

Hier liege ich ...

Perspektivwechsel für die bildende Kunst der Reformationszeit

Man habe, so der im Kulturkampf für die katholische Kirche auch als Politiker und Publizist aktive Pfarrer Paul Majunke, von Luther auf dem Sterbebett gleich Bilder anfertigen lassen, die den Reformator als ruhig entschlafen zeigen, um jenen entgegentreten zu können, die hofften, Luther wäre beim Sterben vom Teufel geholt worden, da er sich vom wahren – also katholischen – Glauben abgewandt habe. Die Gemälde sollten so »dem Teufel und den Seinen ihren lügenhaften Rachen stillen«, um jenen Gerüchten entgegenzutreten, die behaupteten, dass Luther eines »ganz plötzlichen, unerwarteten und dabei jämmerlichen Todes gestorben sei«.¹

Fakt ist, dass die zeitgenössischen Quellen zwei Maler in Luthers Sterbehaus erwähnen: einen namentlich nicht genannten aus Eisleben sowie Lucas Furtenagel aus Halle an der Saale (Abb. 1). Tatsache ist auch, dass deren Zeichnungen Gemälden als Grundlage dienten, die eine eigene Luther-Totenbilder-Ikonografie begründeten.² Die Cranach-Werkstatt hat sie in erstaunlich großer Anzahl verbreitet (Abb. 2).³ Gleichlautend wollten sie vermitteln: Wie im Leben (»Hier stehe ich ...«) war Martin Luther auch im Tod dem evangelischen Glauben treu. Denn ein vom Teufel Besessener würde mit entstelltem Gesichtsausdruck sterben, Luther ist aber ruhig entschlafen, wie sein entspannter Gesichtsausdruck auf den Bildern belegt.

Majunke will indes die Totenbilder Luthers als eine Geschichtslüge entlarven und versucht in seiner Schrift, kulturkämpferprobt sogar die Behauptung wieder aufleben zu lassen, Luther habe Selbstmord begangen.⁴ Dies alles wird mit großem Ernst vorgetragen, denn dem Vorwort kann man entnehmen, dass die Studie »nicht fürs Volk, sondern nur für wissenschaftliche Kreise« geschrieben wurde.

In dem von Otto von Bismarck angeführten Kulturkampf hatten nach der Reichsgründung 1870/71 viele Absurditäten wieder Konjunktur. Ironie der Geschichte, dass es auch um Bismarcks Totenbild eine

Auseinandersetzung gab, die in einen Presseskandal mündete: Zwei »Paparazzi« waren unerlaubt in sein Sterbezimmer eingedrungen und hatten Fotos von dem Toten gemacht, die ihn – anders als die »offiziellen« Bilder (wie von Emanuel Grosser oder Franz von Lenbach) – mit Kinnbinde zeigen und damit nicht dem Zeitgeschmack – Bismarck als ruhig entschlafener deutscher Reichsgründer – entsprachen.

Interpretationen, Instrumentalisierungen und Polemiken

Wie bei vielen Forschungsfeldern ist auch die Reformationszeit ohne Berücksichtigung der Wissenschaftsgeschichte nicht zu verstehen – insbesondere in Deutschland durchliefen die Interpretationen politisch bedingt mehrfach Wandlungen.⁵ Was schon als Allgemeinplatz gelten kann, ist bisher auf unser Thema bezogen in der Kunstwissenschaft zu wenig berücksichtigt und nur annähernd erforscht worden. Wie wurde die bildende Kunst, insbesondere die Werke von Lucas Cranach dem Älteren, für die jeweilige Interpretation weltanschaulich vereinnahmt? Als eine Konstante erweist sich zudem die Vorstellung von der Freundschaft zwischen Luther und Cranach – eine Konstruktion, deren Kanonbildung man über Generationen in verschiedenen Medien wissenschaftsgeschichtlich rekonstruieren kann.⁶

Vieles, was man anlässlich des 500-jährigen Reformationsjubiläums lesen kann, reiht sich nahtlos in diese tradierten, weltanschaulich verwurzelten Schemata ein. Und oftmals wird »deutsch«, wie im 19. Jahrhundert, nationalstaatlich verstanden und nicht im Sinne der aktuellen Ansätze zur kulturhistorischen Geografie,⁷ die den Ort und den Raum ausschließlich historisch definieren. Man wird sich nach 2017 fragen müssen, ob mit der sogenannten Luther-

1 Paul Majunke: *Luthers Lebensende. Eine historische Untersuchung*, 5. verbesserte Aufl., Mainz 1891, S. 10. **2** Vgl. Alfred Dieck: *Cranachs Gemälde des toten Luther in Hannover und das Problem der Luther-Totenbilder*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 2 (1962), S. 191–218. **3** Vgl. die Zusammenstellung in der von Dr. Michael Hofbauer (Heidelberg) aufgebauten und bei der Universitätsbibliothek Heidelberg gehosteten Wiki-Forschungsdatenbank »Cranach-Net«, welche der internationalen Cranach-Forschung neue Impulse verleiht, URL: <http://corpus-cranach.de> [2. 11. 2015]. **4** Vgl. Majunke, *Lebensende* (wie Anm. 1), S. 28. **5** Deshalb ist der Anteil der angelsächsischen Forschung zur

deutschen Kunst der Reformationszeit in den letzten Jahrzehnten wichtig. Einige können in den folgenden Anmerkungen genannt werden, siehe aber auch beispielsweise Christopher Wood: *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, London/Chicago 1993; Joseph Leo Koerner: *The Reformation of the Image*, London/Chicago 2004; Larry Silver: *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton/Oxford 2008. **6** Siehe dazu zukünftig die von mir an der Universität Trier betreute kunsthistorische Dissertation von Anja Ottilie Ilg: *Cranach der Ältere in Bildern, Literatur und Wissenschaft*. **7** Vgl. Thomas DaCosta Kaufmann: *Toward a Geography of Art*, Chicago 2004.

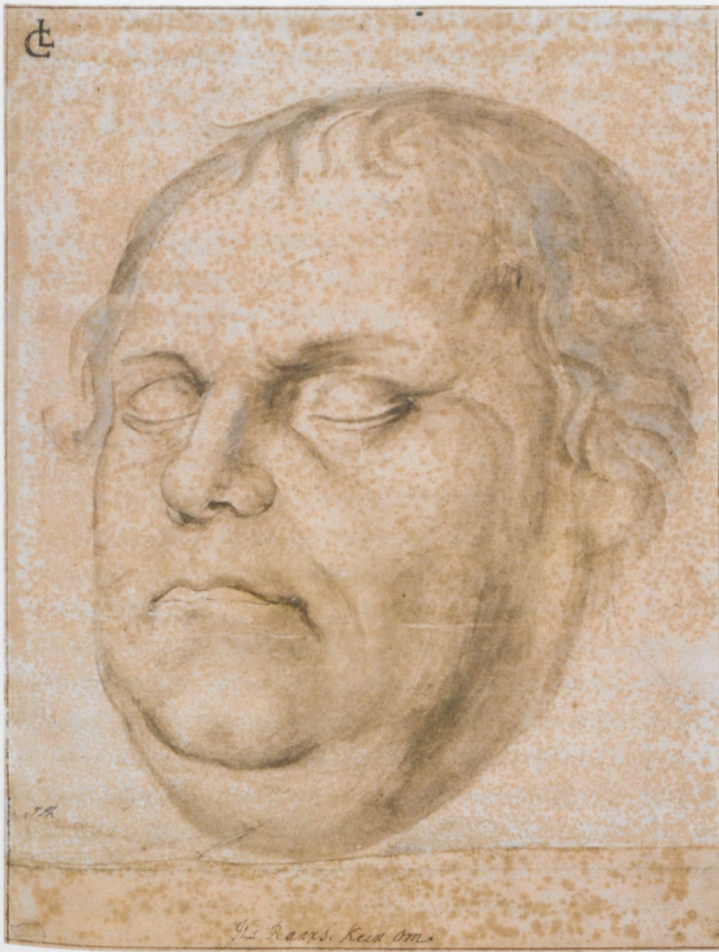


Abb. 1 Lucas Furtenagel, Martin Luther auf dem Totenbett,
18. oder 19. Februar 1546



Abb. 2 Lucas Cranach d. Ä. – Werkstatt,
Martin Luther auf dem Totenbett, 1546

dekade, mit der man in Deutschland das Reformationsjubiläum vorbereitete, nicht manche Chance für die Wissenschaft verpasst wurde. Dazu zählt vor allem, den schon älteren Ansatz (Stichwort »Übergangszeit«) nicht immer weiterverfolgt zu haben, 1517 als Teil eines Prozesses von langer Dauer (*longue durée*) zu verstehen,⁸ anstatt, wie es das 19. Jahrhundert nahezu ausschließlich tat, von einer Epochenäsur auszugehen. Auch in der bildenden Kunst war nicht von heute auf morgen alles anders, und insbesondere die von der Werkstatt des in Wittenberg tätigen Cranach dem Älteren geschaffenen Werke stehen nahezu idealtypisch für das noch lange Nebeneinander von alten und neuen religiösen Themen.⁹ Hier ist für die Kunstwissenschaft endgültig ein Perspektivwechsel zu vollziehen, welcher zudem vernachlässigte Themenfelder für die Forschung schärfer konturieren hilft.

⁸ In diesem Sinne auch Wilhelm Ernst Winterhager: Ablaßkritik als Indikator historischen Wandels vor 1517. Ein Beitrag zu Voraussetzungen und Einordnung der Reformation, in: Archiv für Reformationsgeschichte 90 (1999), S. 6–71. ⁹ Andreas Tacke: Aus einem Stamm. Zum Ende einer Kontroverse über die konfessionelle Ausrichtung der Cranach-Werkstatt nach 1517, in: Werner Greiling/Uwe Schirmer/Ronny Schwalbe (Hrsg.): Der Altar von Lucas Cranach d. Ä. in Neustadt an der Orla und die Kirchenverhältnisse im Zeitalter der Reformation, Wien/Köln/Weimar 2014, S. 417–425. ¹⁰ Diesen »Hasstiraden« Luthers liegt ein anderer Teufelsbegriff zugrunde, als er in

Die Auseinandersetzungen um Luthers, aber auch Bismarcks Totenbild belegen in einem Europa mit Strukturen von langer Dauer die immer wieder aufkommende Aktualität, die in den Verteufelungsmechanismen verwurzelt ist. Es ist über Jahrhunderte nahezu eine historische Konstante, den Gegner zu verteufeln, auch in theologischen Disputen. Luther selbst war ein wortgewaltiger Vertreter dieser Gleichsetzung und machte in Wort und Schrift, aber auch mittels der von ihm und seinem Reformatorenkreis inspirierten Bilder davon regen Gebrauch. Ganze Kübel ergoss er über seine religionspolitischen Gegner.¹⁰ Herausgegriffen sei der vornehmste unter ihnen, Kardinal Albrecht von Brandenburg: Weil der »Scheißbischoff ein falscher, verlogener man ist«, solle man »den schendlichen Scheißpaffen öffentlich nicht loben noch rühmen«, sonst würde man aus dem »Teuffel« einen Heiligen machen.¹¹

Lyndal Ropers Studie Verwendung findet; vgl. Lyndal Roper: Martin Luther's Body. The »Stout Doctor« and His Biographers, in: The American Historical Review 114 (2010), H. 2, S. 351–384; Dies.: Der feiste Doktor. Luther, sein Körper und seine Biographie, Göttingen 2012. ¹¹ WA 50, 348–351; vgl. Andreas Tacke: Luther und der »Scheißbischoff« Albrecht von Brandenburg. Zu Rollenporträts eines geistlichen Fürsten, in: Dirk Syndram/Yvonne Wirth/Doreen Zerbe (Hrsg.): Luther und die Fürsten, Selbstdarstellung und Selbstverständnis des Herrschers im Zeitalter der Reformation, Dresden 2015, S. 114–125.

Schon die reformatorischen Anfangsjahre waren geprägt von einer derartigen Polemik, wie beispielsweise beim *Passional Christi und Antichristi* (1521) sowie den Illustrationen zu Luthers sogenanntem *Septembertestament* (1522). Beim Letzteren machten Cranachs Holzschnitte derartig Front gegen die Papstkirche, dass die Darstellungen der Drachen und der Babylonischen Hure mit der Tiara für die zweite Auflage, beim *Dezembertestament* (1522), vermutlich auf Intervention von Kurfürst Friedrich dem Weisen, entschärft werden mussten, um die religionspolitische Konfrontation mit Kaiser und Papst in Grenzen zu halten. Hier finden wir Lucas Cranach den Älteren an Luthers Seite als einfallsreichen Schöpfer von Illustrationen, der Luthers antirömische Stoßrichtung unmissverständlich zum Ausdruck brachte.¹² Im *Passional Christi und Antichristi* war diese Intention bereits im Mai des Jahres 1521 prägnant formuliert und gipfelte in der Verteufelung des Papstes. Denn das letzte Holzschnittpaar zeigt, wie Christus vor den Augen seiner Jünger und Marias zum Himmel fährt und wie der Papst mit seiner Tiara, von Teufelsungetümen umschwirrt, kopfüber in die Hölle stürzt.

Die beiden Abbildungen folgen dem Gesamtschema des Büchleins, in dem 13 antithetische Bildpaare auf jeweils einer Doppelseite das Leben Jesu mit dem des Papstes vergleichen. Jedem Bild ist ein erläuternder Text (*Subscriptio*) beigegeben, der – ebenso wie das Bild – von einer klaren Botschaft geleitet ist. Bei der *Höllenfahrt des Papstes* ist das Oberhaupt der katholischen Kirche beispielsweise als »Bestia« und »falsch prophet« bezeichnet. Der ranghöchste Vertreter der Papstkirche im Alten Reich war Kardinal Albrecht von Brandenburg, und diesen sollte selbstredend die antirömische Polemik ebenfalls treffen. Es ist erstaunlich, dass Kardinal Albrecht sich dennoch nicht auf Luthers »Diskussionsstil« einließ. Anders reagierten da seine ihm nahestehenden Theologen, wie der im Dienste des Herzogs Georg von Sachsen stehende Hieronymus Emser, die jedoch alle nicht an Wortwitz und Schlagkraft des Reformators heranreichten. Auch wenn lange von der Forschung nicht beachtet, reagierte Albrecht von Brandenburg dennoch auf Luther und gab ihm Contra – auch mittels der bildenden Kunst. Im Unterschied zum Reformator setzte er jedoch nicht auf das moderne Massenmedium der Druckgrafik, insbesondere nicht auf Flugblätter, sondern gab Gemälden den Vorzug – etwa 180 Gemälde malte allein die Cranach-der-Ältere-Werkstatt für ihn – und setzte so auf einen eingeschränkteren und damit elitäreren Rezipientenkreis. Der Bestimmungsort der Cranach'schen Gemälde war entweder ein Kirchen- oder Residenzraum.

Kardinal Albrecht gehörte zu jenen zeitgenössischen Gegnern Luthers, die in der preußisch eingefärbten deutschen Nationalgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts nicht allzu viel zu melden hatten. Das Bedürfnis, die Größe Luthers und die Bedeutung der reformatorischen Bewegung als Volksidee aufzuwerten, indem derartige historische Persönlichkeiten klein gemacht wurden, erwies sich bis weit ins 20. Jahrhundert hinein als tragfähiges Modell. Am Beispiel Kardinal Albrechts von Brandenburg wurde dies jüngst wissenschaftsgeschichtlich aufgearbeitet,¹³ wobei gleichzeitig deutlich wurde, dass ein ganzes Bündel an Themen im Laufe von vielen Forschergenerationen unbearbeitet liegen geblieben war. Im deutschen Kaiserreich, um wissenschaftsgeschichtlich beim 19. Jahrhundert zu bleiben, war mit Forschungen zur katholischen Seite im Konfessionalisierungsprozess an preußischen Universitäten kein Staat zu machen.

Hier konnte Terrain gutgemacht werden. 1990 fanden anlässlich von Albrechts 500. Geburtstag in Mainz eine internationale Tagung¹⁴ und eine Ausstellung¹⁵ ihm zu Ehren statt. Auch in Halle an der Saale wurde im Jahr 2006 eine Ausstellung¹⁶ ausgerichtet, die gleich von drei wissenschaftlichen Tagungen (2003, 2004 sowie 2006)¹⁷ vorbereitet beziehungsweise begleitet wurde, die allesamt um Albrecht von Brandenburg kreisten. Zählt man noch die Aschaffener Ausstellung »Cranach im Exil« von 2007 hinzu,¹⁸ dann kann man, um im Bild zu bleiben, aus kunst- und kulturhistorischer Sicht feststellen, dass Kardinal Albrecht nunmehr auf sicherem Boden steht.

Mit ihm lässt sich nun für die ersten Jahrzehnte der Reformation resümieren, dass die zeitgenössischen Vertreter der römisch-katholischen Kirche auf Luther nicht, wie bisher in der Kunst- und Kulturwissenschaft unterstellt, wie das Kaninchen auf die Schlange gestarrt haben,¹⁹ sondern auch im Kerngebiet der Reformation durchaus das Zepter des Handelns in der Hand behielten. Man darf diese katholischen Auftraggeber nämlich nicht vom Ergebnis her beurteilen – weite Teile Mitteldeutschlands schlossen sich der Neuen Lehre an –, sondern muss sich dem dynamischen Prozess selbst zuwenden, um zu einem ausgewogenen Urteil zu gelangen. Denn »Verlierer« wurden sie und daran maß man sie in der Historiografie. So musste, um beim Beispiel zu bleiben, Kardinal Albrecht in Halle an der Saale vor der sich ausbreitenden Reformation kapitulieren und sich 1540/41 in sein katholisch gebliebenes Erzbistum Mainz zurückziehen, wo er die letzten Jahre seines Lebens vorwiegend in Aschaffenburg ver-

¹² William R. Russell: Martin Luther's Understanding of the Pope as the Antichrist, in: Archiv für Reformationsgeschichte 85 (1994), S. 32–44. ¹³ Alexander Jendorff: Ein problematisches Verhältnis. Kardinal Albrecht von Brandenburg und die preußisch-deutsche Historiographie, in: Andreas Tacke (Hrsg.): »... wir wollen der Liebe Raum geben«. Konkubinate geistlicher und weltlicher Fürsten um 1500, Göttingen 2006, S. 187–251. ¹⁴ Friedhelm Jürgensmeier (Hrsg.): Erzbischof Albrecht von Brandenburg (1490–1545). Ein Kirchen- und Reichsfürst der Frühen Neuzeit, Frankfurt am Main 1991. ¹⁵ Horst Reber: Albrecht von Brandenburg. Kurfürst, Erzkanzler, Kardinal, 1490–1545, Mainz 1990. ¹⁶ Thomas Schauerte/Andreas Tacke (Hrsg.): Der Kardinal. Albrecht von Brandenburg, Renaissancefürst und Mäzen, Bd. 1: Katalog, Bd. 2: Essays, Regensburg 2006. ¹⁷ Andreas Tacke (Hrsg.): Kontinuität und Zäsur. Ernst von Wettin und Albrecht von Brandenburg, Göttingen 2005; Ders. (Hrsg.): »Ich armer sun-

diger mensch«. Heiligen- und Reliquienkult in der Zeitenwende Mitteldeutschlands, Göttingen 2006; Ders., Konkubinate (wie Anm. 13). ¹⁸ Gerhard Ermischer/Andreas Tacke (Hrsg.): Cranach im Exil. Zuflucht – Schatzkammer – Residenz, Regensburg 2007. ¹⁹ Andreas Tacke: Gleich dem Kaninchen vor der Schlange? Altgläubige und die Wittenberger Bildpropaganda, in: Stiftung Schloss Friedenstein Gotha/Museumslandschaft Hessen Kassel (Hrsg.): Bild und Botschaft. Cranach im Dienst von Hof und Reformation, Heidelberg 2015, S. 82–87. ²⁰ Andreas Tacke: »hab den hertzog Georgen zcu tode gepett«. Die Wettiner, Cranach und die Konfessionalisierung der Kunst in den Anfangsjahren der Reformation, in: Harald Marx/Cecilie Hollberg (Hrsg.): Glaube und Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit, Aufsatzband zur 2. Sächsischen Landesausstellung, Dresden 2004, S. 236–245. ²¹ Der Einfachheit halber halte ich an dem Gegensatzpaar alt/neu fest; siehe jedoch Bernt Jögen-

brachte. Zuvor war 1539 sein wichtigster Verbündeter im mitteldeutschen Raum verstorben, Herzog Georg der Bärtige, den die preußische Geschichtsschreibung als »Luther-Hasser« titulierte. Schon der Reformator selbst hatte über Georg von Sachsen seinen beißenden Spott ausgebreitet²⁰ und es wird ihm eine Genugtuung gewesen sein, dass Georgs Nachfolger, Herzog Heinrich der Fromme, sich der Reformation anschloss. Für das Zeitalter der Glaubensspaltung können beide für das Kerngebiet der Reformation ins Feld geführt werden, um aufzuzeigen, wie katholische Auftragswerke gegen die neue Lehre²¹ gerichtet wurden.

Forschungsfragen zur Kunstgeschichte der Reformationszeit

Bei dem bisher wenig bearbeiteten kunsthistorischen Forschungsfeld der antireformatorischen Kunstwerke »vor« dem Tridentinum²² gilt es zwei grundsätzliche Feststellungen zu treffen:

1. Methodisch steht man einem Dilemma gegenüber, wenn die Kunstwerke sich nicht gänzlich durch ihre Ikonografie und Ikonologie vom Althergebrachten unterscheiden: Das reine Festhalten an den tradierten Darstellungsformen in Kunst und Architektur lässt sich nicht so ohne Weiteres als eine direkte Gegnerschaft zu Luther bezeichnen. Erst die Untersuchung des Kontextes kann eine eventuelle Antwort auf Luther aufzeigen helfen und damit eine gegen die Reformation gerichtete Haltung nachweisen. Das neue Forschungsfeld wäre also eines der Fallstudien und methodisch der Kontextforschung verpflichtet. So suchten die Anhänger der alten Kirche im deutschsprachigen Raum – gerade in den ersten Jahren der Glaubensspaltung – durch aufwändige Bildstiftungen die Gläubigen in ihrem Sinne zu beeinflussen. Dabei waren sie thematisch wie stilistisch oft konservativ beziehungsweise retrospektiv. Bestimmte Themen wurden erst durch die Ablehnung durch die Protestanten katholisch-konfessionell. Doch wurde auf Kritik seitens der Reformatoren auch positiv reagiert, etwa durch das Streben nach Schlichtheit und Einfachheit. Eine andere Art der Reaktion war es, den Prunk und die Ausdrucksmittel der Werke zu steigern, wie es bei dem 1536 bis 1540 entstandenen Heiligen- und Passionszyklus des »Meisters von Meßkirch« geschah. Deutlich ist, dass erst der Kontext der katholischen Auftragswerke ihre Stellung im Zeitalter der Glaubensspaltung verdeutlichen kann.

sen: Konfessionelle Selbst- und Fremdbezeichnungen. Zur Terminologie der Religionsparteien im 16. Jahrhundert, Berlin 2014. **22** Vgl., auch mit Beispielen zu anderen Ländern, die Beiträge in Andreas Tacke (Hrsg.): Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung, 1517–1563, Regensburg 2008. Erstmals habe ich das Forschungsfeld skizziert in Andreas Tacke: Das Hallenser Stift Albrechts von Brandenburg. Überlegungen zu gegen-reformatorischen Kunstwerken vor dem Tridentinum, in: Jürgensmeier, Erzbischof Albrecht von Brandenburg (wie Anm. 4). **23** Thomas Packeiser: Zum Austausch von Konfessionalisierungsforschung und Kunstgeschichte, in: Archiv für Reformationsgeschichte 93 (2002), S. 317–338. **24** Die Ausweglosigkeit dieser Diskussionen habe ich an manchen Reaktionen zu meiner kunsthistorischen Dissertation von 1989 über den »katholischen Cranach« selbst erfahren dürfen. Vgl. Andreas Tacke: Der katholische Cranach. Zu zwei

2. Des Weiteren ist mit der Fragestellung nach den hier im Zentrum stehenden Kunstwerken ein Problem aus kunstwissenschaftlicher Sicht verbunden, nämlich das des ausführenden Künstlers. Denn die Kunstwissenschaft denkt aus ihrer Fachtradition vom bildenden Künstler her und hat sich in Deutschland, vor allem im 19./20. Jahrhundert, an der konfessionellen Identität der Reformationszeitkünstler versucht. Man kann heute aber nüchtern feststellen, dass die Kunstgeschichte das Thema der Konfessionalisierung und Kunst zu sehr auf die Frage nach der konfessionellen Identität des Künstlers reduziert hat.²³ So spannend diese Frage auch ist, die Kunstwissenschaft müsste hier stärker strukturell als personalisiert denken. Nicht die Künstler, die die Kunstwerke schufen, stehen primär im Mittelpunkt, sondern die Werke selbst. Das ist für ein Fach, welches traditionell eine »Künstler«-Geschichte schreibt, weitgehend Neuland. Im vorliegenden Fall ist das Betreten dieses neuen Terrains gleichzusetzen mit einem Befreiungsschlag, denn es wird nicht der kontrovers und mangels Quellen in der Regel nicht zu beantwortenden Frage nachgegangen, wie der Künstler im Strom der Zeit stand, sondern dafür plädiert, in jedem Einzelfall zu prüfen, welche theologische Aussage das Werk (und nicht der Künstler) vertritt und was zu dessen Wirkungsgeschichte gesagt werden kann.²⁴ Denn die Fragen nach einer konfessionellen Künstleridentität und die nach einer konfessionellen Kunst sind zwei völlig voneinander geschiedene Problemkomplexe. Sie wurden nichtsdestoweniger in bisherigen Forschungsarbeiten immer wieder stillschweigend überlappt und haben daher zu einem weiterhin schiefen Bild unserer Rekonstruktion von konfessionalisiertem Zeitalter, konfessionalisiertem Künstler und konfessionalisiertem Kunstwerk geführt.²⁵

Es ist also, was der preußisch eingefärbten deutschen Nationalgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts mit ihren Nachwirkungen bis weit in das 20. Jahrhundert hinein keineswegs egal war, für unsere Fragestellung vollkommen zu vernachlässigen, ob beispielsweise Lucas Cranach der Ältere, Albrecht Dürer oder Grünewald »Diener zweier Herren« waren, also ob sie gleichzeitig für die Anhänger beider Glaubensparteien arbeiten konnten. Jedoch erst die jüngste kunsthistorische Forschung hat sich von derartigen moralisierenden Formulierungen und Beurteilungen des 19./20. Jahrhunderts frei gemacht und die Ungebundenheit des Künstlers im Zeitalter der Glaubensspaltung durch Einzelfallstudien konstatiert, so beispielsweise bei Sebald Beham,²⁶ Hans Baldung Grien²⁷ oder Heinrich Vogtherr dem Älteren.²⁸

Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt 1520–1540, Mainz 1992. **25** Ausführlich dazu Birgit Ulrike Münch: Geteiltes Leid. Die Passion Christi in Bildern und Texten der Konfessionalisierung, Nordalpine Druckgraphik von der Reformation bis zu den jesuitischen Großprojekten um 1600, Regensburg 2009, S. 11–23. **26** Vgl. Michael Wiemers: Der Kardinal und die Weibermacht. Sebald Beham bemalt eine Tischplatte für Albrecht von Brandenburg, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 63 (2002), S. 217–236; Ders.: Sebald Behams Beicht- und Meßgebetbuch für Albrecht von Brandenburg, in: Tacke (Hrsg.), Kontinuität (wie Anm. 17), S. 380–398. **27** Vgl. Sibylle Weber am Bach: Hans Baldung Grien (1484/85–1545). Marienbilder in der Reformation, Regensburg 2006. **28** Frank Müller: Heinrich Vogtherr l'Ancien. Un artiste entre Renaissance et Réforme, Wiesbaden 1997.



Abb. 3 Lucas Cranach d. Ä. – Werkstatt, Mondsichelmadonna des Hieronymus Rudelauf, um 1522–1525

Die Cranach-Werkstatt: nach allen Seiten offen

Gleiches gilt für Cranach den Älteren: Zum einen lieferte seine Wittenberger Werkstatt katholische Auftragswerke, zum anderen arbeitete sie gleichzeitig für Luther und seine Anhänger. Schon das Haus Wettin selbst mit seinen beiden dynastischen Zweigen, der ernestinischen und der albertinischen Linie, für die Cranach der Ältere als kursächsischer Hofkünstler zu arbeiten hatte, vereinte das ganze Potenzial an Bildthemen, Darstellungsmodi und Auftraggebern aus beiden Glaubenslagern auf nur diese eine Künstlerwerkstatt. Der in Wittenberg und Torgau residierende ernestinische Zweig der Wettin-

ner schloss sich mit Friedrich dem Weisen, aber vor allem mit Johann dem Beständigen und Johann Friedrich dem Großmütigen der Reformation an, während die albertinische Linie in Dresden bis zum Tod Georgs von Sachsen im Jahr 1539 streitbarer Vertreter der katholischen Kirche blieb. Dass die beiden sächsischen Linien in ihrer jeweiligen Hofgesellschaft konfessionell ebenso nicht über einen Kamm geschoren werden können, erweist zudem das Beispiel des vorwiegend in Torgau tätigen kursächsischen Rates Hieronymus Rudelauf, der in den 1520er Jahren bei Cranach dem Älteren ein Gemälde mit katholischer Thematik bestellte (Abb. 3) und mit seiner romtreuen Gesinnung bei Luther und Georg Spalatin merklich aneckte.²⁹

Doch auch außerhalb des wettinischen Auftraggeberkreises arbeitete die Werkstatt Lucas Cranachs des Älteren für katholische Auftraggeber. Unter ihnen war Kardinal Albrecht von Brandenburg, welcher die Werkstatt über Jahre hinweg mit seinen katholischen Auftragswerken auf Hochtouren hielt, unter anderem mit dem für die Stiftskirche in Halle an der Saale bestimmten, 142 Gemälde umfassenden Heiligen- und Passionszyklus, der zum allergrößten Teil auf 16 neu geschaffene Altäre der Stiftskirche verteilt wurde.³⁰ Der Zyklus ist weitgehend zerstört, erhalten hat sich aber der heute in Aschaffenburg befindliche Maria-Magdalenen-Altar sowie Einzeltafeln³¹ beziehungsweise Fragmente. Im Kontext der Hallenser Aufträge für Cranach den Älteren seitens Kardinal Albrechts steht auch das prachtvolle New Yorker Mauritius-Gemälde (Abb. 4).³²

Der zwischen 1519/20 und 1525 entstandene Heiligen- und Passionszyklus für Kardinal Albrecht von Brandenburg in Halle an der Saale war aus Sicht der Wittenberger Reformatoren abzulehnen, da die Bilder dort »missbraucht« wurden, denn sie waren nach altem Ritus in Gebete, Liturgie und Reliquienkult eingebunden.³³ Vor allem die Einbettung in einen spätmittelalterlich geprägten Heiligenkult³⁴ war aus Wittenberger Sicht allein schon Grund genug, die Hallenser Stiftskirche Albrechts als Bollwerk des alten Glaubens zu bekämpfen. Auch wenn der Märtyrerkult im Zeitalter der Glaubensspaltung eine Neubewertung erfuhr, so stand er in der Form, wie er in Halle an der Saale praktiziert wurde, eindeutig in der Tradition,³⁵ und dies wurde auch in Wittenberg so verstanden.

Dass Kardinal Albrecht mit der Ausstattung seiner Stiftskirche angesichts der im mitteldeutschen Raum rasch anwachsenden reformatorischen Bewegung (vorerst) nicht in die Knie ging,³⁶ belegen weitere Aufträge an die Werkstatt Cranachs des Älteren. Der Reformator oder auch Philipp Melanchthon brauchten in Wittenberg nur einige Häuser weiter zu gehen und konnten sich die katholischen Auftragswerke des Kardinals, die dieser zahlreich an Lucas Cranach den Älteren vergab, in dem weiträumigen Cranach-Haus ansehen: Neben dem mit 142 Gemälden umfangreichen und zum Teil sehr

²⁹ Bodo Brinkmann/Stephan Kemperdick: *Deutsche Gemälde im Städel, 1500–1550*, Mainz 2005, S. 235–242. ³⁰ Tacke, *Der katholische Cranach* (wie Anm. 24), bes. S. 16–169. ³¹ Das von Dr. Bettina Seyderhelm (Landeskirchenamt der Evangelischen Kirche in Mitteldeutschland) mit viel Presserummel dem Zyklus zugeschriebene Gemälde gehört formal und stilistisch nicht dazu; vgl. zuletzt Bettina Seyderhelm: *Zur Kreuztragungstafel aus der Kirche Pratau bei Wittenberg*, in: Dies. (Hrsg.): *Cranach-Werke am Ort ihrer Bestimmung. Tafelbilder der Malerfamilie Cranach und ihres Umkreises in den Kirchen der Evangelischen Kirche in*

Mitteldeutschland, Regensburg 2015, S. 208–221. ³² *German Paintings in The Metropolitan Museum of Art, 1300–1600*, bearb. von Maryan Ainsworth/Joshua P. Waterman, New Haven/London 2013, S. 73–77; Maryan Ainsworth/Sandra Hindriks/Pierre Terjanian: *Lucas Cranach's Saint Maurice*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2015. ³³ Vgl. Matthias Hamann: *Der Liber Ordinarius Hallensis 1532. Liturgische Reformen am Neuen Stift in Halle an der Saale unter Albrecht Kardinal von Brandenburg*, Münster 2014. ³⁴ Vgl. die Beiträge in Tacke (Hrsg.), *Heiligen- und Reliquienkult* (wie Anm. 17). ³⁵ Nach dem Tridentinum

großformatigen Hallenser Bilderzyklus war es eine Gruppe von vier signierten und datierten Gemälden, die Albrecht von Brandenburg in der Rolle des Kirchenvaters Hieronymus darstellen. Zwei von ihnen zeigen den Kirchenvater alias Kardinal Albrecht in der Studierstube (in Darmstadt und in Ringling), zwei in der Landschaft (in Berlin und in Zollikon), wobei die letzten beiden ihn nicht traditionell als Büsser, sondern auch als schreibenden Gelehrten darstellen (Abb. 5).³⁷ Kardinal Albrecht schlüpfte in eben jenen Jahren (1525, 1526 beziehungsweise zweimal 1527) in die Rolle des Bibelübersetzers, da Luthers deutsche Übersetzung von Vertretern der römisch-katholischen Kirche als falsch und nichtig verurteilt wurde. Wenn schon, so eine Aussage der Gemälde, eine deutsche Übersetzung der *Vulgata*, dann eine von der Amtskirche autorisierte, und ihr ranghöchster Vertreter im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation war nun einmal Kardinal Albrecht von Brandenburg. Und genau in jenen Jahren, in denen sich dieser in der Rolle des Übersetzers Hieronymus darstellen ließ, wurde eine von ihm protegierte katholische Bibelübersetzung vom Lateinischen ins Deutsche erarbeitet. 1527 (!) erschien Hieronymus Emsers Edition des Neuen Testaments, und bereits 1534 konnte Johannes Dietenberger die Vollbibel in Druck geben.

Gestaunt haben werden die Reformatoren auch über zwei weitere Gemälde, die jeweils den Auftraggeber, Albrecht von Brandenburg, in Gegenwart des Kirchenvaters Gregor zeigen. Auch diese beiden katholischen Auftragswerke bezogen im Zeitalter der Glaubensspaltung Position. Diesmal wünschte Kardinal Albrecht von Lucas Cranach dem Älteren, dass er den Opfercharakter der Messe ins Bild setzte.³⁸ Mit den beiden großen und repräsentativen Darstellungen der Gregorsmesse nahm Albrecht Bezug auf aktuelle Diskussionen zur Messe, und seine bei Cranach in Auftrag gegebenen Gemälde sind ein Appell, bei der gottgewollten vorbildlichen Theologie und Praxis der Kirchenväter zu bleiben. In diesem Sinne ist vielleicht auch Albrechts Rollenporträt an der Hallenser Stiftskirchenkanzel zu verstehen, auf dem er sich als heiliger Papst Gregor darstellen lässt.

Es ließen sich weitere katholische Auftragswerke anführen, die Kardinal Albrecht initiierte, doch mag das Vorgestellte genügen, um aufzuzeigen, dass der Kirchenfürst in einer noch zu schreibenden Geschichte der »Gegen die Reformation gerichteten Kunstwerke im Zeitalter der Glaubensspaltung« nicht fehlen sollte.³⁹

Ebenso vertreten sein sollte Georg der Bärtige, Herzog von Sachsen, Albrechts engster Verbündeter im mitteldeutschen Raum und wie dieser ein in theologischen Dingen versierter Gegenspieler Luthers, der sich zudem von Hieronymus Emser und später von Johannes Cochlaeus beraten ließ. Letzterer wurde vor allem durch seine »Luther-Kommentare« bekannt, in denen er als Erster über



Abb. 4
Lucas Cranach d. Ä. –
Werkstatt, Hl. Mauritius,
um 1520–1523

regelte auch die katholische Kirche den Heiligenkult neu und ließ beispielsweise nur noch Heilige, die »historisch« verbürgt waren, zu. Hier erfolgte eine Reaktion auf den »Spott« der Luther-Anhänger, die sich über die Heiligenverehrung lustig machten, wie in diesem Fall Martin Luther selbst bezüglich Albrecht von Brandenburgs Halleschem Heiltum. **36** Eine Zusammenfassung bei Jeffrey Chipps Smith: Die Kunst des Scheiterns. Albrecht von Brandenburg und das Neue Stift in Halle, in: Schauerte/Tacke (Hrsg.), Kardinal (wie Anm. 16), hier Bd. 1, S. 17–51. **37** Andreas Tacke: Albrecht als Heiliger Hieronymus. Damit »der Barbar überall

dem Gelehrten weiche!«, in: Schauerte/Tacke (Hrsg.), Kardinal (wie Anm. 16), hier Bd. 2, S. 117–129. **38** Christian Hecht: Die Aschaffenburg Gregorsmessen: Kardinal Albrecht von Brandenburg als Verteidiger des Meßopfers gegen Luther und Zwingli, in: Schauerte/Tacke (Hrsg.), Kardinal (wie Anm. 16), hier Bd. 2, S. 81–115. **39** Andreas Tacke: Mit Cranachs Hilfe. Antireformatorische Kunstwerke vor dem Tridentinum, in: Bodo Brinkmann (Hrsg.): Cranach der Ältere, Ostfildern 2007, S. 81–89; Ders.: With Cranach's Help. Counter-Reformation Art before the Council of Trent, in: Bodo Brinkmann (Hrsg.): Cranach der Ältere, London 2007, S. 81–89.



Abb. 5
 Lucas Cranach d. Ä. – Werkstatt,
 Albrecht von Brandenburg als
 hl. Hieronymus im Gehäuse, 1526

Leben und Lehre Luthers sowie von der Geschichte der Glaubensspaltung (aus katholischer Sicht) berichtet. Wie Albrecht von Brandenburg hat auch Herzog Georg die bildende Kunst im Kampf gegen die neue Lehre mit einbezogen: Das gilt für den neuen Kult des heiligen Benno, mit seiner aufwändigen Inszenierung im Meißner Dom, gegen die sich Luther acht Tage vor der Erhebungsfeier mit der Schrift *Widder den neuen Abgott und alten Teuffel, der zu Meyssen sol erhaben werden wandte*,⁴⁰ oder auch für Herzog Georgs eigene Grabkapelle im Meißner Dom, für die die Werkstatt Lucas Cranachs des Älteren eine Darstellung des Schmerzensmannes malte.⁴¹ Die beiden genannten Beispiele stehen im Kontext der Auseinandersetzung mit Luthers Glaubenspositionen ebenso wie die Fassadengestaltung des Dresdner Residenzschlosses. Das Georgentor des nach seinem Erbauer benannten Georgenschlosses wurde von Georg dem Bärtigen zur Visualisierung eines komplexen theologischen Programms genutzt, welches als

katholische Entgegnung auf die Reformation verstanden werden kann – vor allem als eine Antwort auf die lutherische Lehre und das von der Werkstatt Cranachs des Älteren entwickelte Bildthema »Gesetz und Gnade«, quasi eine Korrektur aus katholischer Sicht.

Bei einer vergleichenden Untersuchung der »Gegen die Reformation gerichteten Kunst vor dem Tridentinum« sind im Alten Reich jene Gebiete interessant, bei denen die Landesherren katholisch blieben. Für den mitteldeutschen Raum wären das unter anderem die Mitglieder des sogenannten »Dessauer Bündnisses«, die schon zuvor in Mühlhausen zusammenkamen oder sich später im »Hallischen Bündnis« zusammenschlossen, also jener Kreis katholischer Fürsten und kirchlicher Würdenträger, die neben ihren politischen und kirchlichen Maßnahmen auch die bildende Kunst mit in ihrem Abwehrkampf gegen die sich ausbreitende und ihre Territorien bedrohende neue Lehre in die Pflicht nahmen.

Dabei wären auch jene Fürsten mit aufzunehmen, die die preußisch eingefärbte Nationalgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts als Anhänger Luthers dargestellt hat, wie beispielsweise Kurfürst Joachim II. von Brandenburg. Er ist indes ein idealtypischer Fall für die »Übergangszeit«, mithin ein Landesherr, der sich aus politischer Notwendigkeit heraus den Neuerungen nicht verschloss – 1539 nahm er das Abendmahl in beiderlei Gestalt –, um dennoch »persönlich« an der »Tradition des Sakralen« festzuhalten. Sein Berliner Reliquienschatz konnte es an Bedeutung und Umfang durchaus mit dem seines Oheims Kardinal Albrecht von Brandenburg aufnehmen.⁴² Wie sein Onkel beauftragte auch Kurfürst Joachim II. die Werkstatt Cranachs des Älteren mit einem umfangreichen Heiligen- und Passionszyklus, den er, analog zu Halle, auf die Berliner Stiftskirchenaltäre verbringen ließ⁴³ und in eine Liturgie einband, die er ebenfalls aus Halle entlehnt hatte. Die von Joachim II. in nur wenigen Jahren geschaffene Ausstattung seiner Berliner Stiftskirche bestand in Teilen noch weit nach seinem Tod im Jahr 1571. Sie ist ein Beleg dafür, dass katholische Auftragswerke auch im Kerngebiet von Brandenburg-Preußen noch nach dem Tridentinum existierten und in einen altkirchlichen Kultus eingebunden waren.

Auswirkungen der Reformation auf die Tätigkeit der Künstler

Welche neuen Aspekte können nun hinsichtlich der bildenden Künstler selbst skizziert werden, die auch weiterhin in den veränderten Zeiten als Künstler arbeiten wollten?

Zuerst einmal wäre die individuelle wie kollektive »Künstlerklage« zu erwähnen, denn die Reformation hatte gewaltige Veränderungen auf dem »Kunstmarkt« zur Folge, mit gravierenden Auswirkungen auf einzelne Künstlerschicksale wie ganze Berufsgruppen.⁴⁴ Diese negativen Implikationen der Reformation sind bisher von der Forschung nur am Rande behandelt worden. Und dies unabhängig davon, ob einzelne Künstler – wie Jörg Breu in Augsburg – die Reformation begrüßten⁴⁵ oder nicht.

Zum anderen müsste die große Anpassungsfähigkeit des »Künstlers« untersucht werden, die dieser haben musste, um weiterarbeiten zu können. Beispielsweise war nun vermehrt Mobilität auf dem Arbeitsmarkt gefordert.⁴⁶ Durch Ortswechsel diente sich

der Künstler, unabhängig von seinen eigenen Glaubensvorstellungen, Auftraggebern an, die ihm die Möglichkeit gaben, zu arbeiten: Hans Holbein der Jüngere wechselte von Basel nach London zu König Heinrich VIII. von England, der Bildhauer Daniel Mauch von Ulm nach Lüttich zu Fürstbischof Erhard von der Mark oder die Brüder Hans Sebald und Barthel Beham, die wegen ihrer radikalen Parteinahme für (!) die Luthersache die Reichsstadt Nürnberg verlassen mussten, zu Kardinal Albrecht von Brandenburg beziehungsweise zum katholischen Herzog Wilhelm IV. von Bayern nach München.

Viele Künstler nutzten auch die Möglichkeit, neue Bildthemen auf dem Kunstmarkt »auszutesten«, um sich neue »Absatzmärkte« zu erschließen. So setzte die Werkstatt Cranachs des Älteren ab der Mitte der 1520er Jahre vermehrt auf profane Bildthemen, wie mit der Darstellung ungleicher Paare.⁴⁷ Es scheint, dass die deutsche Renaissancekunst in dieser Übergangszeit insgesamt erotischer beziehungsweise pornografischer wurde (»sex sells«).

Neben den Bildthemen differenzierten sich die Künstler auch bezüglich der Kunsttechniken weiter aus. Friedrich Hagenauer spezialisierte sich beispielsweise auf geschnitzte und gegossene kleinformatige Bildnismedaillen. Er hatte noch bei seinem Vater, der die Holzskulpturen für den *Isenheimer Altar* Matthias Grünewalds geschaffen hatte, das Bildhauerhandwerk erlernt. Doch in seiner lutherisch gewordenen Heimatstadt gab es keine religiösen Skulpturaufträge mehr und er musste notgedrungen ein »Wanderkünstler« werden und Straßburg verlassen: War nach einigen Jahren seiner Tätigkeit in einer Stadt eine »Marktsättigung« erreicht, dann wechselte er zu einer weiteren Stadt, wo er wieder an neue Aufträge kommen konnte. Er musste also für seinen Broterwerb mit der gewählten Spezialisierung eine große Mobilität in Kauf nehmen.

Davon blieb Lucas Cranach der Ältere unberührt. Über Jahrzehnte konnte er auch nach 1517 seine ungemein produktive Werkstatt in Wittenberg weiterbetreiben. Für Cranach bedeutete die Reformation eine Win-win-Situation, die für stetig steigende Umsatzzahlen sorgte.⁴⁸ Sein Grundstücks- und Immobilienbesitz sowie sein Steueraufkommen belegen, dass es bei ihm wirtschaftlich stetig bergauf ging.⁴⁹ 20 Jahre nach Luthers Thesenanschlag antwortete er im Dezember 1537 auf einen ihm zugegangenen Brief knapp und bündig: »ich het euch vil zuschreiben, hab aber vil zuschaffen.«⁵⁰

⁴⁰ Christoph Volkmar: Die Heiligenerhebung Bennos von Meißen (1523/24). Spätmittelalterliche Frömmigkeit, landesherrliche Kirchenpolitik und reformatorische Kritik im albertinischen Sachsen in der frühen Reformationszeit, Münster 2002. ⁴¹ Wolfram Koeppel: An Early Meissen Discovery. A Shield Bearer Designed by Hans Daucher for the Ducal Chapel in the Cathedral of Meissen, in: Metropolitan Museum Journal 37 (2002), S. 41–62. ⁴² Siehe Andreas Tacke: Der Reliquienschatz der Berlin-Cöllner Stiftskirche des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg. Ein Beitrag zur Reformationsgeschichte, in: Jahrbuch für Berlin-Brandenburgische Kirchengeschichte 57 (1989), S. 125–236. ⁴³ Tacke, Der katholische Cranach (wie Anm. 24), S. 170–267. ⁴⁴ Ders.: Querela Artificis. Formen der Künstlerklage in der Reformationszeit, in: Birgit Ulrike Münch/Andreas Tacke/Markwart Herzog/Sylvia Heudecker (Hrsg.): Die Klage des Künstlers. Krise und Umbruch von der Reformation bis um 1800, Petersberg 2015, S. 60–69. Vgl. auch den Beitrag von Katrin Herbst in diesem Band. ⁴⁵ Andrew Morrall: Jörg Breu the Elder. Art, Culture and Belief in Reformation Augsburg, Aldershot 2001. ⁴⁶ Andreas Tacke: Verlierer und Gewinner. Zu den Auswirkungen

der Reformation auf den Kunstmarkt, in: Werner Greiling/Armin Kohnle/Uwe Schirmer (Hrsg.): Negative Implikationen der Reformation. Gesellschaftliche Transformationsprozesse 1470–1620, Wien/Köln/Weimar 2015, S. 283–316; Ders.: Winners and Losers. The Impact of the Reformation on the Art Market, in: Toshiharu Nakamaru/Kayo Hirakawa (Hrsg.): Sacred and Profane in Early Modern Art, Kyoto 2016, S. 37–58. ⁴⁷ Vgl. Alison G. Stewart: Unequal Lovers: A Study of Unequal Couples in Northern Art, New York 1979. ⁴⁸ Vgl. die statistischen Nachweise bei Tacke, Verlierer (wie Anm. 46). ⁴⁹ Siehe die Beiträge in: Heiner Lück/Enno Bünz/Leonhard Helten/Armin Kohnle/Dorothee Sack/Hans-Georg Stephan (Hrsg.): Das ernestinische Wittenberg. Spuren Cranachs in Schloss und Stadt, Petersberg 2015. ⁵⁰ Andreas Tacke: »ich het euch vil zuschreiben, hab aber vil zuschaffen«. Cranach der Ältere als »Parallel Entrepreneur«, Auftragslage und Marktstrategien im Kontext des Schneeberger Altars von 1539, in: Thomas Pöpper/Susanne Wegmann (Hrsg.): Das Bild des neuen Glaubens. Das Cranach-Retabel in der Schneeberger St. Wolfgangskirche, Regensburg 2011, S. 71–84.