

ANDREAS TACKE

Gleich dem Kaninchen vor der Schlange?

Altgläubige und die Wittenberger Bildpropaganda

Wie immer man auch für die Vormoderne den Begriff der „Propaganda“ in Anspruch nehmen will, fest steht, dass von Wittenberg aus, auch mittels der Bildenden Kunst, die Neue Lehre Verbreitung fand. Vieles kann von künstlerischer Seite mit Lucas Cranach d. Ä. gleichgesetzt werden, denn den Wittenberger Reformatoren stand ein einfallsreicher Künstler zur Seite, der auch komplizierte theologische Argumente einprägsam in Bildern umzusetzen verstand. Ja, Luther selbst erhielt sein Porträt durch ihn, welches wir noch heute vor Augen haben, wenn wir an den Reformator denken.

Offen bleibt die Frage, die hier zur Beantwortung aussteht, was die von der „Bildpropaganda“ gebrandmarkten Altgläubigen taten? Es drängt sich, da von der Forschung lange vernachlässigt, der Eindruck auf, als ob die Anhänger der römischen Kirche wie vor Angst erstarrt – gleich dem Kaninchen vor der Schlange – auf die Reformationsbewegung geblickt und erst spät mit der Kunst der „Gegenreformation“ (um einen weiteren problematischen, wenn auch abermals einprägsamen Begriff zu verwenden) eine visuelle Antwort gefunden hätten. Als Wendepunkt wird dafür der Beschluss zur Bildenden Kunst des Konzils von Trient im Dezember 1563 genannt – alle Vertreter der ersten Generation der Reformatoren weilten da aber schon nicht mehr unter den Lebenden. Haben diese wirklich zu Lebzeiten keinen Gegenwind gespürt, keine künstlerische Entgegnung auf ihre mitunter beißend ausgefallene „Bildpropaganda“ zur Kenntnis nehmen müssen? Haben jene, die über Jahrhunderte die bildende Kunst zur Verbreitung des Glaubens einfallsreich zu nutzen wussten, angesichts Luthers wirklich nicht mehr auf die Wirkung der Kunst als Mittel zur Gegenrede vertraut?

Die Antwort ist, dass sie es auch weiterhin taten, doch sind ihre Bemühungen von der Forschung bisher nur sporadisch gewürdigt worden.¹ Und, sie vertrauten bei ihrem Contra auch weiterhin auf die Wittenberger Werkstatt von Lucas Cranach d. Ä., der in Mitteldeutschland schon vor der Reformation für sie tätig gewesen war. Bildlich gesprochen gaben sich in der Wittenberger

Cranach-Werkstatt Gegner und Befürworter der Neuen Lehre die Klinke in die Hand. Die Entscheidung „entweder ... oder“ sollte späteren Generationen vorbehalten bleiben, der Künstler der Reformationszeit hat derartige Konflikte noch nicht auszutragen gehabt.²

Anders als die Reformationszeitforscher des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die sehr stark von dem „entweder ... oder“ der nachreformatorischen Jahrhunderte geprägt waren, geht die heutige Forschung von Strukturen langer Dauer aus, von einer „longue durée“, in der Ereignisse mentalitätsgeschichtlich ihre Wirkung über Generationen entfalten. Das bedeutet, dass ein Wechsel nicht im revolutionären Sinne von heute auf morgen erfolgt, sondern Übergangszeiten braucht, in denen Altes und Neues zeitweise noch nebeneinander besteht und erst allmählich der Wechsel vollzogen wird, ja, im Neuen oft noch das Alte fortlebt. Um den Prozess des Übergangs sichtbar zu machen, hat man beim Thema Reformation auch immer wissenschaftsgeschichtlich zu arbeiten, denn es hat sich viel Segment einer preußisch eingefärbten Reformationsgeschichte abgelagert. So ist interessant, wie die jüngere Forschung zu Kurfürst Friedrich dem Weisen (1463–1525) in vielen Punkten einer Entzauberung gleichkommt, waren bei ihm doch beharrliche Kräfte stärker vorhanden, als dem „Lutherbeschützer“ im 19. Jahrhundert zugestanden wurde,³ oder, wenn von kunstwissenschaftlicher Seite die Vorstellung von Cranach als Freund Luthers erst jüngst zum ersten Mal wissenschaftsgeschichtlich aufgearbeitet wird und sich dabei herausstellt, dass diese eine über Generationen variantenreich vorgetragene Geschichtskonstruktion darstellt.⁴

Arbeitet man einmal Cranachs Aufträge für Altgläubige in den ersten beiden Reformationsjahrzehnten auf, dann kann festge-

1 Tacke 2008a.

2 Tacke 2014 und Tacke 2011.

3 Siehe die Beiträge in dem Sammelband: Friedrich von Sachsen, 2014.

4 Siehe dazu zukünftig die von mir an der Universität Trier betreute kunsthistorische Dissertation von Anja-Ottillie Ilg, *Cranach der Ältere in Bildern, Literatur und Wissenschaft*.



Abb. 1 – Lucas Cranach d.Ä., Pfalzgraf Philipp bei Rhein, Bischof von Naumburg und Freising, 1528, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau

stellt werden, dass der Wittenberger Künstler alle Hände voll zu tun hatte, ihren Bestellungen nachzukommen.

Am Anfang eines ersten chronologischen Überblicks steht ein Auftrag aus dem Bistum Naumburg: Bischof Philipp von der Pfalz (1480–1541) hat sich um 1520 zusammen mit seinem 1517 verstorbenen Amtsvorgänger Johannes III. von Schönberg auf zwei großformatigen und beidseitig bemalten Altarflügeln (239 × 100 cm) von der Cranach-Werkstatt darstellen lassen (heute im Naumburger Domschatz).⁵

Der Auftraggeber, Philipp von der Pfalz, war von 1512 bis 1517 Koadjutor, das heißt Mitverwalter des Bischofs Johannes III. von Schönberg gewesen. Nach dessen Tod stiftete Philipp 1518 seinem Amtsvorgänger ein Jahrgedächtnis im Naumburger Dom. Die beiden Tafeln könnten damit in Verbindung stehen, zumal sich Philipp, der auch Fürstbischof von Freising war, nur von

1517/18 bis 1526 zeitweise in Naumburg aufhielt. Wenig später entstand auch ein sehr schönes Porträt von der Hand Lucas Cranachs d.Ä., das heute von der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau verwahrt wird (Abb. 1). In späteren Jahren versuchte Philipp ausschließlich vom fernen Bayern aus die Geschicke des Naumburger Domstifts zu lenken.

Der Bischof 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 mit Herzog Georg von Sachsen (1471–1539) einen Verbündeten bei den Albertinern. Georg erhielt von den späteren Geschichtsschreibern die Beinamen „der Bärtige“ und „der Lutherhasser“. Mit dessen Unterstützung und mit Hilfe des Kardinals Albrecht von Brandenburg (1490–1545) versuchte Philipp, 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 Entwicklung, die auch auf Meißen zutrifft – worauf noch zurückzukommen ist.

Doch zuvor richten wir den Blick in den Prager Veitsdom, wohin um 1520 die Cranach-Werkstatt einen sehr großformatigen (2,5 × 3,5 m) Marienaltar lieferte, der heute nur noch aus Fragmenten (Aschaffenburg, Karlsruhe, Prager Nationalgalerie und Privatbesitz) rekonstruiert werden kann.⁶ Der sogenannte *Prager Altar* zeigte in der Mitte eine heute thematisch nicht mehr zu bestimmende Mariendarstellung, welche ursprünglich von acht jungfräulichen Heiligen umgeben war, die lateinischsprachige Spruchblätter mit von marianischen Anrufungen inspirierten Hymnen in ihren Händen hielten. Der Auftraggeber ist unbekannt, immer wieder wird Kaiser Maximilian I. (1459–1519) genannt. Die schematische Rekonstruktion der cranachschen Komposition (bis auf die Mariendarstellung selbst) scheint heute allgemein anerkannt zu sein, doch ist der genaue Aufstellungsort der Tafel im Veitsdom nach wie vor strittig. Am wahrscheinlichsten ist der Marienchor, wo der große cranachsche Marienaltar in den Kontext des Herrschergedenkens eingebunden gewesen wäre. Ein weiterer altgläubiger Auftrag kam aus der unmittelbaren Umgebung des Kurfürsten selbst: Der Kanzler und Rat Friedrichs des

⁵ Siehe Kunde 2006, S. 130–137.

⁶ Ausst. Kat. Prag 2005 und Šroněk/Horníčková 2010.

Weisen, Hieronymus Rudelauf († 1523), bestellte um 1520 bei Cranach d. Ä. ein Gemälde, welches ihn in Verehrung der Madonna auf der Mondsichel zeigt (Abb. 2).⁷ Dass man die ernestinische Hofgesellschaft konfessionell nicht über einen Kamm scheren kann, erweist dieser Auftrag mit katholischer Thematik, zumal der Auftraggeber mit seiner romtreuen Gesinnung bei Luther merklich aneckte. So verweigerte Rudelauf seine Einwilligung in die Eheschließung eines Geistlichen und meinte, zum Ärger des Reformators, seine Argumente dem Evangelium entnehmen zu können.

Wenn Lucas Cranach d. Ä. schon Aufträge mit altgläubiger Thematik aus der unmittelbaren Umgebung Friedrichs des Weisen erhielt, nimmt es nicht wunder, wenn die Cranach-Werkstatt



Abb. 2 – Lucas Cranach d. Ä., *Madonna auf der Mondsichel, verehrt von dem Stifter Hieronymus Rudelauf, vor 1523*, Städel Museum, Frankfurt

für keinen Geringeren als für Albrecht von Brandenburg gleich mehrmals tätig wurde. Einverständnis zwischen den beiden Fürsten kann bei den persönlichen Begegnungen erzielt worden sein, war doch Cranach d. Ä. seit 1505 ernestinischer Hofkünstler. Der Kardinal vertraute ihm nicht nur in der ersten Hälfte der 1520er Jahre den mit 142 Gemälden sehr umfangreichen Altar- und Bilderzyklus seiner neu gegründeten Hallenser Stiftskirche an,⁸ sondern ließ ebenfalls Standes- und Rollenporträts von Cranach erstellen (Abb. 3) oder theologische Antworten in Bildform bringen (wie bei den Gemälden mit dem Heiligen Hieronymus bzw. bei denen mit der Gregorsmesse) oder eine gemalte Liebeserklärung an seine Konkubine „Ursula“⁹ anfertigen. Zählt man alles zusammen, dann hat die Cranach-Werkstatt an den „Scheißbischof“ – wie ihn Luther uncharmant titulierte¹⁰ – im ersten Reformationsjahrzehnt von Wittenberg nach Halle an der Saale ca. 160 Gemälde mit zum Teil überlebensgroßen Darstellungen geliefert.¹¹

Alle diese Cranach-Werke hatten eine antilutherische Stoßrichtung – dies mag Luthers Entgleisung begründen. Nur wenige Kilometer von der Wiege der Reformation entfernt hatte nämlich Kardinal Albrecht von Brandenburg auch mit Cranachs Hilfe der reformatorischen Bewegung zu trotzen versucht. Vergeblich – Albrecht musste letztendlich in den 1540er Jahren weichen und zog sich in sein glaubensfestes Erzbistum Mainz zurück. Das mindert aber nicht die Intention des mächtigen Vertreters der Papstkirche, auch mittels der bildenden Kunst der reformatorischen Bilderflut etwas Eigenes entgegen zu setzen. Einerseits in der Fortführung von Traditionem, zum anderen aber auch in der Entwicklung von neuen Bilderfindungen. Albrecht erwies sich gerade darin als sehr innovativ und einfallsreich, wenn er beispielsweise gleich mehrmals selbst in die Rolle des Heiligen Hieronymus schlüpft und damit Luthers Deutsche Bibelübersetzung die alleingültige Vulgata bzw. eine von der „Amtskirche“ autorisierte und von Albrecht in Auftrag gegebene deutsche Fassung, wie sie Emser 1527 bzw. Dietenberger 1534 vorlegen, gegenüberstellt,¹² oder bei der Darstellung der Gregorsmesse. Auch hier lässt sich der Kardinal mit seinem Porträt von Cranach in das Bildgeschehen einfügen, wo er als Verteidiger des Messopfers gegen Luther und Zwingli

7 Tacke 1991b und Kat. Frankfurt 2005, S. 235–242.

8 Tacke 2006c.

9 Tacke 2006b.

10 WA 1883–2009, 50, S. 348–351, bes. S. 351.

11 Tacke 2007.

12 Tacke 2006a.



Abb. 3 – Lucas Cranach d. Ä., *Kardinal Albrecht von Brandenburg als Heiliger Hieronymus in der Landschaft*, 1527, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

auftritt.¹³ Dies wurde sehr wohl von den zeitgenössischen Theologen verstanden, erreichte aber nicht mehr ein allgemeines Publikum: Gerade das Hallenser Stift, wo der Kardinal noch einmal die ganze materielle und liturgische Pracht sowie den Heiligen- und Reliquienkult der römischen Kirche zu steigern wusste¹⁴, verfehlte mehr und mehr die Gläubigen. Triumphierend überzog Luther Albrechts Hallenser Aktivitäten mit seinem beißenden Spott, der die Zeiten überdauerte und eine Steilvorlage für seine negative Charakterisierung in den preußisch-deutschen Geschichtsbü-

13 Hecht 2006.

14 Vgl. Tacke 1991a.

15 Jendorff 2006.

16 Quednau 2008.

17 Dombrowski 2008.



Abb. 4 – Lucas Cranach d. Ä., *Herzog Georg der Bärtige von Sachsen*, 1534, Museum der Bildenden Künste, Leipzig

chern abgab, welche zudem Albrechts Verliererrolle zementierte.¹⁵ Dabei muss man Albrechts Hallenser Kunstunternehmungen in einem Atemzug mit jenen italienischen Renaissancemäzenen nennen, die – wie die jüngere kunsthistorische Forschung herausarbeitete – Genies wie Michelangelo oder Raffael beauftragten, Luthers Theologie auch mittels der Bildenden Kunst zu begegnen: Michelangelos *Jüngstes Gericht*, jenes epochale Monumentalfresko der Sixtina, der päpstlichen Hauskapelle im Vatikan, formulierte gleich mehrfach Antworten auf Luthers Glaubensvorstellungen,¹⁶ wie auch Raffaels *Transfiguration*¹⁷.

Man kannte in Rom sehr wohl die auf dem Index stehenden Reformationsschriften und setzte sich damit inhaltlich auseinander. Gleiches gilt für den Mitteldeutschen Raum selbst. Neben Albrecht

bezog vor allem immer wieder Georg der Bärtige mittels der bildenden Kunst Position gegen die neue Lehre; er erhielt von der preußischen Geschichtsschreibung deshalb den Beinamen „*Der Lutherhasser*“ (Abb. 4). Um bei unserer Fragestellung zu bleiben, konzentrieren wir uns bei seinen Kunstaufträgen auf jenes Werk, welches wieder in der Wittenberger Cranach-Werkstatt entstand. Für seine Grabkapelle im Dom von Meißen bestellte der sächsische Fürst aus dem albertinischen Zweig der Wettiner anlässlich des Todes seiner Frau Barbara (1478–1534), einer polnischen Prinzessin, bei Cranach d. Ä. ein Epitaph.¹⁸ In fast schon dogmatischer Art und Weise werden mit Cranachs künstlerischer Hilfe in diesem Gemälde Positionen der römischen Kirche visualisiert. Da der sächsische Herzog ursprünglich für die geistliche Laufbahn bestimmt gewesen war, war Georg des Lateinischen kundig und in theologischen Fragen bewandert, so dass er als Programmautor derartiger antilutherischer Bildaussagen unabhängig agieren konnte.

Die Grabkapelle, welche von der Fürstenkapelle aus zugänglich ist, betritt man durch ein Renaissanceportal, das ein Relief mit der Darstellung der Beweinung Christi zeigt. Das gleiche Bildthema greift auch das Mittelbild von Cranachs Triptychon auf, welches im Inneren angebracht ist. Auf den Flügeln ist das Herzogspaar mit seinen jeweiligen Lieblingsheiligen sowie Petrus und Paulus dargestellt. Die aufgemalten Inschriften verweisen einmal auf die eheliche Treue und Liebe sowie den weiblichen Gehorsam, andererseits auf die Gehorsamspflicht des Christen gegenüber der bestehenden Ordnung. Georg hat das Bildprogramm persönlich mit Cranach in Dresden besprochen, denn der Maler befand sich 14 Tage nach dem Tode der Herzogin nachweislich im dortigen Schloss, um ein Porträt zu malen.

Georg der Bärtige setzte in Meißen auf die gleiche (und zum Scheitern verurteilte) Strategie wie Albrecht von Brandenburg in Halle an der Saale: In der Steigerung des Überlieferten suchte er die Gläubigen zu erreichen. So inszenierte er ab 1523/24 einen neuen Heiligenkult um Benno von Meißen, dem Luther mit seiner Streitschrift „*Widder den newen Abgott und alten Teuffel, der zu Meyssen sol erhaben werden*“ zu begegnen suchte.¹⁹

Ein abschließendes Beispiel folgt, bei dem man, ohne den Bezug allzu sehr strapazieren zu wollen, die Parallelität der Ereignisse unterstreichen muss, denn in der Zeitspanne, in der Michelangelo an dem Fresko des Jüngsten Gerichtes der Sixtina in Rom arbeitete (1536/41), erhielt Lucas Cranach d. Ä. in Wittenberg einen weiteren altkirchlichen Großauftrag. Auch diesmal von sehr

prominenter Seite, denn der Auftraggeber war der Kurfürst Joachim II. von Brandenburg (1505–1571) (Abb. 5). Dieser ahmte in Umfang und Format den Heiligen- und Passionszyklus seines Onkels, Kardinal Albrechts, nach. Wie in Halle an der Saale war in der Berlin-Cöllner Stiftskirche Joachims II. ein Bild- und Altarzyklus der Cranach-Werkstatt zu sehen gewesen, für welchen man 1537/38 in Wittenberg 117 Gemälde geschaffen hatte.²⁰ In Halle waren die 142 Gemälde zum allergrößten Teil auf die sechzehn Altäre der Stiftskirche verteilt worden, in Berlin waren die 117 Gemälde auf achtzehn Altären zu sehen gewesen; weitere Cranach-Gemälde waren unabhängig davon im Kirchenraum aufgehängt.

Die cranachschen Altäre sind heute nur noch rudimentär erhalten. Sie zeigten in Halle und Berlin den gleichen Aufbau: Als Wandelaltäre waren auf der Alltagsseite ganzfigurige Heilige dargestellt, in der Regel vier an der Zahl. Klappte man den Altar 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 von Luther abgelehnte typologische Verbindung von Altem und Neuem Testament.

Der zwischen 1520 und 1525 entstandene Heiligen- und Passionszyklus für Kardinal Albrecht von Brandenburg in Halle an der Saale und der 1537/38 von Cranach signierte, für Kurfürst Joachim II. von Brandenburg 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, mit anderen Worten, in die von Wittenberg abgelehnte Bildverehrung.

Immerhin, und das muss man sich klar vor Augen führen, haben alleine diese beiden Bilderzyklen der mächtigen Auftraggeber aus dem Hause Brandenburg Lucas Cranach d. Ä. ein Auftragsvolumen von ca. 260 Gemälden beschert! Weitere Gemälde, die der Repräsentation beider Fürsten dienten, wurden ebenfalls bei Cranach in Wittenberg bestellt; hinzu kamen noch druckgrafische Porträts und Werke der Buchmalerei.

Bei den Gemälden mit religiösem Inhalt ist eines wichtig: Der Vorwurf der Altgläubigen, die neue Lehre sei ohne Tradition, im-

18 Krause 1973; zu neuerer Literatur siehe Koeppel 2002.

19 Volkmar 2002 und Volkmar 2008.

20 Tacke 1992, S. 170–267. Ohne neue Erkenntnisse siehe Ausst. Kat. Berlin 2009.

plizierte das Festhalten an der eigenen Tradition. Für die Bildende Kunst bedeutet das in den ersten Reformationsjahrzehnten eine Fortführung der bekannten Themen, was zur Folge hat, dass nur der jeweilige Entstehungskontext bei jedem einzelnen Kunstwerk Auskunft darüber geben kann, ob es sich um eine Reaktion auf Luthers Glaubensvorstellung handelt oder nicht.²¹ Denn das Auseinandergelien bei den religiösen Darstellungen, beispielsweise bei der Passion Christi,²² erfolgte erst zu einem späteren Zeitpunkt. Der wirtschaftliche Erfolg Cranachs²³ in den 1520er und 1530er Jahren wurde ganz wesentlich von Aufträgen der Altgläubigen getragen. Aufträge, die der (ebenfalls in der Cranach-Werkstatt entstandenen) Lutherischen „Bildpropaganda“ katholische Positionen entgegenhalten sollten. Doch neben der materiellen Seite ist auch die inhaltliche bemerkenswert: In Cranachs Werkstatt liefen die Aufträge für die Anhänger der alten und neuen Lehre



Abb. 5 – Lucas Cranach d.J., Kurfürst Joachim II. von Brandenburg, um 1555, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Jagdschloss Grunewald

in den 1520er und 30er Jahren parallel. Erst mit dem Generationenwechsel beim albertinischen Zweig der Wettiner mit dem Tod Georg des Bärtigen am 17. April 1539 in Dresden bzw. mit der unaufhaltsamen Ausbreitung der Reformation im Mitteldeutschen Raum, der Albrecht von Brandenburg Anfang der 1540er Jahre weichen musste, ging der Anteil an altkirchlichen Aufträgen zurück. In der Cranach-Werkstatt war mit dem Generationenwechsel vom älteren zum jüngeren Lucas Cranach die Umstellung auf rein lutherische Themen allmählich vollzogen.

Ausgenommen werden müssen aber jene Werke, die schon damals – wie wir es heute bezeichnen würden – als überkonfessionell angesehen wurden, also jene Bildthemen, die sowohl von den Anhängern der Papstkirche wie denen von Luthers neuer Lehre akzeptiert und bei Cranach gekauft wurden, beispielsweise die Darstellung der Gottesmutter. Über viele Jahrzehnte waren Gemälde der Darstellung von *Maria mit Kind* mit über 200 Varianten ein durchgängiges Thema in der Wittenberger Cranach-Werkstatt.²⁴ Eine (nach 1537 gemalte) Fassung schaffte es sogar als *Maria Hilf*-Gnadenbild auf den Hauptaltar des Innsbrucker Domes. Zahlreiche spätere Kopien befinden sich in weiteren Wallfahrtskirchen und bis heute strahlt dieses cranachsche Madonnenbild in die katholische Volksfrömmigkeit aus.²⁵

Ebenso überkonfessionell scheint Cranachs *Christus als Schmerzensmann* gewesen zu sein, den Cranach mit Assistenzfiguren, aber vor allem alleine als Halbfigurenbild gleich mehrere Dutzend Mal in den ersten Reformationsjahrzehnten malte.

Bei allen Unterschieden, die sich im Laufe dieser Periode herausbildeten, ist mit Blick auf Lucas Cranach den Älteren wichtig festzustellen, was an Bildthemen verbindend blieb und dass der Künstler für die Anhänger katholischer und lutherischer Glaubensvorstellungen in den ersten Reformationsjahrzehnten gleichermaßen arbeitete.

21 Tacke 2008b.

22 Münch 2009 und Münch 2006.

23 Siehe zukünftig: *Das ernestinische Wittenberg. Spuren Cranachs in Schloss und Stadt*, im Auftrag der Stiftung LEUCOREA hrsg. von Heiner Lück u. a. (Wittenberg-Forschungen, 3). Druckjahr 2015.

24 Vgl. zu der hier angegebenen quantitativen Produktion der Cranach-Werkstatt die von Dr. Michael Hofbauer (Heidelberg) aufgebaute und bei der UB Heidelberg gehostete Forschungsdatenband „cranach.net“ (<http://cranach.ub.uni-heidelberg.de>), welche für viele Fragestellungen der internationalen Cranach-Forschung neue Impulse verleiht.

25 Luther 1980.