen, was im Laufe des Kirchenjahres überwiegend der Fall war, so sah der Kirchenbesucher eine erstaunliche Ansammlung von Heiligen. Auf den Alltagsseiten der Altäre waren demnach jeweils vier Heilige dargestellt, die – wie bei der Feiertagsseite – durch Kleidung, Attribute und Beschriftungen ausgewiesen waren. Insgesamt macht das allein bei diesen sechzehn Altären Cranachs 108 Heilige! Die Altarpredellen zeigten eine auf das Mittelbild

¹⁷ WA 6, S. 404–469; WA 6, S. 497–573, und WA 7, S. 20–38.

¹⁸ Walter DELIUS, Die Reformationsgeschichte der Stadt Halle a. d. Saale (= Beiträge zur Kirchengeschichte Deutschlands 1). Berlin 1953; Franz SCHRADER, Kardinal Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Magdeburg, im Spannungsfeld zwischen alter und neuer Kirche. In: Von Konstanz nach Trient. Beiträge zur Geschichte der Kirche von den Reformkonzilien bis zum Tridentinum (= Festgabe für August Franzen), hrsg. von Remigius Bäumer. München, Paderborn, Wien 1972, S. 419–445. Wegen seines Quellenabdrucks nach wie vor wichtig D. Heinrich August ERHARD, Die ersten Erscheinungen der Reformation in Halle. In: Leopold von Ledebur, Allgemeines Archiv für die Geschichtskunde des Preußischen Staates 2 (1830) S. 97–126. 252–274.

¹⁹ Demnächst ausführlich beschrieben bei Andreas TACKE, Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt 1520–1540. Mainz 1991; solange Ulrich STEINMANN, Der Bilderschmuck der Stiftskirche zu Halle. Cranachs Passionszyklus und Grünewalds Erasmus-Mauritius-Tafel. In: Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte 11: Kunsthistorische Beiträge (1968) S. 69–104.

bezogene typologische Szene des Alten Testaments. Damit verwirklichte Albrecht etwas, was bis dato, vor allem in einer solchen Größenordnung, in der deutschen Kunstgeschichte einmalig ist: Die komplette malerische Kirchengestaltung unter einem einheitlichen Programm wurde in wenigen Jahren von nur einem Auftraggeber und nur einem Künstler mit seiner Werkstatt realisiert. Immerhin sind allein von Lucas Cranach d. Ä. und seiner Werkstatt 156 (!) Gemälde für dieses Stift nachzuweisen, der größte Anteil von 142 Bildern entfiel dabei auf den Heiligen- und Passionszyklus. Und es werden noch mehr gewesen sein, da das eine oder andere in den Schriftquellen genannte Bild vermutlich auch aus der Cranach-Werkstatt gekommen sein wird. Vergewagt man sich die Maße der Altäre, ein kompletter Altar ist 1540 von Halle nach Aschaffenburg gekommen²⁰ und hat die Maße von 3,00 m (Höhe) x 3,20 m (Breite), so ist dies auch unter quantitativen und organisatorischen Gesichtspunkten eine erstaunliche Leistung gewesen, die Cranach d. Ä. mit seiner Wittenberger Werkstatt vollbracht hat. Der Heiligen- und Passionszyklus war spätestens zum 3. Oktober 1525 fertiggestellt, da er mit diesem Datum in einem Hallenser Inventar aufgeführt wird²¹, vielleicht aber auch schon zur Einweihung des Stifts am 23. August 1523; zwei Weihetafeln zeugen von dem Ereignis²². Obwohl wir keine genaue Datierung für den Beginn und den Abschluß der malerischen Ausstattung des Stiftes vornehmen, und hier nur einen Zeitrahmen vorschlagen, ist sicher, daß der Hallenser Zyklus zeitlich nach dem Druck von Luthers »Sermon von der Betrachtung der heiligen Leidens Christi«²³ (1519) entstand. Für Albrecht also eine probate Möglichkeit, mit Hilfe der Cranach'schen Passionsgemälde seine theologischen Vorstellungen der Lutherschrift entgegenzusetzen. Doch wann genau entschloß sich Albrecht, einen derartig umfangreichen Gemäldezyklus für sein Neues Stift anfertigen zu lassen? Leider erlauben die erhaltenen Zeichnungen und Gemälde keine auf der Stilkritik basierende »Feindatierung«, so daß in Zukunft nur neugewonnene Schriftquellen eine Klärung bringen können. Von dieser wird abhängen, wie hoch der Grad der Reaktion auf Luthers neue Glaubensvorstellungen anzusetzen ist. Obwohl die dem Heiligen- und Passionszyklus zugrundeliegende Imitatio-Frömmigkeit aus der Tradition gespeist wurde, ist beachtenswert, daß die Kunstgeschichte keinen zeitlich davorliegenden, vergleichbaren Zyklus kennt. Ein Traditionsbruch demnach, da bis zu diesem Zeitpunkt die Passions szenen auf einem Altar vereint waren²⁴. Das durch den Heiligen- und Passionszyklus visualisierte theologische Pro-

20 Die Tafeln sind in der Aschaffener Galerie (Inventarnummern 1043, 1045-1047, 9783) und in der Aschaffener Stiftskirche St. Peter und Alexander, siehe den Museumskatalog: Galerie Aschaffenburg. Katalog. München ²1975, S. 54-56. 68.

21 Staatsarchiv Würzburg, MUGS 14/56, Bl. 35^r-55^r; abgedruckt bei REDLICH, Cardinal Albrecht (wie Anm. 14), Beilage 17.

22 Hans VOLKMAN, Die Weihetafeln des Kardinal Albrecht von Brandenburg in der Stiftskirche zu Halle. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe 12 (1963) S. 757-763.

23 WA 2, S. 136-142; dazu Martin NICOL, Meditation bei Luther (= Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte 34). Phil. Diss. Erlangen-Nürnberg 1982/83, Göttingen 1983, bes. S. 117-150.

24 Elisabeth SCHÜRER - VON WITZLEBEN, Der deutsche Passionsaltar. Phil. Diss. masch. München 1953, S. 73, nennt dafür als erstes Beispiel den Zyklus des Meisters von Messkirch, der jedoch etwa anderthalb Jahrzehnte später liegt und wahrscheinlich in Abhängigkeit zu Halle und Berlin entstand.

gramm löste in Wittenberg, und zwar schon im Stadium der Planung, mit dessen Stand man dort offensichtlich vertraut war, heftige Reaktionen aus. Wechselwirkungen müssen konstatiert werden: Die Hallenser Unternehmungen Albrechts können schwerlich unabhängig von Luthers theologischen Anschauungen gesehen werden, und umgekehrt wurden sie schon sehr früh vom Reformator als eine Stärkung der Position Roms vor den Toren Wittenbergs begriffen, die nun ihrerseits Luther und seine Anhänger zu dezidierten Positionen nötigte. Die Abhängigkeiten der Ereignisse untereinander im einzelnen nachzuweisen, ist bei der jetzigen Quellenlage kaum zu bewerkstelligen. Unabhängig von diesen Schwierigkeiten kann überlegt werden, welche Vorgänge in Wittenberg auf diesen Heiligen- und Passionszyklus zu beziehen sind, auch wenn die eine oder andere Annahme im Lichte neuer Funde eine andere Wertung erhalten wird. Ein sichtbarer Ausdruck dafür, was Albrecht in den kommenden Jahren in der Saalestadt, auch mit diesem Gemäldezyklus intendierte, war die erste Reliquienschau, die Albrecht bereits am 8. September 1520 in Halle abhielt²⁵. Die ein Jahr später erfolgte Wiederholung löste bei Luther scharfe Reaktionen aus. Zu diesem Zeitpunkt, also im September 1521, dürfen wir den Entwurf für den Cranach'schen Heiligen- und Passionszyklus annehmen. Möglicherweise darf man sogar soweit gehen, daß erst Luthers Kenntnis von dem Zyklus zu seiner deutlichen Antwort geführt hatte; hielt er sich doch nach der ersten Zeigung (1520) noch zurück! Denn man ahnte natürlich nun in Wittenberg, was dieses zur Schau gestellte Heiltum in den folgenden Jahren bedeuten würde: der einmal jährlich verkündete Ablass war nur der Höhepunkt eines im ganzen Jahr betriebenen Heiligen- und Reliquienkultes. In Wittenberg brauchte man nur die in Arbeit befindlichen sechzehn Wandelaltäre mit ihren 108 ganzfigurigen und z. T. lebensgroßen Heiligendarstellungen in Verbindung mit dem Reliquienschatz zu bringen, und konnte sich so eine lebhaftere Vorstellung davon machen, wie zu den Heiligenfesten die Reliquien des Angerufenen auf dem betreffenden Altar Aufstellung und Verehrung finden sollten. In Wittenberg wurde die Frage nach dem Sinn und Zweck solchen Tuns gestellt und eine radikale Abkehr verlangt, aber hier entstand auch mit dem Cranach'schen Bilderzyklus eine bedeutende Stütze für diesen Kult. Unter diesem Gesichtspunkt können einige Vorgänge in Wittenberg neu beleuchtet werden, doch zuvor soll, zum besseren Verständnis der Verzahnungen der Ereignisse, kurz auf den Entstehungsprozeß des Gemäldezyklus eingegangen werden. Lucas Cranach d. Ä. fertigte nach der Auftragserteilung die Zeichnungen an. Albrecht wurde um sein Placet gebeten, da die erste Entwurfsserie wahrscheinlich zu Präsentationszwecken gedacht gewesen war. Bei der Vorlage der für den Auftraggeber bestimmten Zeichnungen muß es zu umfangreichen Veränderungen bei der Zusammenstellung der Heiligen gekommen sein, da Abweichungen zwischen den Modellen und dem

25 Zu dieser Walter DELIUS, Eine Urkunde zur Reformationgeschichte der Stadt Halle. In: Zeitschrift des Vereins für Kirchengeschichte der Provinz Sachsen und des Freistaates Anhalt 26 (1930) S. 159–164. Das von DELIUS ausgewertete Ms. befindet sich heute in der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin, Ms. Germ. fol. 715, Bl. 11^r–13^v, Bl. 14 Anschrift. Schon die erste Reliquienschau rief heftige Reaktionen in Wittenberg hervor: Lignactius STÜRLL, Gloße / Des Hochgelarten / erleuchten // Andechtigen / und Barmhertzigten // ABLAS // Der zu Hall in Sachsen // mit wunn und freuden // außgeruffen. o. O. und o. J. (gedruckt 1520). Wiederentdeckt und abgedruckt wurde die Spottschrift von Ed. BÖHMER, Hallesches Trutz-Rom von 1521. Halle 1862.

ausgeführten Zyklus festzustellen sind. Daraus ergibt sich die Frage, wo Albrecht die Zeichnungen Cranachs begutachtete, da er Halle im Juli 1520 für einige Zeit verließ. Waren bis zu diesem Zeitpunkt Cranachs Entwürfe bereits ausgearbeitet gewesen, oder wurden sie dem Kardinal später nachgeschickt? Wenn Albrecht die Änderungen in Halle selbst vornahm und die Zeichnungen vor seiner Abreise im Juli 1520 noch nicht fertig waren, was wahrscheinlich sein dürfte, kommt dafür nur das folgende Jahr in Frage und zwar die Zeit nach der Rückkehr vom Wormser Reichstag, also nach dem Juni 1521²⁶. Vielleicht wurde der Auftrag dazu auch jetzt erst erteilt und die Zeichnungen einige Zeit später vorgelegt. Den Korrekturen Albrechts wurde durch neue Handzeichnungen, die nun nur noch für den internen Werkstattgebrauch bestimmt waren, Rechnung getragen. Wie bei einem Puzzle konnte man bei den maßstabgerecht gezeichneten Altar-Modellen die Flügel mit den Heiligendarstellungen untereinander auswechseln oder neue hinzufügen. Im Laufe dieser Tätigkeit verfügte die Werkstatt über ca. zweihundert Zeichnungen, die jedesmal einen Heiligen darstellten, der durch Kleidung, Attribut und Beschriftung zu identifizieren war. Die endgültigen Zeichnungen dienten dann der Cranach-Werkstatt als Kompositions-Vorlage für ihre Gemälde. Mittels der Stilkritik konnte nachgewiesen werden, daß die Ausführung nicht in den Händen des Werkstattleiters selbst, also bei Lucas Cranach d. Ä. lag, sondern in denen eines Meisterschülers, den ich mit Simon Franck (um 1500–1546/47) identifizieren möchte. Dieser Meisterschüler, in der Literatur wird er als »Pseudo-Grünewald«, bzw. später als »Meister der Gregorsmesse«, geführt, hat mit einem Großteil der Cranach-Werkstatt diesen Auftrag nach den Entwürfen des Meisters, an die er sich aber bei der Komposition nicht immer zu halten brauchte, ausgeführt. Wir haben gute Gründe anzunehmen, daß in Wittenberg selbst von ca. 1520 bis ca. 1525 diese 156 Gemälde für Albrecht entstanden. Dadurch könnte klarer werden, warum Luther in dem berühmten Brief an Georg Spalatin (1484–1545) vom 7. Oktober 1521²⁷, in dem er anlässlich der Wiederholung der Reliquienschau seine Schrift »Wider den Abgott zu Halle« erwägte, bereits von Albrechts Hallenser *lupanari*, vom »Schandhaus« sprechen konnte²⁸. Zu diesem Zeitpunkt begannen im Stift die Umbauarbeiten, und das Urteil Luthers wird wohl im Hinblick auf das, was Albrecht vorhatte, als auf eine Baustelle zu beziehen sein. Denn Luther brauchte in jenen Jahren nur zur Werkstatt des kurfürstlichen Hofkünstlers zu gehen, um sich von Cranach erzählen und zeigen zu lassen, was Albrecht in Halle aufzubauen trachtete. Luther und seine Anhänger hatten den wichtigsten Teil der Hallenser Stiftskirchenausstattung für einige Jahre innerhalb ihrer Wittenberger Mauern, und damit einen umfassenden Einblick in die theologische Bilderwelt Albrechts: Heiligenkult, eine Christusfrömmigkeit im Sinne einer *Imitatio Christi* und einer typologischen Auslegung des Alten Testaments. Die beabsichtigte liturgische Einbindung der Cranach'schen Altar-Retabel sollten die Heiligendarstellungen von Anfang an zu einem Teil des Reliquienkultes werden

²⁶ Eine Zusammenstellung der Hallenser Verweildauer Albrechts bei SCHRADER, Kardinal Albrecht (wie Anm. 18), S. 420 f.

²⁷ WA Br 2, Nr. 434; ausführlich zu diesem Gottfried G. KRODEL, »Wider den Abgott zu Halle«. Luthers Auseinandersetzung mit Albrecht von Mainz im Herbst 1521. Ein Beitrag zur Lutherbiographie aus der Werkstatt der Amerikanischen Lutherausgabe. In: Luther-Jahrbuch 33 (1966) S. 9–87.

²⁸ Vgl. WA Br 2, Nr. 434, S. 395, Z. 11–12.

lassen. Und wenn an diesem Verdacht noch Zweifel gehegt worden wären, hätte Capito diese sicherlich mit seinem Brief vom 20./21. Dezember 1521 an Luther endgültig ausräumen können. Er titulierte Albrecht als *ceremoniosior*²⁹, eine Bezeichnung, die doch wohl nichts anderes besagen sollte, als daß der so Benannte allzu sehr an Zeremonien hing, d. h. hier an ihrer liturgischen Ausformung³⁰.

Die Kenntnis um Albrechts Pläne darf bei Luther und in seinem direkten Umkreis vorausgesetzt werden. Verschiedentlich wurde schon ausführlich nachgewiesen, daß Luthers Haltung zur Heiligenverehrung sich in den ersten Jahren des dritten Jahrzehnts insofern änderte, als sich seine Ablehnung verstärkte³¹. War dies vielleicht auch eine Reaktion auf seinen Kontrahenten in Halle und dessen Intentionen hinsichtlich des Heiligen- und Passionszyklus? Und der Wittenberger Bilderstreit, die Wittenberger Ordnung vom 24. Januar 1522, wie die Schrift »Von Abtuung der Bilder« (1522) von Andreas Karlstadt (1480–1541)³²? Cranachs Werkstatträume waren natürlich bei einem Auftraggeber wie Kardinal Albrecht während des Wittenberger Bildersturms – quasi als ein exterritoriales Gebiet – unerreichbar gewesen, aber es wäre doch merkwürdig, wenn die 142 Heiligen- und Passionsbilder, die hier für die Bildverehrung geschaffen wurden, bei der Urteilsfindung der Wittenberger Reformatoren über Sinn und Zweck von *gemalten Ölgötzen*³³, keine Rolle gespielt hätten. Daß Albrecht nun seinerseits von den Wittenberger Vorgängen der Jahre 1521–1522 nicht unberührt blieb, mag anhand eines von ihm bei Hans Baldung Grien (1484/85–1545) in Auftrag gegebenen Gemäldes belegt sein, welches leider 1947 in Straßburg verbrannte.

Das Bild, welches in seinen Maßen 172 x 149 cm erstaunlich groß war, zeigte die Steinigung des Heiligen Stephanus. Es ist signiert und mit 1522 datiert³⁴. Die Provenienz der Tafel ist unklar, doch da Albrecht im Hintergrund dargestellt ist, können wir von einem Gemälde aus seinem Kunstbesitz ausgehen. Auch das Thema des Bildes steht mit ihm insofern in enger Verbindung, als es sich hier um eine Darstellung des Schutzheiligen seines Bistums Halberstadt handelt. Im Vordergrund des Bildes sieht man die Steinigung des Diakons, dessen prachtvolle Dalmatika auffällt. Im Hintergrund, freilich durch eine Bogenarchitektur beson-

29 WA Br 2, Nr. 447, S. 417, Z. 38.

30 Belege zu Albrechts Vorliebe für liturgische Handlungen bei VOLZ, Albrecht (wie Anm. 9), S. 200–205, und Hans WOLTER, Kardinal Albrecht von Mainz und die Anfänge der katholischen Reform. In: Theologie und Philosophie 51 (1976) S. 496–511, bes. S. 498 f.

31 Zusammenfassend Lennart PINOMAA, Die Heiligen bei Luther (= Schriften der Luther-Agricola-Gesellschaft A 16). Helsinki 1977, bes. S. 63–88, und Erwin ISERLOH, Die Verehrung Mariens und der Heiligen in der Sicht Martin Luthers. In: Ecclesia militans. FS für Remigius Bäumer, II, hrsg. von Walter Brandmüller u. a. Paderborn u. a. 1988, S. 109–115.

32 Siehe Adolf LAUBER u. a. (Hrsg.), Flugschriften der frühen Reformationsbewegung (1518–1524), 2 Bde. Berlin 1983, S. 105–127 (Karlstadt) und S. 1033–1037 (Ordnung); vgl. James Samuel PREUS, Carlstadt's Ordinaciones and Luther's Liberty: A study of the Wittenberg movement 1521–1522 (= Harvard theological studies 27). Cambridge (Mass.) 1974. – Luthers mäßiges Einwirken auf die Bilderstürmer mag auch durch die Haltung seines Landesherrn und dessen dynastische Rücksichtnahme mitbestimmt worden sein, wird Friedrich in jenen Jahren doch kein Interesse daran gehabt haben, Albrechts Heiligen- und Passionszyklus von seinen Theologen in Frage stellen zu lassen.

33 Margarete STIRM, Die Bilderfrage in der Reformation (= QFRG 45). Theol. Diss. Berlin 1973, Gütersloh, Heidelberg 1977; zusammenfassend Walther von LOEWENICH, Bilder IV: Reformatorische und nachreformatorische Zeit. In: TRE VI, 1980, S. 546–557.

34 Zum Bild siehe Gert VON DER OSTEN, Hans Baldung Grien. Gemälde und Zeichnungen. Berlin 1983, Nr. 52 und die Abb. Tafel 119.

ders hervorgehoben, ist folgende Szene zu beobachten: Zwei Reiter tauschen ein Schriftstück aus; der weltlich Gekleidete überreicht dieses jenem in geistlicher Tracht. Letzterer ist nun durch das Porträt als Albrecht von Brandenburg auszumachen. Dort übergibt also der weltliche Arm dem Vertreter der Kirche die Urkunde mit dem zu vollziehenden Urteil. Wie ist die Szene zu verstehen? Läßt sich Albrecht ein »Echtheitszertifikat« aushändigen? Zum einen wird durch das schriftlich festgehaltene Urteil – Tod durch Steinigung – der Verehrung der leiblichen Überreste des Heiligen Stephanus ein »historischer« Beweis gegeben, und damit mag auch eine besondere Fürsorge für das Bistum Halberstadt zum Ausdruck gebracht sein, zum andern ist dieses Schriftstück aber auch als Exemplum und Legitimationsnachweis – schwarz auf weiß – für den Reliquienkult schlechthin zu verstehen. Die Ikonographie darf als Neuschöpfung Albrechts erachtet werden, deren Thematik eine deutliche Reaktion auf die Kritik des von ihm betriebenen Heiligen- und Reliquienkultes widerspiegelt, zumal das Gemälde in die Zeit der Wittenberger Unruhen zu datieren ist.

Sicherlich werden die Hallenser Kunstunternehmungen Albrechts auch der Ausdruck eines übersteigerten Wunsches nach Repräsentation gewesen sein. Einer Repräsentation, die als Konkurrenz zur Wittenberger Schloßkirche Allerheiligen³⁵ von Friedrich dem Weisen zu sehen ist, die Albrecht zu übertrumpfen suchte. Zum anderen ist aber auch ein ausgeprägtes und, wie noch zu zeigen sein wird, im Stift zur Schau gestelltes dynastisches und politisches Selbstbewußtsein, welches sich auch gegen Kaiser und Papst zu behaupten suchte, nicht zu übersehen. – Am 14. März 1521 hatte der Kaiser das Hallenser Stift unter seinen und des Reiches besonderen Schutz gestellt. Dazu leistete Albrecht allerdings gewisse Vorarbeiten. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Wahl der Hallenser Stiftspatrone, ein Vorgang, der schon zu einem frühen Zeitpunkt Albrechts Kalkül erkennen läßt. Ursprünglich sollten nur zwei Hauptheiligenfeste gefeiert werden, an denen auch großer Ablass zu gewähren sei, nämlich das der Maria Magdalena und das des Heiligen Erasmus. Maria Magdalena sollte laut päpstlichem Breve vom 13. April 1519 die Patronin des Stifts werden; während sie bereits diese Stellung schon im Stift der Hallenser Burg bekleidet hatte, kam Erasmus nach den Regelungen der Heiligenfeste neu hinzu und war Magdalena nachgeordnet. In einem Vertrag zur Verlegung des Stiftes vom 30. August 1519 wurden die beiden Heiligen Magdalena und Erasmus als Titelheilige des Neuen Stifts explizit genannt. In einem weiteren Breve (10. Januar 1520), welches durch Planungsänderungen notwendig geworden war, wurde nun Erasmus zugunsten des Heiligen Mauritius verdrängt³⁶. Verdeutlicht man sich nun, daß Erasmus der Schutzheilige des Hauses Brandenburg, wogegen Mauritius der Reichsheilige³⁷ war, so ist für den Wechsel ein Grund zu suchen. Vermutlich findet er sich in der

35 Zu dieser: Fritz BELLMANN u. a. (Bearb.), Die Denkmale der Lutherstadt Wittenberg. Weimar 1979, S. 90–107. 203–267.

36 Zu den Urkunden siehe Joh. Peter DE LUDEWIG, Reliquiae manuscriptorum (...), XI. Halle 1737, S. 422–444 (Breve vom 13. 4. 1519), S. 444–473 (Breve vom 10. 1. 1520); Jo[ann] Christoph von DREYHAUPT, Pagus Neletici et nvdzici (...), I. Halle 1749, S. 766–768 (Vertrag vom 30. 8. 1519).

37 Zu den Heiligen in bezug auf Albrecht siehe STEINMANN, Bilderschmuck (wie Anm. 19), S. 92–97 (Erasmus); Gude SUCKALE–REDLEFSEN, Mauritius: Der heilige Mohr. The Black Saint Maurice (dt. und engl.). Unter Mitarbeit von Robert Suckale, mit einem Vorwort von Ladislav Bugner. München, Zürich 1987, bes. S. 86–98 mit den entsprechenden Katalognummern.

Wahl Karls V. (1500–1558) am 28. Mai 1519 zum deutschen Kaiser. Bekanntlich hatte Albrecht seine Wahl befürwortet. Anfänglich lag demnach das Gewicht auf dynastischer Selbstdarstellung des Hohenzollern, der Erasmuskult wurde übrigens bis dato in dieser Weise nicht in Halle gepflegt, infolge der Wahl Karls V. gab es eine Akzentverschiebung zugunsten der Reichspolitik, diese bestimmte das Verhältnis Albrechts zum Heiligen Mauritius. Unangenehme Erinnerungen weckte vermutlich dieser Wechsel bei den Hallenser Bürgern, denn Mauritius war auch der Heilige des Erzbistums Magdeburg und seit der Unterwerfung Halles durch den Magdeburger Erzbischof Ernst von Wettin ein Symbol für die weltliche Macht der Kirche. Im Jahre 1480 verschwand der Roland auf dem Markt in einem Holzverschlag und an seiner Stelle wurde am Rathaus eine Mauritiusstatue angebracht. Albrecht wird diese Mehrdeutigkeit, die darin lag, daß Mauritius der Schutzheilige des Reiches aber auch des Bistums Magdeburg war, bei der Wahl seines Stiftsheiligen kaum gestört haben. Schon an diesem Vorgang wird deutlich, daß wir in Albrecht jemand vor uns haben, der mit den Symbolen seiner Zeit und ihren Bedeutungen für die Kunst umzugehen wußte. Es scheint, daß er gerade sie wegen der Möglichkeit der Ambivalenz sehr geschätzt hatte. Man wird, wie die weiteren Beispiele es noch belegen werden, ihm einen hohen Grad an Phantasie und Kunstverstand bescheinigen müssen.

Die besondere Verbundenheit Albrechts mit Karl V. kam in dem Stift mehrmals sinnfällig zum Ausdruck. Sicher erst nach der Krönung Karls in Aachen, also nach dem 22. Oktober 1520, beauftragte der Kardinal den Maler Grünewald mit der Erasmus-Mauritius-Tafel, die heute in der Alten Pinakothek in München verwahrt wird³⁸. Erasmus, im prunkvollen bischöflichen Ornat und mit den Porträtzügen Albrechts, empfängt auf dem Bild den schwarzen Mauritius. Abermals eine ikonographische Innovation, da sie sich nicht in den Viten und Legenden zu den beiden Heiligen formuliert findet und umso entschiedener auf den Auftraggeber verweist. Die Begegnung dieser beiden Heiligen wurde zur politischen Allegorie, die ihre Entschlüsselung in den Vorstellungen des Kardinals findet. Das Gemälde muß als Huldigung des Brandenburgers an Karl beurteilt werden, da Mauritius heraldische Anpielungen, Harnisch mit Feuereisen, Königsfarben, Bogen und Pfeil, aufweist. Sehr versteckt und klein ist auf dem Schultertuch, der Humerale des bischöflichen Pontifikalgewandes des Erasmus, die Heilige Magdalena zu sehen, so daß sogar alle Stiftspatrone auf dem Bild vertreten sind. Und das Gemälde muß Albrecht eminent wichtig gewesen sein: um eine Aufstellung im Stift zu ermöglichen, wurde ein bereits vorhandenes Altargemälde des Heiligen- und Passionszyklus' von Cranach entfernt und durch das Grünewald-Bild ersetzt.

Spätestens seit dem Wormser Reichstag (1521) kann kaum noch von einer bloßen Huldigung an Karl gesprochen werden. Vielmehr muß diese über Allegorien vermittelte Darstellung von Primas und Kaiser als kirchenpolitische Aussage, als Bild gewordene gegen-reformatorische Maßnahme beurteilt werden, zeichnet sich doch gerade der Wormser Reichstag durch Beschlüsse aus, die ein energische-

³⁸ Inventarnummer 1044, Lindenholz, 226 x 176 cm; siehe den Museumskatalog: Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden. München 1983, S. 232 f. mit Farbabb. Tafel VIII; Karin STÖBER, Die Erasmus-Mauritius-Tafel von Matthias Grünewald als programmatischer Ausdruck der machtpolitischen Ansprüche eines Kirchenfürsten im Zeitalter der Glaubenserneuerung. M. A. masch., Universität Freiburg 1984.

res Vorgehen gegen Luther und seine Anhänger forderten. Wie wichtig Albrecht die Darstellung der Verbundenheit mit dem Kaiser war, zeigen weitere Kunstwerke. In den nächsten Jahren wurden mehrere Darstellungen von Albrecht und Karl aufgestellt. So standen vor der berühmten überlebensgroßen Reliquienfigur des Mauritius, die wie eine Puppe auch mit dem Prunkharnisch, welchen Karl zu seiner Krönung in Aachen trug, bekleidet werden konnte, die Brustbilder von Albrecht von Brandenburg und Karl V. Und ein weiteres Mal die Verbindung von Kaiser und Primas: Mit Sicherheit in der Nähe von einem Altar, vermutlich sogar zweien, auf denen Albrecht als Heiliger Erasmus zu sehen war, hing ein Teppich mit der Darstellung des Kaisers als Heiliger Eustachius. Unmittelbar neben der Westempore, auf der Albrecht von Brandenburg während der Gottesdienste, die er nicht persönlich leitete, stand, war eine Statue des Reichsheiligen Mauritius angebracht; darüber die des Heiligen Erasmus, bei der man wiederum eine Porträt-darstellung Albrechts vermuten darf³⁹.

Im Stift visualisierten demnach die Darstellungen der Heiligen Mauritius und Erasmus die Verbindung von Reich und Kirche, personifiziert durch Karl V. und Albrecht von Brandenburg. Da Mauritius ein negroider Heiliger war, mußten Porträtähnlichkeiten mit dem Kaiser ausgeschlossen bleiben, eine Tatsache, die Albrecht bedauert haben mag, aber durch den Umweg über das Zitat der heraldischen Embleme Karls zu lösen suchte. Dies mag der Grund sein, daß vor der großen Standfigur des Mauritius ein Brustbild mit den Porträtzügen Karls aufgestellt wurde.

Albrecht konnte sich ohne Probleme in die Rolle des Bischofs Erasmus begeben. Die Darstellungen dieses Heiligen hatte aber sicherlich immer eine doppelte Funktion zu übernehmen, im Zusammenhang mit Karl bzw. Mauritius lag die Betonung auf der Verbindung zwischen Reich und Kirche, was wir hier mit dem gemeinsamen Ansinnen zur Eindämmung der Reformation gleichsetzen dürfen; die Darstellung des Heiligen Erasmus unterstrich aber auch jedesmal das dynastische Selbstbewußtsein des Brandenburgers selbst. Denn Albrecht hatte nicht irgendeinen Heiligen seiner drei Bistümer gewählt, sondern den des Hauses Brandenburg⁴⁰. Stolz präsentiert sich Albrecht als Heiliger Erasmus auf dem Grünewald-Gemälde, derartig stolz, daß ihm der Künstler auf den Saum seines Gewandes eine bestickte Perlentafel mit dem Wappen seiner drei Bistümer stellen mußte, die zwar beredter Ausdruck für den Erfolg des Dargestellten ist, aber diesem keinen Schritt hin auf den Heiligen Mauritius erlaubte. Dieser bewegt sich auf den Heiligen Erasmus zu, gestikuliert bewegt, während sein Gegenüber starr steht und alle Hände voll zu tun hat: In seiner linken wird der Bischofsstab gehalten und in der rechten Hand die Winde mit dem Gedärm, das Hauptattribut Erasmus. Das solch vorgetragenes Selbstbewußtsein – unbeschadet aller Verbundenheitsbezeugungen – gegenüber dem Kaiser kein Einzelfall war, belegt eine Darstellung, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Auf einem Reliquien-

³⁹ So Irnfriede LÜHMANN-SCHMID, Peter Schro. Ein Mainzer Bildhauer und Backoffen-Schüler. In: Mainzer Zeitschrift 70 (1975) S. 1–62. 71–72 (1976–1977) S. 57–100, hier 70 (1975) S. 56 mit Abb.; der Kopf ist stark beschädigt.

⁴⁰ Interessant, daß er auf der Weihetafel (um 1514) der Magdalenen-Kapelle der Moritzburg noch Mauritius (Magdeburg) und Martin (Mainz) vereinte; zur Tafel siehe LÜHMANN-SCHMID, Schro (wie Anm. 39), 70 (1975) S. 49–52 mit Abb.



sarg des Hallischen Heiltums, er wurde bei der Zeigung des Heiltums im sechsten Gang an vierter Stelle vorgeführt, begegnen wir dem Heiligen Erasmus wieder. Der Sarg, er barg 2 *heilige Leiber* und 6 *Partikel*, ist uns durch zwei Abbildungen überliefert, die sich glücklicherweise gegenseitig ergänzen. Eine Längs- und Schmalseite des Reliquiensarges, welche eine Darstellung mit dem Martyrium des Heiligen Erasmus und einen Putto mit dem Kardinalswappen zeigen, bilden das gedruckte Heiltumsbuch von 1520 ab, die beiden anderen Seiten finden sich in der Pergamenthandschrift der Aschaffener Hofbibliothek⁴¹. Letztere kann als eine Art Privatinventar des Kardinals für seinen Hallenser Reliquienschatz angesehen werden. Die aquarellierten Handzeichnungen sind sehr viel detailreicher, als die Holzschnitte des Drucks, wenn auch sie nicht als exakte Wiedergabe angesehen werden können. Die andere Längsseite des Kastenreliquiars zeigt nun eine Darstellung (Abb.), die zum Staunen Anlaß gibt und wiederum eine ikonographische Neuschöpfung des Auftraggebers war: einen »Schutzmantel-Erasmus«. Weit ausgebreitet hält der Bischof, durch das 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 zugeschnitten, daß wir vom Kardinal als Auftraggeber selbst sprechen dürfen. Denn hat man sich einmal die Lesart zu eigen gemacht, die Dar-

41 Das gedruckte Werk ist vollständig sehr selten; eine kommentierte Neuauflage plant Heinrich NICKEL, Halle. Unsere Abb. findet sich in der Teilfaksimileausgabe von Richard MÜTHER, *Hallesches Heilighthumsbuch vom Jahre 1520* (= Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren in Facsimile-Reproduction 13). München 1889, S. 35. Zum Ms. 14 in der Hofbibliothek Aschaffenburg, Bl. 231^v f., siehe Philipp Maria HALM und Rudolf BERLINER, *Das Hallesche Heiltum*. Man. Aschaffenburg. 14. Berlin 1931, Nr. 178. Bei der Zusammenstellung von Vorder- und Rückseite folge ich den Angaben von Halm/Berliner, doch verwundert bei den beiden Abb. der Unterschied beim Aufbau des Reliquiensarges. Zum Abdruck kommt hier eine Einzeichnung der Miniatur aus dem Ms. 14, die ich Octavian Catrici (Nürnberg) verdanke. Kunstgewerblich bearbeitet wurde das Heiltum durch Jörg RASMUSSEN, *Untersuchungen zum Halleschen Heiltum des Kardinal Albrecht von Brandenburg*. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3. Folge 27 (1976) S. 59–118. 28 (1977) S. 91–132.

stellungen des Heiligen Erasmus in Albrechts Umgebung mit diesem und dem Haus Brandenburg in Verbindung zu bringen (vielleicht sollte man soweit gehen und sie mit diesem gleichsetzen), ist die Botschaft dieser Arbeit, auch ohne Porträt, überdeutlich, gar aufdringlich: Albrecht von Brandenburg als Beschützer von Kirche und Reich! Der Kardinal hat sich hier nochmals ein tradiertes Motiv der christlichen Kunst, das der Schutzmantelmadonna⁴², zu eigen gemacht und umgeformt. Unter ihrem weit ausgebreiteten Mantel bot sie den Gläubigen Schutz. Was mag wohl Luther, der es als *Abgottereie* beschrieb, daß *man weiset die Leute von Christo unter den Mantel Mariae*⁴³, erst zu dieser Darstellung gesagt haben? Seine gegen Albrecht gerichtete Polemik wird verständlich, sobald man sich dessen altgläubige Aktivitäten im Hallenser Stift genau vor Augen führt. Denn dieses Stift operierte nicht nur durch seine materielle Pracht, seine reich ausgestattete Liturgie gegen Wittenberg, sondern doch wohl auch durch die kalkulierten Ambivalenzen seiner Kunstwerke. Der Reliquiensarg mag sich dem Betrachter als zwar merkwürdiges aber nicht beunruhigendes Heiligenbild präsentiert haben. Erst dem Kenner der politischen Auslegbarkeit dieser Kombination mag die Brisanz des Reliquiars aufgefallen sein. In Wittenberg wird man die Darstellung sehr wohl verstanden haben, Albrecht gebärdet sich als Beschützer des Reiches und der Kirche gegen die Angriffe des neuen Glaubens. Und Albrechts Selbstbewußtsein scheint unerschütterlich gewesen zu sein: Beschützte er auf der Darstellung des Reliquiensargs Kaiser und Papst mit dem »Mantel Brandenburgs« lediglich, so war ihm der Griff nach der Tiara irgendwann die selbstverständliche Konsequenz. Georg Sabinus (1508–1560) reimte 1535 anlässlich seines Aufenthaltes in Halle in einem lateinischen Lobgedicht auf Albrecht: *Glücklich wärs du Rom und beglückt die Gemeinde der Christen / Die anhänglich und treu ehren den römischen Stuhl / Wenn der Tiara Schmuck sein Haupt umgäbe, wenn ihm nur / Welche zerstreut nun irrt, folgte die Herde des Herrn*⁴⁴. Sabinus, der Schwiegersohn Philipp Melanchthons (1497–1560), hatte von Brandenburg aus eine Reise nach Italien unternommen und war über Wittenberg und Bitterfeld auch nach Halle gekommen. Bis jetzt wurden seine Verse lediglich als Schmeicheleien des Poeten bewertet, der anlässlich der sich ihm darbietenden Pracht, man feierte gerade das Fest der Geburt Mariä mit einer feierlichen Prozession, aus dem Staunen nicht herauskam. Vielleicht aber hatte Sabinus mehr wahrgenommen und verdeutlichen wollen. Er konnte während seines Aufenthaltes interessante Beobachtungen tätigen: Der Hallenser Dom ist mit großen Skulpturen geschmückt, die Christus, die Apostel und die Stiftspatrone Maria Magdalena, Mauritius und Erasmus zeigen. In den Baldachinen über diesen Standfiguren sind Maria und die Vierzehn Nothelfer zu sehen. Irnfriede Lühmann-Schmid konnte überzeugend den Backoffen-Schüler Peter Schro (tätig 1522–1544) als Meister dieser bedeutenden Bildhauerarbeit nachweisen⁴⁵. Diese Skulpturen sind im Mittel-

42 Zu dieser J. SEIBERT, Schutzmantelschaft. In: Lexikon für christliche Ikonographie. Allgemeine Ikonographie, IV. Rom u. a. 1972, Sp. 128–133.

43 WA 47, S. 276, 21.

44 Georgii SABINI Brandeburgensis / Hodoeporicon Itineris Italici. o. O. (Wittenberg) 1535; hier übersetzt nach dem Abdruck bei REDLICH, Cardinal Albrecht (wie Anm. 14), Beilage 26, S. 114*. 151–154.

45 Siehe LÜHMANN-SCHMID, Schro (wie Anm. 39), 70 (1975) S. 55–62.

schiff an den Pfeilern erhöht angebracht und die Reihe wird durch Petrus und Christus im Chor eröffnet und im Westen mit den Stiftspatronen Magdalena, Mauritius und Erasmus abgeschlossen. Im Westen sind, wie gesagt, Mauritius und Erasmus so montiert, daß sie in die Nähe der Empore kamen, auf der Albrecht während des Gottesdienstes stand. Zelebrierte der Kardinal die Messe selbst, saß er im Chor an der Nordseite. Hier ist nun die Skulptur des Heiligen Petrus zu sehen. Merkwürdig aber, daß auf der heraldisch rechten Seite nicht Christus die Reihe der Dargestellten anführt, sondern Petrus. Auffallend ist zudem, daß Maria, die ebenfalls vor Petrus hätte dargestellt werden müssen, in Halle als Baldachinfigur über Petrus dient. Die Hierarchie ist nämlich zu einer vergleichbaren Ausstattung, den mittelalterlichen Chorpfeilerkulpturen im Kölner Dom, wo Maria, Christus und zuletzt Petrus erschienen, gewahrt. Die Hallenser Anordnung, Petrus, Christus, dieser ist gegenüber auf der heraldisch untergeordneten linken Seite plaziert worden, und dann erst Maria, will begründet sein. Es könnte eine Reaktion auf die heftig entbrannte Auseinandersetzung über das päpstliche Primat gewesen sein, die es, zumindest in diesem Ausmaß, bis dahin in der Geschichte des Christentums noch nicht gegeben hatte und die ihren Ausdruck in der Leipziger Disputation fand.

Petrus, als der erste Papst, hätte demnach in Halle unter den 1525 fertiggestellten Pfeilerfiguren einen Ehrenplatz erhalten⁴⁶. Die Primatfrage mag für Halle auch den Ausschlag für die Anbringung der ersten beiden Pfeilerfiguren gegeben haben. Dem Gottesdienstbesucher, zum Beispiel Sabinus, muß bei dieser Anordnung aber noch etwas anderes aufgefallen sein: In Halle war nun bei der so getroffenen Disposition die Petrusstatue an der Seite im Chor, an der Albrecht während des Gottesdienstes Platz nahm. Jeder konnte sich nun, wenn sein Blick auf den Kardinal und die über ihm angebrachte Petrusstatue fiel, darüber Gedanken machen, ob sich Albrecht als ein möglicher Nachfolger des ersten unter den Päpsten, als zukünftiger Papst also, sehen mochte. Leiteten ihn auch solche Überlegungen, als er den Künstler der Stiftskirchenkanzel (fertiggestellt 1525–26) beauftragte, den dort dargestellten Heiligen Papst Gregor mit seinem, Albrechts, Porträt zu versehen, also sein Haupt mit der Tiara zu zieren⁴⁷? Und ein weiteres Kunstwerk aus Albrechts Hallenser Besitz wäre mit seiner bewußt ambivalent gehaltenen Darstellung in dieser Hinsicht zu interpretieren, ein Gemälde mit der Messe des Heiligen Gregors. Zwei Bilder, leider undatiert, mit dem Thema der Gregorsmesse befanden sich in Albrechts Hallenser Kunstbesitz⁴⁸. Auf beiden Ge-

46 Zu erinnern ist, daß die etwa zur gleichen Zeit entstandene Ausmalung der Raffaelstanzen im Vatikanischen Palast, vor allem die der Sala di Costantino, sich ebenfalls mit dem Anspruch der Päpste auf das Primat auseinandersetzen.

47 Diese Frage erscheint schon bei Fritz-Karl DANNEEL, Ein unbekanntes Bildnis Kardinal Albrechts von Brandenburg. In: Deutschland – Italien. Beiträge zu den Kulturbeziehungen zwischen Norden und Süden. FS für Wilhelm Waetzold zu seinem 60. Geburtstag 21. Februar 1940. Hrsg. vom kunstgeschichtlichen Institut der Martin Luther-Universität, Halle-Wittenberg. Berlin 1941, S. 177–184, hier S. 182. Zur Kanzel selbst Heinz WOLF, Die Kanzel und die Plastik des Domes zu Halle aus der Zeit Kardinal Albrechts. Phil. Diss. masch. Humboldt Universität Berlin (Ost) 1957, S. 83–114; Ernst KÄHLER, Der Sinngehalt der Pfeilerfiguren und Kanzelplastik im Dom zu Halle. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst Moritz Arndt-Universität, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe 4/5 Jg. 5 (1955/56) S. 231–248, bes. S. 244–248.

48 Beide heute im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlung: Inventarnummer 6270, Na-

mälden ist Albrecht zu sehen, wenn auch mit einem relevanten Unterschied: Befindet er sich in einer Fassung des Themas im Kirchengestühl, neben ihm ein Bischof und ein weiterer Kardinal, offenbar beides auch Porträts, so assistiert er auf dem anderen Gemälde dem Heiligen Papst Gregor bei der Messe und hält die auf dem vorigen Bild auf dem Altar abgelegte Tiara nun ostentativ in den eigenen Händen. Albrecht verwandte wieder ein tradiertes Bildschema. Es ist prinzipiell nicht ungewöhnlich, daß Assistenzfiguren Gregors Papstkrone halten, doch scheint in diesem Fall das Halten der Tiara durch den Bildstifter selbst, der die Rolle einer solchen Assistenzfigur übernimmt, singular zu sein⁴⁹.

Nach dem Empfang des Kardinalshutes (1518) aus den Händen der Kardinäle Thomas Cajetan (1469–1534) und Matthäus Lang (1468–1540) wählte sich Albrecht offensichtlich noch keineswegs am Ende seiner ekklesiastischen Karriere. Gerade durch seinen Einsatz gegen die neue Glaubenslehre scheint er sich als besonders geeignet gefühlt zu haben, die Papstkrone zu tragen, auch wenn wohl nie reale Aussichten bestanden haben mögen, diese auch wirklich zu erhalten.

Dank der Untersuchung von Ernst Kähler sind wir bei der Interpretation des theologischen Programms der Pfeilerfiguren und Kanzel des Hallenser Stifts nicht mehr allzusehr auf Mutmaßungen angewiesen⁵⁰. Seine Ergebnisse können im Zusammenhang mit der oben aufgeworfenen Fragestellung nach einer spontanen gegen-die-Reformation gerichteten Kunst neu bewertet werden. Die aufwendigen Bildhauerarbeiten, darunter fallen auch zwei prachtvolle Portallaibungen, waren 1525/26 abgeschlossen. Der Beginn dieser Arbeiten dürfte demnach einige Jahre nach dem Cranach'schen Passionszyklus zu datieren sein. Für die Pfeilerfiguren konnte Kähler plausibel machen, daß die Abfolge der Apostel auf eine in der Magdeburger Erzdiözese verwendete *Litania maior* zurückzuführen ist. In festgelegter Reihenfolge wurden dort die Apostel mit der Bitte *ora pro nobis* angerufen. Der Schluß, daß die Apostel und die ihnen beigegebenen Vierzehn Nothelfer in den Baldachinen, samt der Jungfrau Maria, Magdalena, Mauritius und Erasmus als Fürbitter für die Gläubigen angerufen werden sollten, und in Korrespondenz zu den Heiligen der Cranach'schen Altäre zu begreifen sind, liegt nahe. Damit erhalte der Heiligenkult im Hallenser Stift abermals eine mächtige Stütze. Diese Form der Heiligenauffassung ist eher der Tradition zuzuordnen. Eine zweite von Kähler nachgewiesene Sinnebene kann den Reformbemühungen Albrechts zugeschrieben werden. Bei der Paulusfigur findet sich ungewöhnlicherweise eine in griechisch verfaßte Inschrift, die übersetzt »allen bin ich alles geworden« lautet. Der auf dem Mantelärmel des Apostels applizierte Spruch ist dem griechischen Text des Neuen Testaments (1516) Erasmus' von Rotterdam (1466/69–1536) entnommen. Das Pauluszitat (1 Kor 9,22), so Kähler, verweist auf einen Pro-

delholz, 150,2 x 110 cm, ausgestellt in der Galerie Aschaffenburg, und Inventarnummer 6271, Nadelholz, 147 x 107 cm, ausgestellt in der Stiftskirche St. Peter und Alexander in Aschaffenburg. Zu beiden Bildern siehe den Museuskatalog (wie Anm. 20), S. 61–63.

⁴⁹ Zu dieser Feststellung kommt auch Karsten KELBERG, Die Darstellung der Gregorsmesse in Deutschland. Phil. Diss. Münster 1983, S. 64. Seine Zuschreibung (S. 62) an Hans Apel d. J. ist überholt. Weitere Vergleichsbeispiele im Ausstellungskatalog: Die Messe Gregors des Großen. Vision – Kunst – Realität, bearb. von Uwe WESTFEHLING. Köln 1982.

⁵⁰ KÄHLER, Sinngehalt (wie Anm. 47), S. 231–248.

grammautor, wohl Albrecht selbst, der seiner Verehrung gegenüber dem bedeutendsten Humanisten seiner Zeit Ausdruck verleihen wollte⁵¹. In unmittelbarer Nähe dieses Pauluspfeilers fanden sich mehrere Darstellungen Albrechts von Brandenburg als Heiliger Erasmus auf Altären, vermutlich drei. Man wird voraussetzen dürfen, daß Albrecht abermals eine Verbindung zu konstruieren suchte: als Bischof Erasmus, sprich, mit dem Namenspatron des Rotterdamers⁵². Als Bischof Erasmus konnte er nicht allein die bereits genannten Konnotationen vermitteln, sondern nun sogar auf eine Namens- und vielleicht auch Funktionsidentität mit dem Gelehrten Erasmus von Rotterdam anspielen. Der Kombination mit Mauritius (= Karl V.) konnte unter Verwendung des gleichen Ausgangssymbols eine neue Dimension hinzugefügt werden. Wahrscheinlich ist, daß die Überlegungen zur Applikation des Zitats erst zustande kamen, nachdem es 1524 zum Bruch zwischen Erasmus und Luther gekommen war.

Der Abgrenzung gegen Luther diene auch das Skulpturenprogramm der Stiftskirchenkanzel. Albrecht nutzte dieses Kunstwerk, um seine Position zu Luthers Bibelübersetzung und dem Bildgebrauch zu erläutern. Aufschlußreich ist der lateinisch gehaltene Bibelspruch am Gesims der Kanzel und der Treppengewänge, welcher in Luthers eigener Übersetzung lautet: *Alle Wort Gottes sind durchleuchtet / und sind ein Schild denen / die auf jn trawen. Thu nichts zu seinen Worten / Das er dich nicht straffe / und werdest Lügenhaftig erfunden* (Sprüche 30,5–6). Man wird wohl nicht fehlgehen, wenn man diese der Vulgata entnommene Textstelle in Verbindung mit Luthers Bibelübersetzung bringt und sie als deutlichen Hinweis und Warnung vor »falschen« Textauslegungen bzw. Bibelübersetzungen versteht. Von Luthers deutscher Bibel waren bis zur Entstehungszeit der Kanzel das Neue Testament und das Alte Testament bis zum Hohenlied erschienen. Zum anderen scheint das gewählte Zitat auch, ex negativo, eine Stellungnahme des Kardinals für die Autorität des Amtes (Papst, Lehramt, Konzil) gewesen zu sein, denn der Heiligen Schrift war nichts mehr hinzuzufügen. Etwa zur gleichen Zeit, in der die Stiftskirchenkanzel entstand, ließ sich Albrecht mehrmals von Lucas Cranach d.Ä. als Heiliger Hieronymus darstellen⁵³. Anders jedoch als bei den Flügeltafeln der Altar-Retabel ist hier der Heilige in einer Studierstube bzw. als Einsiedler dargesellt. Die vier Hieronymus-Tafeln, sie entstanden zwischen 1525 und 1527, sind für einen anderen Adressatenkreis bestimmt gewesen als die Heiligendarstellungen im Stift, ihre Empfänger sind uns aber unbekannt geblieben. Die bis jetzt immer vorgetragene Interpretation, Albrecht habe sich hier als Gelehrter, ganz ein Kind der Renaissance, darstellen lassen wollen, ist zu allgemein. Im Zusammenhang mit der Hallenser Stiftskirchenausstat-

51 Vgl. ebd., S. 234–236.

52 Die Verbindung zum Haus Brandenburg lag den Darstellungen Albrechts als heiliger Erasmus zugrunde, die Namensgleichheit zu Erasmus von Rotterdam bot später eine willkommene zweite Ebene der Allusion. Zu einer anderen Gewichtung bei der Interpretation siehe Edgar WIND, *Studies in Allegorical Portraiture: Albrecht von Brandenburg as St. Erasmus*. In: *Journal of the Warburg Institute* 1 (1937/38) S. 142–162.

53 Die Bilder behandelt bei PERRIG, Lucas Cranach (wie Anm. 7), dessen Interpretation ich nicht folgen kann. Meine hier vorgestellte Interpretation zu Albrecht als Hieronymus verdankt einem Gespräch mit Kurt Löcher, Nürnberg, eine Präzisierung. Allg. zu Hieronymus als dem Heiligen der Humanisten siehe Eugene F. RICE, *Saint Jerome in the Renaissance* (= *The Johns Hopkins Symposia in comparative history* 13). Baltimore, London 1985.

tung, ganz besonders aber im Hinblick auf die zeitgleiche Fertigstellung der Kanzel, sind diese Bilder intentional sehr viel konkreter: Albrecht läßt sich als Hieronymus, dem Verfasser der Vulgata, darstellen und präsentiert sich damit als die Autorität, nach der sich die Bibelauslegung auszurichten hatte. Der Kirchenvater Hieronymus war der Urheber des bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts als kanonisch geltenden lateinischen Bibeltextes, den er aus dem Hebräischen und Griechischen übersetzt hatte. Der Spruch des Kanzelkorbes war Albrechts Warnung vor der falschen Auslegung der Schrift. Die lateinische Vulgata sollte den Gelehrten vorbehalten bleiben, den nicht Schriftkundigen war eine andere Rolle zugewiesen, die der Bildbetrachtung. Etwas zusammenhangslos wirkt heute die Darstellung am Treppenaufgang zur Kanzel, die Christus vor der Kreuzannagelung und »Christus in der Rast«, darüber die Worte »Ecce homo«, zeigen. »Man wird kaum fehl gehen, hinter diesen Bildern die Aufforderung zur Betrachtung des leidenden Christus und seiner Nachfolger im Leiden zu sehen: d. h. hier ist die Frömmigkeit der ›Imitatio Christi‹ wirksam«⁵⁴. Kähler konnte, da er den Heiligen- und Passionszyklus nicht kannte, diese Darstellungen und damit ihre Interpretation als nebensächlich bezeichnen. Bedenkt man aber, daß in den Seitenschiffen die Altäre mit den Darstellungen der Passion Christi, und unmittelbar neben der Kanzel der Dreikönigs-Altar mit der »Kreuzannagelung« standen, werden die Themen dieser beiden Kanzelreliefs verständlicher, ja sie unterstreichen eine immer wieder anzutreffende Hauptthematik im Stift, die Imitatiofrömmigkeit. Hier an dem Kanzelpfeiler hing auch das Dürer-Gemälde »Christus als Schmerzensmann«⁵⁵, auf dem ebenfalls die Worte »Ecce homo« zu lesen waren. Dieses und die anderen Bilder sind, vor allem auch im Hinblick auf die Inschrift der Kanzel, eine Aufforderung, keinen falschen Schriftauslegern sondern Christus und den Blutzeugen zu folgen. Die Kanzel scheint, nach der Fertigstellung des Heiligen- und Passionszyklus der Cranach-Werkstatt, diesen Aspekt noch einmal unterstreichen zu wollen. Albrecht in der Rolle des Heiligen Gregors an der Kanzel ist nämlich auch als ein kaum zu übersehender Hinweis zu deuten, daß der Kardinal – wie Gregor der Große – der Auffassung war, daß die Bilder das Buch für die Laien seien. Mit dem Zitat aus der Vulgata wurde den Reformationsanhängern eine deutliche Antwort gegeben. Damit wurde auch Karlstadt (und Gleichgesinnten) widersprochen, der 1522 in der Schrift »Von Abtuation der Bilder« schrieb: *Gregorius der papst hat seiner bebstlicher Art nit vergessen und den Bildern die Ehre geben, die Got seinem Wort geben hat, und spricht, das Bildnis der leyhen Bücher seind*⁵⁶. Der Cranach'sche Heiligen- und Passionszyklus war aber für Kardinal Albrecht genau eine solche Laienbibel, die das Bemühen um volkssprachliche Übersetzungen theologischer Texte unnötig erscheinen lassen sollte⁵⁷.

⁵⁴ KÄHLER, Sinngehalt (wie Anm. 47), S. 247.

⁵⁵ Sammlung des Grafen von Schönborn-Wiesentheid, Pommersfelden, Inventarnummer 248. Auf das Problem der Eigenhändigkeit kann hier nicht weiter eingegangen werden. Die Zuordnung zum Stift von mir; zuletzt behandelt wurde das Bild im Ausstellungskatalog: Die Grafen von Schönborn. Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene. Nürnberg 1989, S. 354–356.

⁵⁶ Zitiert nach LAUBER, Flugschriften (wie Anm. 32), S. 104, 18–20.

⁵⁷ Keine zehn Jahre später versperrte sich auch Albrecht nicht mehr gegen eine deutsche Bibelübersetzung. 1534 erschien, noch vor Luthers Gesamtausgabe, die erste katholische Übersetzung der ganzen Bibel von dem Dominikaner Johann Dietenberger (1475–1537). Das Titelblatt zeigt u. a. Albrecht mit seinen Wappen.

Betrachtet man das Stift zu seiner »Blütezeit«, wird das Staunen des Sabinus verständlich. Mit beachtlichem materiellen Einsatz hatte Albrecht die Ausstattung nicht nur durch weitere Gemälde und Altäre, der Steigerung des Reliquienschatzes, sondern auch durch Gobelins, liturgische Gewänder, Antependien, liturgisches Gerät, Fahnen, Prozessionsbaldachine im Laufe der Jahre zu steigern gewußt. Ironie der Geschichte ist, daß das Stift von der allmählichen Festigung der Reformation in Halle sogar profitierte: Denn mußte eine Kirche oder ein Kloster wegen ausbleibender Gottesdienstbesucher bzw. wegen Nachwuchsmangel und Abwandern von Mönchen und Geistlichen geschlossen werden, fiel die Hinterlassenschaft dem Stift zu. Der bedeutendste Vorgang dieser Art ist mit der Auflösung und Einverleibung des Besitzes des Neuwerk Klosters, welches vor den Toren Halles lag, genannt. Die Steigerung der materiellen Pracht im Stift mag auch von der Wahl dieser Kirche als Grablege des Hohenzollernsprößlings beeinflußt worden sein. Die Nürnberger Vischer-Werkstatt hatte schon das Grabmal gefertigt. Der ursprüngliche Aufstellungsort im Kircheninnern bliebe noch zu rekonstruieren. Es scheint ein Grabgewölbe geplant gewesen oder gegeben zu haben, zu dem eine Treppe hinabführte. Ob Albrecht mit dieser Grablege die Bollwerkfunktionen des Stiftes auch für die Zukunft zu festigen trachtete? Auch wenn die Beurteilung des Anfangs der Stiftskirchenausstattung problematisch bleibt, und nur unbefriedigend mit »um 1520« angenommen werden darf, so gilt doch festzuhalten, daß das Stift seit der Mitte des dritten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts zum gegenreformatorischen Bollwerk geworden war. Eine Trutzburg, die durch Albrechts häufige langjährige Anwesenheit noch eine personengebundene Unterstützung erhielt. Sein letzter längerer Aufenthalt fiel in die Jahre 1533 bis 1538; Luther spottete in jenen Jahren mit dem Wortspiel *Hallisch – höllisch* und betitelte Albrecht als *hellischen Cardinal*⁵⁸. Vorbereitet worden war Albrechts letzter mehrjähriger Hallenser Aufenthalt durch die Erarbeitung des Stiftsbreviers, welches in der handschriftlichen Fassung (1532) und im Druck (1534) überliefert ist⁵⁹. Bis dato wurde in Halle das »Breviarium Magdeburgense« benutzt, welches Albrecht selbst 1514 bei Georg Stuck in Nürnberg neuauflegen ließ. Doch warum wich man nun, nach mehr als zehn Jahren des Gebrauchs von der Magdeburger Textvorlage ab? Die 1532 verfaßte Schrift belegt eindrucksvoll, daß Albrecht wiederum auf die Anfeindungen seines Heiligenkultes, über dessen Ausmaß man nicht nur in Wittenberg staunte, reagieren wollte. Für den Reliquienkult findet das beredten Ausdruck im Anhang, wo vermerkt wird: *Nota. Wie woll hie vorzeichnet, was man von Heiligtum und Kleinod zu den Festen soll aussetzen, Nicht desteweniger soll man stets daneben das Brevier ansehen, vff das man yme nicht zu wenig tut*⁶⁰. Im Brevier wird minuziös die Verwendung aller liturgischen Ge-

⁵⁸ WA Br 7, Nr. 2215 (vom 31.7. 1535), S. 217, Z. 14.40.43; weitere Belege in Nr. 3046. Nr. 3086. Nr. 3789 und Nr. 3796.

⁵⁹ Das Ms. befindet sich heute in der Staatsbibliothek Bamberg, Ed. VI,3 = Lit. 119; der Druck des Hallenser Breviers erfolgte bei Melchior Lotter in Leipzig. Zu beiden siehe Andreas Tacke, Quellenfunde und Materialien zu Desideraten der Berliner Kirchengeschichte des 16./17. Jahrhunderts. Mit Anmerkungen zu dem Hallenser Vorbild Kardinals Albrecht von Brandenburg. In: Berliner Theologische Zeitschrift, Theologica Viatorum NF 5 (1988) S. 237–248, bes. S. 239 Anm. 5 und S. 247 Anm. 44.

⁶⁰ Staatsbibliothek Bamberg, Ed. VI,3 = Lit. 119, Bl. 195^r; der Teil mit den Vorschriften für die Aussetzung der Reliquien (Bl. 187^r–195^r), abgedruckt bei Paul Wolters, Ein Beitrag zur Geschichte

räte vorgeschrieben. Festgelegt wird, wie die Stiftsmitglieder, die Statuten führen 59 Personen an, sich zu kleiden hatten, wie ihre Aufstellung bei Prozessionen zu sein hatte. Leider verfügen wir über keine liturgiehistorische Arbeit, die die frühen und späten Hallenser Texte einmal untersucht hätte. Daß dies auch im Hinblick auf die hier aufgeworfene Fragestellung lohnend wäre, belegen nicht nur der Hinweis auf den Reliquienkult und seine liturgische Einbindung sondern auch die Abhandlung von Hans-Joachim Krause, der bei seiner vergleichenden Studie zum »Bild«-Gebrauch auf die Himmelfahrzeremonie in Halle verweist und deren außergewöhnliche Pracht würdigt⁶¹.

Die vom Autor festgehaltenen Beobachtungen lassen vermuten, daß wir auch Albrechts Hallenser Liturgie als einen Versuch ansehen dürfen, mit ihrer prachtvollen Ausgestaltung der Reformation zu opponieren. Ganz sicher gehörten für Albrecht auch diese aufwendigen und ungewöhnlich prunkvollen liturgischen Handlungen zu den »Lockmitteln«, durch die er »die Seelen der Einfältigen zum wahren Gottesdienst« einladen wollte. Daß dies nicht immer nur die strikte Fortführung und Steigerung des Überkommenen bedeuten mußte, sondern auch mit selbst auferlegten Reformen auf die lutherischen Einwände reagiert wurde, läßt sich mit einem anderen Dokument belegen. Mit Albrechts Zustimmung wurde vom Stiftspropst Michael Vehe (gestorben 1539) das deutsche (!) Kirchengesangbuch »Ein New Gesangbüchli Geistlicher Lieder«, welches 1537 in Leipzig gedruckt wurde⁶², herausgegeben. Die Musik spielte im Stift, wie wir durch die nach wie vor lesenswerte Studie von Walter Serauky wissen⁶³, eine große Rolle. Ins Profane übertragen würde man das Zusammenkommen der unterschiedlichen Künste als ein von Albrecht geschaffenes »Gesamtkunstwerk« ansehen.

Die von Albrecht während seines letzten längeren Aufenthaltes in Halle getroffenen gegenreformatorischen Maßnahmen, die Ausarbeitung einer neuen Liturgie, der Bau der Neuen Residenz und der Marienkirche lassen, trotz der stetig wachsenden Ablehnung durch die lutherisch gewordenen Landeskinder, auf keinerlei Ermüdungserscheinungen beim Kardinal schließen. Ganz besonders trafen seine anhaltende Schaffenskraft und sein Widerstandswillen auf die Gründung einer Universität zu, deren Einzelheiten aber noch im Dunkeln liegen. Auf eine solche Absicht könnte die Einverleibung Hallenser Klosterbibliotheken weisen, die Albrecht mit Nachdruck betrieb⁶⁴. Eine dem Stift angegliederte Universität hätte ganz sicherlich ein Gegengewicht zur Wittenberger Hochschule gebildet. Der

des Neuen Stifts zu Halle (1519–1541). In: Neue Mitteilungen aus dem Gebiete historisch-antiquarischer Forschungen 15 (1882) S. 7–41, bes. S. 17–35.

61 Hans-Joachim KRAUSE, »Imago ascensionis« und »Himmelloch«. Zum »Bild«-Gebrauch in der spätmittelalterlichen Liturgie. In: Friedrich Möbius und Ernst Schubert (Hrsg.), Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt. Weimar 1987, S. 281–353, bes. S. 289–296 und S. 351 f. Allg. zur Liturgie und bildenden Kunst: Hans Ruedi WEBER, Die Umsetzung der Himmelfahrt Christi in die zeichenhafte Liturgie (= Europäische Hochschulschriften, Reihe Kunstgeschichte 76). Bern u. a. 1987.

62 Eine mit einem Geleitwort versehene Faksimileausgabe gab Walter LIPPARDT (Mainz 1970) heraus. Zum Propst siehe Franz SCHRADER, Michael Vehe OP. In: Katholische Theologen der Reformationszeit, IV (= KLK 47). Münster 1987, S. 15–28.

63 Walter SERAUKY, Musikgeschichte der Stadt Halle, I: Von den Anfängen bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts. Halle, Berlin 1935, S. 59–180.

64 Zu diesem Vorgang siehe die wenig beachtete Arbeit von Walter NISSEN, Studien zur Geschichte des geistigen Lebens in der Stadt Halle in vorreformatorischer Zeit. Phil. Diss. masch. Halle 1940 (vorgelegt 1938), bes. S. 82–102.

Rückzug des Brandenburger aus Halle war keineswegs, wie immer behauptet, mit Zugeständnissen an die Vertreter der neuen Glaubenslehre verbunden gewesen⁶⁵. Schon 1539 muß sich Albrecht mit dem Weggang aus Halle konkret beschäftigt haben, sein Testament vom 27. Januar 1540 enthält bereits die Aufteilung der Hallenser Kunstwerke⁶⁶. Demnach *stund* Albrechts Hallenser Stift *nit fiel vber xxii Jar dar nach kunt Er in nit langer Ehalten und der Luther schoss in zu Boden*⁶⁷. Mag sein, daß die Nachricht vom Ableben Georg des Bärtigen (1471–1539) beim Entschluß des Kardinals, die Saalestadt zu verlassen, eine Rolle spielte; denn mit dem Tod Georgs (am 17. April) war nun auch im Herzogtum Sachsen die Reformation nicht mehr aufzuhalten. Die schon längst geschwächte Position war ausweglos, der einstige Vorposten Roms war zu einem verlorenen geworden, eingeschlossen von Gebieten, die sich der Reformation zugewandt hatten. Der größte Teil der Stiftskirchenausstattung ging in das glaubensfeste Erzbistum Mainz, ganz besonders großzügig wurde Aschaffenburg bedacht. Albrechts letzte Residenz sollte das dortige am Main gelegene Schloß sein, welches den größten Teil der Hallenser Kunstwerke aufnahm. Im Markgräflerkrieg sollten sie 1552 verbrennen. Vieles spricht dafür, daß ein weiterer Teil in die Aschaffener Beginenkirche⁶⁸ kam, zu deren Vorsteherin er seine langjährige Hallenser Mätresse, Agnes Pless (um 1502–1547), machte⁶⁹, und anschließend ins dortige Stift St. Peter und Alexander gelangte. Diese Werke stellen heute die größte erhaltene Gruppe der für Halle in Auftrag gegebenen Kunstwerke dar und gelangte zum Teil in den Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

Albrechts Mäzenatentum verdient es im Hinblick auf seine Verbindungen zu den Vorgängen der Reformation untersucht zu werden. Daß auch andere Motive seiner Kunstförderung zugrunde lagen, ist damit nicht in Abrede gestellt. In Zukunft wird es die Aufgabe der Kunstwissenschaft sein, Albrechts Einfluß auf die Kunst auch an weiteren Orten seiner Bistümer nachzuweisen. Doch auch andere Orte müßten einbezogen werden. So stiftete der Kardinal in Rom in der deutschen Nationalkirche Santa Maria dell'Anima eine Kapelle, die sogenannte Brandenburger oder Markgrafen-Kapelle, die von keinem geringeren als Francesco Salviati (1510–1563) ausgemalt wurde. Die Arbeiten zogen sich jedoch so lange hin, daß sie nicht mehr zu Lebzeiten des Hohenzollern abgeschlossen werden

65 Diese lange tradierte Behauptung ist nun gründlich widerlegt von Franz SCHRADER, Was hat Kardinal Albrecht von Brandenburg auf dem Landtag in Calbe im Jahre 1541 den Ständen der Hochstifte Magdeburg und Halberstadt versprochen? In: *Ecclesia militans* (wie Anm. 31), II, S. 333–361.

66 Staatsarchiv Würzburg, Mz. Urk. Libell 37. Leider sind die darin genannten Unterinventare offenbar alle verlorengegangen. Ein Abdruck des Testaments bei REDLICH, Cardinal Albrecht (wie Anm. 14), Beilage 37.

67 So der Kommentar des lutherisch gewordenen Seidenstickers Albrechts, Hans Plock, in einer Randnotiz seiner Lutherbibel (Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett: Inv. Nr. 387, Vorrede zum Propheten Daniel). Zu Plocks Randglossen siehe Hans KÖRBER, Mainz und Halle. Ein reformationsgeschichtlicher Spannungsbogen. In: *Blätter für Pfälzische Kirchengeschichte und Religiöse Volkskunst* 38 (1971) S. 682–691.

68 Dazu demnächst meine Abhandlung im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (1992): Die Heiliggrabkirche der Beginen bei Aschaffenburg. Überlegungen zu einer Memorialkirche Kardinal Albrechts von Brandenburg mit Mutmaßungen zum Spätwerk Grünewalds.

69 Siehe Andreas TACKE, Agnes Pless und Kardinal Albrecht von Brandenburg. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 72 (1990) S. 347–365.

konnten⁷⁰. Immerhin ist dort, ein durch die Phantasie Salviatis arg verfremdeter Albrecht kniend vor einer »Beweinung Christi« dargestellt. An den Stifter erinnern außerdem die beiden Heiligen Mauritius und Stephanus, die Heiligen von Magdeburg bzw. Halberstadt. Unklar bleibt, ob Albrecht auch in seiner zweiten römischen Titelkirche, S. Pietro in Vincoli, eine Stiftung hinterließ, da ein in den frühen römischen Stadtbeschreibungen⁷¹ genanntes *quadro con la Pietà, e le Marie* von *Alberto Duro Tedesco* sich heute nicht mehr in der Kirche befindet.

Albrecht von Brandenburg wurde als Beispiel für eine Überlegung gewählt, ob »Altgläubige« schon vor dem Tridentinum Kunst gegen die aufkeimende Reformation wandten und so auch mit den Mitteln der Kunst, eingebettet in weitere gegenreformatorische Maßnahmen, den alten Glauben zu halten und zu festigen suchten. Es müßte geklärt werden, wo sonst in dieser Form der Reformation getrotzt wurde. Herzog Georg von Sachsen dürfte dabei ein ebenso interessanter Auftraggeber gewesen sein wie Herzog Heinrich von Braunschweig-Wolfenbüttel (1489–1568). Oft dürfte die Aufdeckung der Zusammenhänge schwierig sein, denn diese Kunstwerke wurden von denen in Auftrag gegeben, die zu den späteren »Verlierern« gehörten. Ihr Schicksal dürfte denen von Halle ähnlich gewesen sein; über Jahrhunderte hinweg ist die Kenntnis über ihren ursprünglichen Bestimmungsort und Sinnzusammenhang verloren gegangen. Es ist aber zu hoffen, daß später einmal die zusammengetragenen Beispiele allgemeinere Aussagen zu den Themen der gegen-die-Reformation gerichteten Kunstwerke erlauben werden.

Es wird lohnend sein, auch jene Künstler in eine solche Untersuchung mit einzubeziehen, deren lutherische Standfestigkeit bisher erwiesen schien und denen man deshalb die Tätigkeit für Altgläubige nicht mehr »zumuten« wollte. Doch wenn man sich in Zukunft den Kunstwerken in der Zeit der Glaubensspaltung zuwendet, wird man die eine oder andere liebgewonnene Vorstellung über die Stellung und das Schaffen des Künstlers in der deutschen Reformationszeit aufgeben müssen. Um beim Beispiel zu bleiben: Albrecht von Brandenburg gewann für die malerische Ausstattung seines Stiftes Lucas Cranach d. Ä., also jenen Maler, dessen Name schon fast synonym für die Kunst der Reformation Verwendung findet. Eine Fülle von Beispielen der von ihm geschaffenen reformatorischen Bilder halten die zahlreichen Kataloge zu den Ausstellungen anlässlich des 500. Geburtstages von Martin Luther im Jahre 1983 in Berlin (Ost), Coburg, Hamburg, Nürnberg und Wolfenbüttel fest. Neuere Einzelstudien zu den von Lucas Cranach d. Ä. geschaffenen Bildern mit reformatorischem Inhalt, wie der Heiligen Sippe, Lasset die Kindlein zu mir Kommen, Christus und die Ehebrecherin, den Illustrationen der Lutherbibel, Gesetz und Gnade, der Himmelsleiter des heiligen Bonaventura und zum Bild des Gekreuzigten nach dem Verständnis Luthers, wobei einige Themen eine neue Interpretation erfuhren, andere wiederum zur Gänze Neuschöpfungen waren, liegen vor⁷². Die Ergebnisse können keinen Zweifel auf-

70 Zuletzt Luisa MORTARI, Francesco Salviati nella Chiesa di Santa Maria dell'Anima. In: *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, I. Milano 1984, S. 389–400.

71 Zum Beispiel bei Giacomo PINAROLO, *L'Antichità di Roma* (...), II. Roma 1703, S. 155.

72 Christiane D. ANDERSSON, *Religiöse Bilder Cranachs im Dienste der Reformation*. In: Lewis W. Spitz u. a. (Hrsg.), *Humanismus und Reformation als kulturelle Kräfte in der deutschen Geschichte*. Ein Tagungsbericht (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission Berlin 51). Berlin,

kommen lassen, daß Luthers Glaubensvorstellungen auch für die Kunst bahnbrechend waren. Ihm zur Seite stand Lucas Cranach d. Ä., der neben seiner hohen künstlerischen Begabung auch Organisationstalent und unternehmerischen Sachverstand mitbrachte, die es ihm erlaubten, eine umfangreiche Werkstatt zu unterhalten, die zudem noch neben der herkömmlichen Malerei auch die Druckgraphik und die Buchdruckerkunst beherrschte. Angesicht des Umfangs seines Œuvres müssen wir von einer Massenproduktion von reformatorischen Werken sprechen, ohne den negativen Beigeschmack der schlechten Qualität, der dem Begriff der Massenproduktion oft anhaftet. Aber Cranach war auch der Künstler der beachtlich zahlreichen Kunstwerke, die ihre Auftraggeber gegen die Vorstellungen der Wittenberger Reformatoren richteten. Wie immer auch Cranachs persönliche Glaubenseinstellung gewesen sein mag, er war unabhängig davon in der Lage, beide Seiten mit Kunstwerken zu beliefern, die diese in einen sich verschärfenden Glaubensstreit einbrachten. Es hat den Anschein, daß manches Urteil über Künstler und Auftraggeber mit dem neuzeitlichen Wissen über einen polarisierten Glaubenskampf zustande kam, wir zumindest bei den ersten Reformationsjahrzehnten nach der konfessionellen Abhängigkeit des Künstlers in jedem Einzelfall erneut fragen müssen. Für Cranach läßt sich in dieser Hinsicht eine Ungebundenheit konstatieren. Für den hier vorgestellten Kontext gilt, daß es dem Künstler noch möglich war, für zwei so unterschiedliche Auftraggeber wie Luther und Albrecht zu arbeiten. Ja, es spricht vieles dafür, daß Luther selbst Pate stand bei Werken für Altgläubige. Cranach wandte sich nämlich bei der Klärung von ihm ungewohnten Themen an die Wittenberger Theologen, zwei spätere Beispiele belegen das⁷³. Es dürfte nichts dagegen sprechen, daß dies nicht auch früher schon geschehen hat. Reizvoll der Gedanke, daß Cranach sich bei Luther auch zu Einzelheiten für die Albrecht-Aufträge kundig machte.

New York 1981, S. 43–79; Peter MARTIN, Martin Luther und die Bilder zur Apokalypse. Die Ikonographie der Illustrationen zur Offenbarung des Johannes in der Lutherbibel 1522 bis 1546 (= Vestigia Biblicae 5). Hamburg 1983; Friedrich OHLY, Gesetz und Evangelium. Zur Typologie bei Luther und Lucas Cranach. Zum Blutstrahl der Gnade in der Kunst (= Schriftenreihe der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster NF 1). Münster 1985; Gottfried SEEBASS, Die Himmelsleiter des hl. Bonaventura von Lukas Cranach d. Ä. Zur Reformation eines Holzschnitts (= Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften Bericht 4). Heidelberg 1985; Dieter KOEPLIN, Kommet her zu mir alle. Das tröstliche Bild des Gekreuzigten nach dem Verständnis Luthers. In: Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 8 (1988) (= SVRG 194) S. 153–199.

⁷³ Siehe WATr 1, Nr. 533 a (Sommer und Herbst 1533), und den Brief Melanchthons vom 20. 9. 1544 an den Dichter Johannes Stigel (1515–1562) im CRV, 1838, Nr. 3099.