

# Mit Cranachs Hilfe

## Antireformatorische Kunstwerke vor dem Tridentiner Konzil

Andreas Tacke

Die Hammerschläge von Luthers Thesenanschlag am Vorabend des Allerheiligenfestes 1517 schwellen im 19. und 20. Jahrhundert derart zum Donnerhall an, dass jede Form von sachlicher, auf Quellen basierender Auseinandersetzung zur Konfessionalisierung im 16. Jahrhundert übertönt wurde. Wissenschaft war Glaubensbekenntnis. Davon ist die heutige Konfessionalisierungsforschung zwar immer noch nicht ganz frei, doch ist die wissenschaftliche Vereinnahmung von Reformationsgeschichte (gleich Kirchengeschichte für den eigenen Glaubensstandpunkt) verglichen mit dem, was vor allem die sogenannte Graue Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts zu bieten hatte, auf dem Rückzug. Anlässlich der 500. Wiederkehr des epochalen Ereignisses im Jahre 2017 wird man allerdings reihenweise mit Rückfällen zu rechnen haben.<sup>1</sup>

Derart gefärbte Forschungen des 19. und 20. Jahrhunderts sind inzwischen selbst zum Gegenstand von Untersuchungen geworden und wissenschaftsgeschichtlich deshalb von großem Interesse, weil sich die Entwicklung von Argumentationsketten ohne die Kenntnis der jeweils eigenen Fachgeschichte beziehungsweise die Reflexion über die Rolle der Fachdisziplinen im gesellschaftlichen und politischen Kräftespiel nicht hinreichend verstehen lässt.

Trotz gelegentlich auftretender Irritationen und Rückfälle in die bismarcksche Kulturkampfzeit wird die Reformationszeit von der Konfessionalisierungsforschung seit nunmehr einem halben Jahrhundert ausgesprochen differenziert dargestellt. Verspätet stieg dabei die Kunstwissenschaft ein und hat es seitdem zu beachtlichen Ergebnissen gebracht; ja man kann sagen, dass sich ein eigener Forschungsbereich in der Kunstgeschichte entwickelt hat.<sup>2</sup> Neben den schon lange erforschten neuen Bildprogrammen der Wittenberger Reformatoren wurden inzwischen auch jene Kunstwerke für Altgläubige zum Forschungsgegenstand, die die alten Glaubensvorstellungen während des Prozesses der Glaubenspaltung zu visualisieren suchten. Neben Lucas Cranach dem Älteren mit seiner Werkstatt<sup>3</sup> bezieht diese Forschung weitere Künstler mit ein, in jüngster Zeit beispielsweise den Meister HL<sup>4</sup>, Sebald Beham<sup>5</sup> oder Hans Baldung Grien.<sup>6</sup> So hatte die 1992 erschienene Publikation mit dem provozierenden Titel *Der katholische Cranach* durchschlagenden Erfolg, wollte sie doch darauf aufmerksam machen, dass Forschungsbedarf bei jenen Aufträgen bestand, die beispielsweise Cranach d. Ä. mit seiner Werkstatt nach 1517 von Altgläubigen erhielt<sup>7</sup>: Damals wie heute lässt sich festhalten, dass der Renaissancekünstler oder die Künstler allgemein in der Regel für die eine wie für die andere Seite arbeiten konnten, ganz gleich welche Glaubenshaltung sie selbst eingenommen hatten. Der Erfolg des »katholischen Cranach« wie des Ausstellungskataloges *Cranach im Exil*<sup>8</sup> gibt dem Anliegen recht, mittels eines pointierten Titels sowohl innerhalb der Fachwissenschaft wie in der breiten Öffentlichkeit dazu anzuregen, über die eine oder andere Forschungsposition beziehungsweise über Generationen hinweg liebgewonnene Geschichtsdarstellungen nachzudenken.

Denn konfessionelle Scheuklappen hatten bis dahin nahezu verhindert,<sup>9</sup> dass zwei Großaufträge der Werkstatt Cranachs d. Ä. mit zusammen circa 300 Gemälden (!) in den Focus der Cranach-Forschung gerieten. Für die Stiftskirche in Halle an der Saale beziehungsweise für die in Berlin malte die Cranach-Werkstatt jeweils einen umfangreichen Heiligen- und Passionszyklus: In Halle waren die 142 Gemälde zum allergrößten Teil auf die sechzehn Altäre der Stiftskirche verteilt worden, in Berlin waren 117 Gemälde auf achtzehn Altäre verteilt; weitere Gemälde waren unabhängig davon im Kirchenraum aufgehängt. Die Altäre zeigten hier wie dort den gleichen Aufbau: Als Wandelaltäre waren auf der Alltagsseite ganzfigurige Heilige – in der Regel vier an der Zahl – dargestellt. Klappte man die Werktagsseite auf, dann war auf der Festtagsseite eine Szene der Passionsgeschichte zu sehen, die links und rechts von je einer Heiligendarstellung gerahmt wurde. Die Predella zeigte eine auf das Passionsereignis bezogene Szene aus dem Alten Testament, mithin die typologische Verbindung von Altem und Neuem Testament.



1 Madonna mit Kind (Innsbrucker Mariahilfbild), eingelassen in den barocken Hochaltar, Werktagsansicht, Dom zu St. Jakob, Innsbruck

Der zwischen 1519/20 und 1523/25 entstandene Heiligen- und Passionszyklus für Kardinal Albrecht von Brandenburg in Halle an der Saale und der 1537/38 für Kurfürst Joachim von Brandenburg gemalte in Berlin waren aus Sicht der Wittenberger Reformatoren brandgefährlich, da die Bilder dort »missbraucht« wurden, denn sie waren nach altem Ritus in Gebete, Liturgie und Reliquienkult eingebunden.

Dass derartige Arbeiten des älteren Cranach und seiner Werkstatt für Altgläubige nach 1517 nicht singulär dastehen, wird in qualitativer wie quantitativer Hinsicht allein durch eben diese beiden Großaufträge der 1520er- und 1530er-Jahre hinreichend belegt. Auch anhand weiterer Aufträge, beispielsweise jener, die zur fürstlichen Repräsentation dienten, lässt sich aufzeigen, dass Cranach d. Ä. nach dem Wittenberger Thesenanschlag für Altgläubige tätig war. So etwa für den dem alten Glauben treu gebliebenen albertinischen Zweig der Wettiner, allen voran für Herzog Georg den Bärtigen (den »Lutherhasser«), für den die Cranach-Werkstatt beispielsweise 1534 das Grabbild im Meißener Dom schuf (FR 219). In fast schon dogmatischer Art und Weise werden mit Cranachs künstlerischer Hilfe in diesem Gemälde der Grabkapelle Positionen der römischen Kirche visualisiert.<sup>10</sup>

Schaut man in andere Bistümer, beispielsweise nach Naumburg, wird man weitere Kunstwerke gewahr, die Cranach d. Ä. mit seiner Werkstatt nach dem historischen Stichjahr 1517 für Altgläubige malte: Zwei beidseitig bemalte große Altarflügel (je circa 239 x 100 cm) hängen heute kontextlos im Naumburger Dom (Abb. 3/4). Für ihre

Entstehung – sie sind weder signiert noch datiert – wurde von Werner Schade das Jahr 1537 angenommen.<sup>11</sup> Dargestellt sind zwei Naumburger Bischöfe. Auf dem linken Flügel sehen wir Philipp von der Pfalz und auf dem rechten Flügel Johannes III. von Schönberg (beide mit Wappenschild, darüber Mitra und Krummstab) vor jeweils zwei Heiligen auf Goldgrund. Da die vom Betrachter aus linke Seite, welche heraldisch die rechte ist, die wichtigere Seite darstellt, ist davon auszugehen, dass Philipp von der Pfalz der Auftraggeber dieses nicht mehr vollständigen Altars war. Nach der Stillage ist meiner Meinung nach eine Datierung um 1520 bis etwa zur ersten Hälfte der 1520er-Jahre anzunehmen. Eine solche zeitliche Einordnung lässt sich durch die Bistumsgeschichte erhärten. Philipp von der Pfalz war von 1512 bis 1517 Koadjutor, das heißt Mitverwalter des Bischofs Johannes III. von Schönberg. Nach dessen Tod 1517 wurde er Administrator. 1518 stiftete Philipp seinem Amtsvorgänger ein Jahrgedächtnis im Naumburger Dom. Die beiden Tafeln könnten damit in Verbindung stehen, zumal sich Philipp, der auch Bischof von Freising war, nur von 1517/18 bis 1526 zeitweise in Naumburg aufhielt. In jene Jahre fällt auch sein schönes Porträt, das um 1520/22 datiert (FR 141) und heute von der Berliner Gemäldegalerie verwahrt wird. In späteren Jahren versuchte Philipp ausschließlich vom fernen Bayern aus die Geschicke des Naumburger Domstifts zu lenken.

Philipp wurde anfänglich von Friedrich dem Weisen gefördert, doch trieben die konfessionellen Gegensätze beide auseinander. Da Philipp streng katholisch war (und blieb), entfremdete er sich vom ernestinischen Zweig der Wettiner, fand jedoch einen Verbündeten bei den Albertinern. Mithilfe des Herzogs Georg von Sachsen und des Kardinals Albrecht von Brandenburg versuchte er, die Einflüsse der Reformation auf das Naumburger Bistum so gering wie möglich zu halten, was im Laufe der Jahre aber nur mäßig gelang. Letztendlich stand das Domstift als altgläubige Insel in der lutherisch gewordenen Stadt alleine da. Eine Situation, wie wir sie auch für Meißen feststellen können. Wenn man so will, waren dies die letzten Trutzburgen Roms, die aber bald wie Kartenhäuser zusammenfallen sollten.

Aus der Dynamik des Reformationsprozesses gingen zunächst Luther und seine Anhänger als Gewinner hervor. Dass sich das Blatt im Laufe der Geschichte noch mehrmals wenden sollte, die Gewinner von heute schon morgen die Verlierer sein konnten, spielte vorläufig noch keine Rolle. So musste beispielsweise Lucas Cranachs d. Ä. letzter Dienstherr, Johann Friedrich der Großmütige, Wittenberg verlassen und nach Weimar gehen; seinen hochbetagten Hofkünstler nahm er mit ins Exil. Zuvor hatten sich die Vertreter der alten Kirche zurückziehen und notgedrungen den Weg für die Einführung der Reformation in den mitteldeutschen Gebieten freigeben müssen. Aufgrund der größtenteils rasanten Entwicklung geriet in Vergessenheit, dass die »Verlierer« – beispielsweise Kardinal Albrecht von



2 Heinrich Stelzner, Cranach malt Luther auf der Wartburg, um 1890, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Neue Pinakothek

Brandenburg – den Anhängern der neuen Lehre das Feld keineswegs kampflos überlassen hatten; gleiches ist Herzog Georg von Sachsen oder Albrechts Bruder, Kurfürst Joachim I. von Brandenburg, zu bescheinigen. Von historischer Seite ist der Prozess schon mehrfach untersucht worden, kunsthistorische Studien müssten nun ergänzend hinzukommen: Der Blick wäre auf jene Gebiete zu richten, in denen die Reformation ohne landesherrschaftliche Hilfe Fuß fassen konnte, also auf die Bistümer, in denen sich die Bewohner allmählich der neuen Glaubenslehre zuwandten, während die Herrschaft bei der alten Kirche blieb und dementsprechend gegenreformatorische Maßnahmen einleitete. 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. Das Paradebeispiel für die Einbeziehung der Kunst in den vortridentinischen Abwehrkampf gegen Luther wäre Kardinal Albrecht von Brandenburg.<sup>12</sup>

Als zeitliche Grenze wäre das Tridentinum selbst zu wählen, da mit den Konzilsbeschlüssen ein einheitliches Vorgehen – wie auch immer das im Einzelnen aussah – vereinbart wurde. Gemessen

an ihren Auswirkungen auf die Kunstgeschichte sind die Festlegungen des Tridentiner Konzils zur bildenden Kunst, die am 3. Dezember 1563 beschlossen wurden, erstaunlich allgemein und kurz ausgefallen.<sup>13</sup> Und dennoch ist das Dekret der Kulminationspunkt, in dem der Grundstein für eine »gegenreformatorische Kunst« gesehen werden muss. Doch wie sah die Situation vorher aus? Hatten die Vertreter der alten Kirche, die über Jahrhunderte hinweg die bildende Kunst zur Visualisierung ihrer Glaubensüberzeugungen zu nutzen gewusst hatten, angesichts Luthers diesem Mittel vollkommen entsagt? Gab es vor der Mitte des 16. Jahrhunderts mittels der Kunst keine Antwort der römischen Kirche auf Luthers Glaubensvorstellungen? Dies ist schwer vorstellbar, und am Beispiel von Lucas Cranach d. Ä. und Kardinal Albrecht von Brandenburg kann aufgezeigt werden, dass der bildenden Kunst ihre uralte Aufgabe, Glaubensvorstellungen zu visualisieren, seitens der Papstkirche auch nach wie vor zugewiesen wurde.<sup>14</sup>

Bleiben wir bei Kardinal Albrecht, zu dem bis heute eine Biografie fehlt, die seine historische Bedeutung würdigt.<sup>15</sup> Wie die historische setzt sich auch die kunsthistorische Forschung bislang



3 Cranach-Werkstatt (Meister des Pflock'schen Altars?), Die Hll. Philippus und Jacobus d. J. mit dem Stifter Philipp von der Pfalz, Innenseite des linken Flügels eines Altars, Dom St. Peter und Paul, Naumburg, Schatzkammer

lediglich aus Mosaiksteinchen zusammen, mit deren Hilfe man aber die eine oder andere offene Frage klären konnte.

Albrechts erste Hallenser Kunstunternehmungen standen bereits unter dem Vorzeichen von Luthers Thesenanschlag, aber man wird seine Überlegungen hinsichtlich der Gründung und Ausstattung des Neuen Stifts nicht kausal mit der Causa Lutheri in Verbindung bringen wollen. Ab der Mitte der 1520er-Jahre war jedoch mehr oder weniger klar erkennbar, dass die Reformationsbewegung sich nicht mehr rein administrativ bekämpfen ließ. Verbote, Lutherschriften zu lesen beziehungsweise zu besitzen oder Gottesdienste nach dem neuen Ritus zu besuchen, verfehlten eindeutig ihr Ziel. Der Kampf um das Seelenheil der wachsenden Schar derjenigen, die sich gegenüber der neuen Lehre aufgeschlossen zeigten, musste bei den Gläubigen selbst ansetzen. Wolfgang Capito kolportiert in diesem Zusammenhang, dass Kardinal Albrecht eigenen Aussagen zufolge weder Kosten noch Mühen scheuen wollte, um die Seelen der Einfältigen zum wahren Gottesdienste zu locken.<sup>16</sup> Albrecht von

Brandenburg hatte offenbar frühzeitig erkannt, dass die aktive Auseinandersetzung mit den Wittenberger Glaubenspositionen außer auf der theologisch-intellektuellen Ebene, beispielsweise durch Gegenschriften Hieronymus Emsers, auch mittels der bildenden Kunst geführt werden musste, jenem Medium also, welches den Schriftkundigen bereits seit Jahrhunderten – mehr als das geschriebene Wort – Halt im religiösen Leben gegeben hatte.

Man wird annehmen dürfen, dass die Wittenberger und Hallenser Gotteshäuser in ihren religiösen Funktionen als Gegenmodelle zu verstehen waren, die sich im verschärfenden Glaubensstreit gegenseitig ausschlossen. Beispielsweise ließ Kurfürst Friedrich der Weise auf Anraten Luthers seine weithin berühmte Wittenberger Reliquiensammlung sang- und klanglos verschwinden, während Albrecht von Brandenburg sein Hallisches Heiltum ständig vermehrte und durch ein Heiltumsbuch verbreiten ließ. Die Einbindung des Reliquienschatzes in die Liturgie des Neuen Stifts in Halle an der Saale<sup>17</sup> entfernte sich schon zu Beginn der reformatorischen Bewegung weit von Luthers Glaubensvorstellungen.<sup>18</sup> Alles, was zu einer Stiftskirche normalerweise gehörte, war in Halle quantitativ und qualitativ gesteigert worden. Ab der Mitte der 1520er-Jahre entfaltete sich dem Gläubigen eine altkirchliche Pracht, die auch den verwöhnten Zeitgenossen Anlass zum Staunen bot. So brachte 1533 der kurbrandenburgische Hofastronom Johann Carion seinen Eindruck beim Besuch der Kar- und Osterwoche in dieser Stiftskirche auf den Punkt, indem er die Kaiserkrönung dagegen als Kinderspiel bezeichnete: »Da haben wir [in Halle] große Pracht und Ceremonien gesehen, [...]. Die Ornate, so da gesehen wurden, waren seiden über die Maaßen, desgleichen Heiligthümer, Insuln und goldene Kreuze, Bilder und auch silberne; ein Kreuz war da, das kostet 80.000 Gulden, kam aber erst am Osterabend hin mit zwei großen Brustbildern, einem Moritz und einem Stephan.« Und weiter: »Ich habe manchen köstlichen Prunk gesehen, aber keinen diesem gleich. Es war mit der Krönung des Kaisers [... ein] Kinderspiel gegen dieses, sage ich bei Glauben.«<sup>19</sup>

Den wichtigsten Teil der Stiftskirchenausstattung hatte die Cranach-Werkstatt gefertigt. Dessen war man sich in Wittenberg selbstredend bewusst und hatte offensichtlich auch kein Problem damit. Denn 1537/38 arbeitete die Cranach-Werkstatt erneut an einem Heiligen- und Passionszyklus – diesmal für Berlin – der im Umfang gegenüber dem in Halle nur geringfügig reduziert war. In Berlin war dieser – von wenigen Ausnahmen abgesehen – ebenso in eine altkirchliche Liturgie eingebunden, wie der in Halle.<sup>20</sup> Die altkirchliche Prachtentfaltung in der Stadt an der Spree gab den Wittenberger Reformatoren des Öfteren Anlass zum Spott. Sie waren bestens über beide Kirchenausstattungen informiert, da sie in Wittenberg nur ein paar Häuser weiter in die Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. zu gehen brauchten, um zu sehen, was – um beim

Beispiel zu bleiben – für Berlin gefertigt wurde. Sie besuchten dann einen Maler, der im mitteldeutschen, wenn nicht gar im ganzen deutschsprachigen Raum, der einzige Künstler war, der in der Lage war, eine solche Aufgabe logistisch und künstlerisch innerhalb dieser kurzen Zeit zu bewerkstelligen.

Erfahrung in theologischen Spitzfindigkeiten hatte Cranach d. Ä. genügend sammeln können, um seine Auftraggeber auch nach 1517 zufriedenstellen zu können, denn zur Zeit des Wittenberger Thesenanschlags hatte er bereits die Lebensmitte überschritten. Mehr als die Hälfte seines langen Lebens hatte er vor der konfessionellen Zeitenwende gelebt. Die Aufträge für Albrecht von Brandenburg erledigte der 1472 geborene Künstler ungefähr fünfzigjährig und beim Berliner Großauftrag war er bereits Mitte sechzig. Offensichtlich konnte er sich auch nach der »Wende« noch Rat zu altkirchlichen Aufträgen beim Reformator selbst holen, beispielsweise im Jahre 1533. In den Tischgesprächen ist verbürgt, dass sich Luca pictore bei Luther erkundigte, was typologisch auf die Szene mit Christus im Ölgarten Bezug nähme. Als Antwort wurde ihm die Geschichte von David und Saul genannt.<sup>21</sup> Das Thema des »David in der Wüste Siph« findet sich im Buch Samuel (1. Sam. 26) und wurde nach alter Schriftauslegung in typologischen Bezug zur Szene am Ölberg gesetzt. In dieser Gegenüberstellung findet es sich mehrmals auch in Kunstwerken, die Kardinal Albrecht in Auftrag gab.

Damit ist ein Forschungsproblem hinsichtlich der gegen die Reformation gerichteten Kunstwerke angesprochen: Das Festhalten an alten Darstellungsformen – hier der typologischen Auffassung des Passionsgeschehens – kann an einem Ort, an dem es eine Auseinandersetzung mit der neuen Lehre gab, als antireformatorisch gedeutet werden, muss aber an einem Ort, an dem die Glaubensverhältnisse altkirchlich stabil waren, als in der Tradition stehend angesehen werden, also ohne aktuelle Bezüge auf die neue Glaubensvorstellung Luthers, der beispielsweise die typologische Schriftauslegung verwarf. Dieses Problem wird man nur durch Kontextforschung lösen können. Es ist also entscheidend, wo, wann und von wem ein Kunstwerk in Auftrag gegeben wurde.

Anders verhält es sich bei jenen Kunstwerken, die auf zeitgenössische theologische Diskurse Bezug nahmen und neue ikonografische Zusammenhänge herstellten. Albrecht von Brandenburg war hier besonders einfallsreich und veränderte scheinbar bekannte Bildformulare in diesem Sinne, beispielsweise bei zwei Darstellungen der Gregorsmesse, die heute in Aschaffenburg verwahrt werden. Mit den neuen Bildzusammenhängen wünschte er, den Opfercharakter der Messe ins Bild zu setzen. »Andere katholische Geistliche benutzen ähnliche Bildschemata, besonders für Epitaphien. Auch wird man die Schmerzensmann Darstellungen, die Herzog Georg der Bärtige für seine Grabkapelle im Meißner Dom verwenden ließ, als eindeutiges Bekenntnis zum Glauben der katholischen Kirche verstehen



4 Cranach-Werkstatt (Meister des Pflock'schen Altars?), Die Hll. Jacobus d. Ä. und Maria Magdalena mit Johannes III. von Schönberg, Innenseite des rechten Flügels eines Altars, Dom St. Peter und Paul, Naumburg, Schatzkammer

müssen. Wie eine Bestätigung der konfessionellen Bedeutung des Schmerzensmannes mutet es an, dass sich auch auf dem Hochaltar von Kardinal Albrechts Hallescher Stiftskirche eine »schöne grosse Barmherzigkeit« befand, »Dorvmb vyl Engel Cum armis Christi« – mit anderen Worten: ein Schmerzensmann umgeben von Engeln mit den Leidenswerkzeugen. Wann immer an diesem Altar eine Messe zelebriert wurde, so ergab sich eine Konstellation, die an eine Gregorsmesse erinnern musste und wohl auch sollte. Das alte Bildformular des Schmerzensmannes, das schon lange für Epitaphien und Altäre verwendet wurde, gewann vor dem veränderten konfessionellen Hintergrund eine neue Bedeutung. Es verwundert daher nicht, wenn der Schmerzensmann auf lutherischer Seite immer weniger verwendet wurde, und schließlich weitgehend verschwand. In der katholischen Bilderwelt hingegen hatte er noch eine lange Entwicklungsgeschichte vor sich. Das Bildformular wandelte sich dabei zum Herz-Jesu-Bild, das eben nichts anderes ist als ein Schmerzensmann, auf dessen Brust man das verwundete Herz sieht. Die

überhistorisch-visionären Züge des Themas wurden durch diesen Gestaltwandel sogar noch verstärkt.«<sup>22</sup> Mit den beiden großen und repräsentativen Gregorsmessen nahm Albrecht Bezug auf aktuelle Diskussionen zur Messe, und seine von ihm in Auftrag gegebenen Gemälde sind ein Appell, bei der gottgewollten vorbildlichen Theologie und Praxis der Kirchenväter zu bleiben.<sup>23</sup> In diesem Sinne ist vielleicht auch Albrechts Rollenporträt an der Hallenser Stiftskirchenkanzel zu verstehen, auf dem er sich als heiliger Papst Gregor darstellen lässt.<sup>24</sup>

Mehrere Kunstwerke der Hallenser Stiftskirche visualisieren seine Rolle als Beschützer von Reich und Kirche, so die berühmte Erasmus-Mauritius-Tafel von Matthias Grünewald.<sup>25</sup> Das Gemälde wurde nach der Krönung Karls V. in Aachen, also nach dem 22. Oktober 1520, in Auftrag gegeben. Erasmus, im prunkvollen bischöflichen Ornat und mit den Porträtzügen Albrechts, empfängt auf dem Bild den schwarzen Mauritius. Abermals handelt es sich um eine ikonografische Innovation, die sich so nicht in den Viten und Legenden zu den beiden Heiligen formuliert findet und damit 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 Kaiser Karl V. beurteilt werden, da Mauritius heraldische Anspielungen – Harnisch mit Feuerisen, Königfarben, Bogen und Pfeil – aufweist. Sehr versteckt und klein ist auf dem Schultertuch, der Humerale des bischöflichen Pontifikalgewandes des Erasmus, die heilige Magdalena zu sehen, sodass sogar alle Hallenser Stiftspatrone auf dem Bild vertreten sind.

Als Beschützer von Reich und Kirche geriert sich Albrecht auch auf der Vorderseite eines Reliquiensarges, welcher Bestandteil des großen Hallenser Heiltums war; er wurde bei der Zeigung des Heiltums im sechsten Gang an vierter Stelle vorgeführt. Eine Längsseite des Kastenreliquiars zeigt eine Darstellung, die zum Staunen Anlass gibt und wiederum eine ikonografische Neuschöpfung des Auftraggebers war: einen Schutzmantel-Erasmus<sup>26</sup>. Weit ausgebreitet hält der Bischof, durch das Attribut der Winde mit dem Gedärm als Erasmus deutlich gekennzeichnet, seinen Mantel, unter dem Papst, Kaiser, Kardinal, Bischof und Fürsten Schutz gefunden haben. Die Ikonografie ist derart auf Albrecht zugeschnitten, dass wir vom Kardinal als Auftraggeber sprechen dürfen. Hat man erst einmal die Darstellungen des heiligen Erasmus in Albrechts Umgebung mit diesem und dem Haus Brandenburg in Verbindung gebracht (vielleicht sollte man so weit gehen und sie mit diesem gleichsetzen), ist die Botschaft dieser Arbeit auch ohne Porträt überdeutlich: Albrecht von Brandenburg als Beschützer von Kirche und Reich! Der Kardinal hat sich hier nochmals ein tradiertes Motiv der christlichen Kunst zu eigen gemacht und umgeformt: das der Schutzmantelmadonna, die den Gläubigen unter ihrem weit ausgebreiteten Man-

tel Schutz bot. Was mag wohl Luther, der es als »Abgotterei« bezeichnete, dass »man weiset die Leute von Christo unter den Mantel Mariae«<sup>27</sup>, erst zu dieser Darstellung gesagt haben? Seine gegen Albrecht gerichtete Polemik wird verständlich, sobald man sich dessen altgläubige Aktivitäten im Hallenser Stift vor Augen führt. Denn dieses Stift operierte nicht nur durch seine materielle Pracht – an der Lucas Cranach d. Ä. erheblichen Anteil hatte – und seine reich ausgestaltete Liturgie gegen Wittenberg, sondern auch durch die kalkuliert ambivalent gehaltenen Aussagen vieler 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 von Erasmus = Kardinal Albrecht 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.

In diesem Sinne ist auch das Gemälde von Hans Baldung Grien zu verstehen, welches 1947 in Straßburg verbrannte. Das Bild, welches in mit den Maßen 172 x 149 cm erstaunlich groß war, zeigte die Steinigung des heiligen Stephanus. Es ist signiert und mit 1522 datiert.<sup>28</sup> 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 seiner Person 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 Stephanus, dessen prachtvolle Dalmatika auffällt. Im Hintergrund ist – durch eine Bogenarchitektur besonders hervorgehoben – folgende Szene zu beobachten: Zwei Reiter tauschen ein Schriftstück aus; der weltlich Gekleidete überreicht dieses jenem in geistlicher Tracht. Letzterer ist durch das Porträt als Albrecht von Brandenburg zu identifizieren. Dort übergibt also der weltliche Arm dem Vertreter der Kirche die Urkunde mit dem zu vollziehenden Urteil. Es handelt sich quasi um ein Echtheitszertifikat für die leiblichen Überreste des heiligen Stephanus. Auch diese Ikonografie 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. Am Beispiel des Stephanus erhielt der Heiligen- und Reliquienkult eine historische Legitimität und zeigte sich somit erhaben über die Wittenberger Angriffe.

Recht früh hatte Kardinal Albrecht die Macht der Bilder erkannt und kreativ neue Bildformeln entwickeln lassen, die seine altkirchlichen Positionen zu verbreiten suchten. Gebunden waren seine visualisierten Antworten an die höfische Lebenswelt. Die Propagandaschlacht mittels der Druckgrafik in einer breiten Öffentlichkeit hat er – anders als seine Wittenberger Gegner – nicht gesucht;

doch steht hierzu noch eine Untersuchung und Auswertung der Illustrationen der gegen die Reformation gerichteten Flugblätter und Flugschriften aus. Ohne den Ergebnissen einer solchen Untersuchung vorgreifen zu wollen, könnte man die Überlegung anstellen, ob nicht auch in der Vernachlässigung des Gebrauchs dieses frühneuzeitlichen Massenmediums ein Grund für Albrechts Scheitern zu sehen ist, da er, anders als Luther, die Gläubigen mit seinen Kunstwerken, etwa denen in der Hallenser Stiftskirche, nicht mehr erreichte.

Denn an eine höfische Elite – wobei wir die eigentlichen Adressaten der Gemälde nicht kennen – richteten sich auch vier von Lucas Cranach d. Ä. signierte und datierte Bilder, auf denen Albrecht von Brandenburg in der Rolle des heiligen Hieronymus zu sehen ist (FR 184–186). Zwei von ihnen zeigen den Kirchenvater alias Albrecht in der Studierstube (Kat.-Nrn. 66, 67), zwei in der Landschaft (Abb. 5), wobei die letzten beiden ihn nicht als Büsser, sondern auch – wie die beiden Präsentationen in der Zelle – als Autor darstellen. In ihrer Anordnung und Einrichtung lehnt sich die Darstellung des Zellenraums an den berühmten Meisterstich von Albrecht Dürer an. Ja, man kann von einem regelrechten Paragone sprechen, sucht doch Cranach d. Ä. mit malerischen Mitteln dem berühmten Nürnberger Kollegen Paroli zu bieten: Man vergleiche nur die Behandlung des Lichteinfalls durch die Butzenscheiben in dem Darmstädter Gemälde (Kat.-Nr. 66) mit jenem auf dem Hieronymus-Kupferstich Dürers.

Viermal hat sich Albrecht von Brandenburg in die Rolle des Kirchenvaters Hieronymus begeben und auf Gemälden mit zum Teil beachtlichem Format darstellen lassen. Warum? Auch hier bezieht er, wie bei den oben angeführten Beispielen, Position gegen Luther: Kardinal Albrecht schlüpfte in eben jenen Jahren (1525, 1526 beziehungsweise zweimal 1527) in die Rolle des Bibelübersetzers, in denen Luthers deutsche Bibelübersetzung von Vertretern der Papstkirche als falsch und nichtig dargestellt wurde. Wenn schon, so eine Aussage der Gemälde, eine deutsche Übersetzung der Vulgata, dann bitte eine von der Amtskirche autorisierte. Und in der Tat wurde diese von Kardinal Albrecht protegierte Übersetzung in genau jenen Jahren, in denen er sich in die Rolle des Bibelübersetzers Hieronymus begab, erarbeitet. 1527 erschien Emsers Edition des Neuen Testaments, und 1534 konnte Johannes Dietenberger die Vollbibel in Druck geben.

Darüber hinaus scheinen die Bilder auch ein Bekenntnis des Kardinals zur Autorität des Amtes (Papst, Lehramt, Konzil) gewesen zu sein, denn der Heiligen Schrift war nichts mehr hinzuzufügen, und ihre Auslegung oblag allein der Amtskirche.

Neben der Frage der richtigen Auslegung der Schrift und der Thematisierung des Kirchenamtes können die Bilder aber auch ein Verweis auf die Passionsfrömmigkeit sein.<sup>29</sup> Bei allen vier Gemälden ist ein Bild des Gekreuzigten prominent im Bild platziert. Die Dua-



5 Kardinal Albrecht von Brandenburg als hl. Hieronymus in Landschaft, 1527, Staatliche Museen zu Berlin PK, Gemäldegalerie

lität von Schrift, die durch die zahlreichen Bücher in den Gemälden repräsentiert wird, und Abbild, hier der Kruzifixe, ist angesprochen: Kardinal Albrecht gab damit ein Exemplum von inniger und konsequenter Passionsfrömmigkeit. Die Schrift, das Wort Gottes, einerseits und die Anschauung vermittels des Bildes andererseits sollten ihm und dem Betrachter der cranachschen Gemälde die Leiden Christi nahebringen, sie in sein Gedächtnis und sein Herz einprägen. Der Kirchenvater Hieronymus hat in mehreren Schriften darauf hingewiesen, dass der Gläubige sich das Bild des leidenden Christus vor Augen führen solle, sei es vor sein inneres Auge oder mittels Betrachtung eines Abbildes. Ganz der Imitatio- und Passionsfrömmigkeit verpflichtet war auch der cranachsche Gemäldezyklus in Albrechts Hallenser Stiftskirche, der möglicherweise bereits zur Weihe des Stifts 1523, mit Sicherheit aber im Oktober 1525 fertiggestellt war, was durch ein Kircheninventar verbürgt ist. Die Vorbildhaftigkeit und Bedeutung des Hieronymus macht sich Albrecht von Brandenburg auch in Hinblick auf die Passionsfrömmigkeit zu eigen.

Unterstützt wird diese Intention durch die zahlreichen Darstellungen von Tieren, denen sämtlich eine christliche Bedeutung zukommt. Ein ganzer Zoo wird in den vier Gemälden aufgeboten:

Biber, Fasan, Hase, Hirsch, Hund, Löwe, Papagei, Rebhuhn und so weiter sind zu sehen.<sup>30</sup> Dass Lucas Cranach d. Ä. sich mit der christlichen Bedeutung dieser Tiere auskannte, hatte er besonders in seinem Innsbrucker Gemälde unter Beweis gestellt (FR 169). Für alle Hieronymus-Gemälde, besonders aber für die, die Albrecht von Brandenburg in der Rolle des Kirchenvaters zeigen, gilt, dass Cranach – wie sein Auftraggeber – um die Tiersymbolik und ausgeklügelte Tierikonografie wusste.<sup>31</sup>

Die Unterschiede bei den Albrecht-als-Hieronymus-Gemälden verdienten auch hinsichtlich der unterschiedlichen Kombination der Tiere eine genauere Würdigung. Doch an dieser Stelle kann nur auf ein Beispiel verwiesen werden, welches stellvertretend für die anderen verdeutlichen kann, dass man mit den vier Gemäldevarianten quasi »tagesaktuell« auf aufflammende Diskussionen reagieren wollte. So zeigt das Exemplar aus dem Ringling Museum of Art (Kat.-Nr. 67), welches 1526 nach dem Darmstädter Gemälde von 1525 (Kat.-Nr. 66) gemalt wurde, wichtige Veränderungen: Auf Hieronymus' / Kardinal Albrechts Schreibtisch hat ein Papagei Platz genommen, und an der Wand hängt ein cranachsches Madonnenbild im Marientyp der »Eleusa«, bei der besonders die emotionale Verbindung zwischen dem spielenden Kind (mit erhobener Hand) und der Gottesmutter dargestellt wird.<sup>32</sup> Die Hinzufügung von Papagei und Bild-in-Bild bedarf meiner Auffassung nach einer Deutung. Ich gehe davon aus, dass Albrecht im Jahre 1526 damit auf eine neu aufkommende Diskussion reagieren wollte. Hieronymus galt als Verteidiger der Jungfräulichkeit. Den jungfräulichen Stand bezeichnet er als goldenen, den ehelichen als silbernen. Luther trat am 15. Juni 1525 in den Ehestand und forderte kurz vorher in einem Sendschreiben von Ende Mai / Anfang Juni desselben Jahres Kardinal Albrecht auf, ebenfalls in den Stand der Ehe zu treten und zudem seine Bistümer in weltliche Fürstentümer zu verwandeln. Albrecht zeigte das Schreiben Herzog Georg von Sachsen, der sich daraufhin an Luthers Beschützer, Friedrich den Weisen, wandte und gegen die Schrift polemisierte. Sie erschien 1526 im Druck. Im selben Jahr malte Cranach d. Ä. im Auftrag des Kardinals eine Variante des Albrecht-als-Hieronymus-Bildes von 1525 und fügte nun Papagei<sup>33</sup> und Madonnen-Bild hinzu. Beides sind Jungfrauensymbole. Angesprochen war damit im übertragenen Sinne das Zölibat, also die Ehelosigkeit des Priesterstandes, wogegen Luther – aus Sicht der Altgläubigen – verstoßen hatte.

Wenn man so will, argumentiert Albrecht hier als Amtsträger der römischen Kirche. Als »Mann« führte er einen anderen, davon zu trennenden Diskurs, wobei hier offen bleiben soll, ob man in der Frühen Neuzeit zwischen beiden – Amt und Person – trennen kann. Hier könnte man sicherlich noch Aspekte der Emotionsforschung gewinnbringend einbeziehen, worauf bereits Kerstin Merkel in ihren Arbeiten zu Kardinal Albrecht hingewiesen hat.<sup>34</sup> Albrecht

führte offensichtlich seinen eigenen »persönlichen« Liebesdiskurs, unter anderem in verschiedenen Diptychen, die ihn in der Rolle eines Heiligen – Martin oder Erasmus – jeweils zusammen mit der heiligen Ursula zeigen.<sup>35</sup> Alle aus der Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. stammenden Kunstwerke sind großformatig und deshalb keineswegs zum Verstecken gedacht gewesen. »Privaten« Charakter hat indes ein Bildpaar, welches aufgrund seiner zugespitzten Aussage wohl als das raffinierteste dieser Gruppe zu betrachten ist. Die beiden Tafeln des Berliner Diptychons messen zusammen nicht mehr als circa 30 x 20 cm. Links ist der Hausheilige der Brandenburger alias Kardinal Albrecht dargestellt und rechts die heilige Ursula. Ein Detail am Halsband der heiligen Ursula verweist auf die eigentliche Botschaft des Heiligenpaares. Denn dieses ist verziert mit den Buchstaben O M V I A, aufzulösen mit OMNIA VINCIT AMOR, zu Deutsch: »Alles besiegt Amor« oder »Alles besiegt die Liebe«.<sup>36</sup> Das geläufige Vergil-Zitat kann als Bildüberschrift gelesen werden, und damit bekommt das Attribut der heiligen Ursula, der Pfeil, einen doppelten Sinn: Zum einen ist er das traditionelle Attribut der heiligen Ursula, denn als Anführerin der 11.000 Jungfrauen starb sie als Märtyrerin durch einen solchen. Zum anderen kann man ihn aber auch als Liebespfeil lesen, denn bekanntlich sind die Waffen des Liebesgottes Pfeil und Bogen. Und wer von Amors Pfeil getroffen wird, kann nicht anders, als sich der Liebe hinzugeben. Genau dies besagt der zweite Teil des berühmten Vergil-Zitats, der beim Betrachten unseres Täfelchens mitzudenken ist. Der erste Teil steht abgekürzt auf Ursulas Halsband, der zweite Teil des Vergil-Zitats lautet: »Und wir wollen der Liebe Raum geben« (»Et nos cedamus Amori«). Mit anderen Worten, uns der Liebe hingeben, weil wir von Amors Pfeil getroffen sind. Auf die historische Situation übertragen hieße das, dass der durch Luther wegen seiner »Weiber« in der Kritik stehende Kardinal nicht anders konnte, als der Liebe Raum zu geben.<sup>37</sup>

Wenn man bedenkt, was einem in dem sich verschärfenden Glaubensstreit, der sich in den kommenden Generationen öfter zu Konfessionskriegen auswachsen sollte, noch an dogmatischen Inhalten in der bildenden Kunst bevorstand, ist Albrechts Bildpaar ein sehr menschlicher Kommentar zur Diskussion um die Priesterehe. Mithilfe der Emotionsforschung könnte man erneut die scheinbar beantwortete Frage stellen, ob man nicht auch in der Frühen Neuzeit zwischen der Amts- und Privatperson trennen muss, denn mir will scheinen, dass Kardinal Albrecht auf die Diskussion um die Ehelosigkeit des Priesterstandes mit seinen cranachschen Gemälden zwei Antworten für Luther parat hielt: einmal eine Entgegnung als Amtsträger, zum anderen eine als Mann.

Facettenreich, so konnte hoffentlich gezeigt werden, reagierte der höchste deutsche Würdenträger der römischen Kirche mittels der Kunst auch auf die theologischen Herausforderungen der Reformatoren. Er nutzte dabei die logistische Professionalität und den



künstlerischen Einfallsreichtum von Lucas Cranach d. Ä., und das in jenen Jahren, in denen der Künstler gleichzeitig mit seinen Arbeiten für Luther – zum Beispiel mit den Holzschnitten zum Septembertestament – gegen die Papstkirche derartig Front machte, dass Friedrich der Weise eingriff. Doch waren die antirömischen Polemiken des Künstlers für Albrecht kein Hinderungsgrund, Cranach und seine Werkstatt zu beschäftigen. Gleiches gilt für Sebald Beham, der als »gottloser Maler« immerhin die lutherisch gesinnte Reichsstadt Nürnberg verlassen musste, weil seine extreme Glaubensposition als Anhänger der neuen Lehre der Obrigkeit nicht tragbar erschien.

Bei der Erforschung der Kunst im konfessionalisierten Zeitalter wird man noch so manche liebgewonnene Vorstellung über Bord zu werfen haben, ganz gleich aus welcher Richtung man sich der Frage nach der Rolle der Kunst im Zeitalter der Glaubensspaltung nähert.<sup>38</sup>

- 1 Siehe historisch rückblickend dazu Burkhardt 1988. Siehe weiter Burkhardt 1996, sowie Burkhardt 2000.
- 2 Zur Forschungslage siehe Packeiser 2002. Zum Ausblick auf ein neues Forschungsgebiet siehe Münch 2006.
- 3 Neben den zahlreichen im Text genannten Beispielen siehe auch Tacke 1991. Zuletzt zu diesem Gemälde Brinkmann/Kemperdick 2005, S. 235–242. Brinkmann geht von einer Zuschreibung der Tafel an Lucas Cranach d. Ä. aus.
- 4 Siehe Leuker 2002.
- 5 Siehe Wiemers 2002; 2005.
- 6 Siehe Weber am Bach 2006.
- 7 Siehe Tacke 1992. Die in der Arbeit vorgetragenen Forschungsanliegen wurden, soweit ich sehe, von der Cranach-Forschung inzwischen allgemein als neue Aufgabenstellung akzeptiert. Mir nicht ganz verständlichen Widerstand leistet einzig der von mir ansonsten hochgeschätzte Cranach-Forscher Dieter Koeplin, der bei der Erörterung konfessioneller Fragen am Beispiel der Cranach-Familie gelegentlich recht radikal und einseitig Partei ergreift; zuletzt siehe Koeplin 2006, S. 139–176, bes. Anm. 75–77.
- 8 Mit diesem Katalog soll am Beispiel Cranachs d. Ä. auf jene Kunstwerke aufmerksam gemacht werden, die in einem sich zunehmend verschärfenden Glaubenskampf vor der jeweils intoleranten anderen Seite in Sicherheit gebracht werden mussten. Siehe Ermischer/Tacke 2007.
- 9 Bis auf Steinmann 1968.
- 10 Siehe Krause 1973. Zu neuerer Literatur siehe Eser 1996, S. 282–286, Kat.-Nr. 43 und Koeppel 2002.
- 11 Siehe Schade 2003, S. 177, Kat.-Nr. 54 mit Abb. 62/63. (Es fehlt jedes historische Hintergrundwissen, jedoch sind die möglichen Vorbilder richtig erkannt.) Man kann diese Tafeln

vermutlich dem Meister des Pflock'schen Altars zuschreiben, dessen Verhältnis zu Cranach d. Ä. noch der Klärung bedarf.

- 12 Siehe schon früher dazu Tacke, in: Jürgensmeier 1991.
- 13 Siehe *Concilium Tridentinum* [...], Bd. 9, 2. Aufl., Freiburg im Breisgau 1965, S. 1077–1079. Zur Entstehung, weniger zur Auswirkung, siehe Jedin 1935.
- 14 Der Kreis der Künstler kann auch auf Italien, gar auf die, die im Vatikan selbst gearbeitet haben, ausgedehnt werden, wie Rolf Quednau (Münster) mit seinem Beitrag »Rom bannt Luther. Michelangelo jüngstes Gericht im Lichte der konfessionellen Spaltung« auf der Aschaffenburg Tagung »Kunst im Kampf ums Seelenheil. Kardinal Albrecht von Brandenburg und seine Zeit« ausführte, die ich zusammen mit der Katholischen Akademie in Bayern am 27. und 28. April 2007 ausrichtete. Die Tagungsbeiträge werden in der Zeitschrift *Zur Debatte* zusammengestellt.
- 15 Den besten Einstieg bietet derzeit die Arbeit von Scholz 1998.
- 16 Siehe Volz 1962, bes. S. 202 f.
- 17 Siehe dazu die Beiträge von Livia Cárdenas, Christof L. Diedrichs, Matthis Hamann, Kerstin Merkel, Nine Miedema und Volker Schier, in: Tacke, *Ich armer sundiger mensch*, 2006.
- 18 Siehe Kühne 2006.
- 19 Johann Carion an Herzog Albrecht von Preußen am 23. April 1533, in: Voigt 1841, S. 148 f.
- 20 Siehe die 2007 mit neuer Literatur erscheinende Studie von Agnieszka Gasior, »Der Reliquienschatz des protestantischen Landesherren: Joachim II. von Brandenburg und Hedwig von Polen in Berlin«, in: Winfried Eberhard u. Evelin Wetter (Hrsg.), *Formierung des konfessionellen Raums. Eine vergleichende Sicht auf Siebenbürgen und Ostmitteleuropa* (im Druck). Die Grundlage bildet Tacke 1989.

- 21 WA Tischreden, Bd. 1, Nr. 533 a: »Cum Doctor Martinus semel quaereret a Luca pictore, quae figura veteris testamenti addenda esset picturae de Christo in horto tentato, respondebat illam es regum historia de Dauide, quem Saul undique magno exercitu circumdedit.« Siehe Tacke 1992, S. 169 mit Anm. 123.
- 22 Hecht 2006, S. 104 mit Belegen.
- 23 Ebd. S. 106.
- 24 Siehe Kähler 1955/56. Ein weiterer Aspekt mag mitschwingen, denn Gregor der Große steht auch für die Auffassung, dass Bilder die Bibel des schriftunkundigen Volkes seien. Siehe dazu im Hinblick auf die altdeutsche Malerei die aufschlussreiche Einleitung von Bushart 2004.
- 25 Siehe Steinmann 1968, S. 97–104; Stober 1984.
- 26 Siehe Tacke, in: Jürgensmeier 1991, S. 369–371 mit Abb.
- 27 WA, Bd. 47, S. 276, Z. 21.
- 28 Zum Bild, ohne die folgenden Überlegungen, siehe von der Osten 1983, Nr. 52 und Tafel 119.
- 29 Der Hinweis findet sich schon bei Tacke, Albrecht, 2006, bes. Anm. 9. Im Folgenden lehne ich mich – wie damals schon vorgeschlagen – mit einem Analogschluss eng an die Interpretationen von Noll 2004, S. 96–107, bes. S. 98 f., an.
- 30 In alphabetischer Reihenfolge sind alle Tiere in dem verdienstvollen Nachschlagewerk von Ditttrich 2004 zu finden. Hier werden sie im Hinblick auf die Albrecht-als-Hieronymus-Gemälde Cranachs und ihren Zusammenhang mit der Passionsfrömmigkeit interpretiert.
- 31 Friedman 1980, S. 129–136 (die vier Albrecht-als-Hieronymus-Gemälde von Cranach d. Ä.), bes. S. 133: »Looking back on what we have found in Cranach's pictures, we must credit him with unusual originality in his choice of faunal associates for Jerome, and with remarkable perspicacity in gathering unusual, yet meaningful, creatures for his purpose.«
- 32 Nach Weber am Bach 2006, S. 40, wurde dieser Marientyp sowohl von Anhängern der alten Kirche wie der neuen Lehre bei Cranach d. Ä. bestellt.
- 33 Zum Papagei als Statussymbol, der aus diesem Grund häufig dargestellt wurde, wäre kulturhistorisch noch vieles zu sagen. Hier muss der Hinweis auf Weddigen 2006, bes. S. 201 ff., genügen.
- 34 Merkel 2004; 2005; 2006. Für eine weitere Beschäftigung mit diesem Thema wären die Ergebnisse des von Klaus Herding (Frankfurt am Main) initiierten und inspirierten Graduiertenkollegs »Psychische Energien bildender Kunst« zu berücksichtigen, siehe beispielsweise Herding/Stumpfhaus 2004.
- 35 Siehe mit weiterführender Literatur Merkel 2007.
- 36 Verdankt wird die Auflösung Wolfgang Speyer; siehe Speyer 1991, bes. Anm. 15.
- 37 Siehe mit weiterführender Literatur Tacke, »Alles besiegt Amor«, 2006, und Baumbach 2006.
- 38 Eine weitere Aufarbeitung des Themas ist mit der Tagung »... damit Euch kein Vorwurf treffen kann« Kunstwerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563« beabsichtigt, welche ich zusammen mit der Akademie des Bistums Mainz vom 15.–17. Februar 2008 in Mainz (Erbacher Hof) plane.