

ANDREAS TACKE

## Einleitung in den Tagungsband mit Überlegungen zu dem neuen Forschungsfeld „Gegen die Reformation gerichtete Kunstwerke vor dem Tridentinum“

Die zeitgenössischen Gegner Luthers hatten in der preußisch eingefärbten deutschen Nationalgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts nicht allzu viel zu melden. Das Bedürfnis, die historische Gestalt Luthers und die Bedeutung der reformatorischen Bewegung als Volksidee aufzuwerten, indem derartige historische Persönlichkeiten abgewertet oder als Widerstandsmoment aufgebaut wurden, erwies sich bis weit ins 20. Jahrhundert hinein als tragfähig und verstellte damit das hier zu skizzierende Forschungsfeld. Am Beispiel Kardinal Albrechts von Brandenburg wurde dies jüngst wissenschaftsgeschichtlich aufgearbeitet<sup>1</sup>, wobei gleichzeitig deutlich wurde, dass ein ganzes Bündel an Themen im Laufe von vielen Forschergenerationen unbearbeitet liegen geblieben war.

In den letzten zwei Jahrzehnten konnte hier Terrain gutgemacht werden. Einmal bedingt durch eine einsetzende Forschung anlässlich des 500. Geburtstages von Albrecht von Brandenburg (1490–1545) und zum anderen anlässlich des 1200-jährigen Stadtjubiläums seiner sogenannten *Lieblingsresidenz* Halle an der Saale: Im Jahre 1990 fanden in Mainz, in dem wichtigsten seiner drei Bistümer wird er auch als „Albrecht von Mainz“ titulierte, eine internationale Tagung<sup>2</sup> und eine Ausstellung<sup>3</sup> ihm zu Ehren statt und in Halle an der Saale wurde im Jahre 2006 eine internationale Ausstellung<sup>4</sup> der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, ausgerichtet, die

1 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. (Schriftenreihe der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Bd. 3.) Göttingen 2006, S. 187–251.

2 Friedhelm Jürgensmeier (Hrsg.), Erzbischof Albrecht von Brandenburg (1490–1545). Ein Kirchen- und Reichsfürst der Frühen Neuzeit. (Beiträge zur Mainzer Kirchengeschichte, Bd. 3.) Frankfurt a. M. 1991.

3 Horst Reber, Albrecht von Brandenburg. Kurfürst, Erzkanzler, Kardinal, 1490–1545, in: Berthold Roland (Hrsg.), mit Beiträgen von Friedhelm Jürgensmeier/Rolf Decot/Peter Walter: Kat. Ausst. des Landesmuseums Mainz vom 26. 6.–26. 8. 1990. Mainz 1990.

4 Der Kardinal. Albrecht von Brandenburg, Renaissancefürst und Mäzen (Ausstellung Moritzburg, Dom, Residenz und Kühler Brunnen in Halle/Saale vom 9. 9.–26. 11. 2006). Kat. Ausst. der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Bd. 1: Katalog, hrsg. von Thomas Schauerte; Bd. 2: Essays, hrsg. von Andreas Tacke. Regensburg 2006.

gleich von drei wissenschaftlichen Tagungen (2003, 2004 und 2006)<sup>5</sup> vorbereitet bzw. begleitet wurde und die allesamt um Albrecht von Brandenburg kreisten. Zählt man noch die Aschaffenburg Ausstellung „Cranach im Exil“<sup>6</sup> hinzu, in deren Mittelpunkt vor allem Kunstwerke standen, die Kardinal Albrecht in Auftrag gab – was auch bei der einige Jahre zuvor am selben Ort gezeigten Grünewald-Ausstellung<sup>7</sup> mehr oder weniger der Fall war –, dann kann man, um im Bild zu bleiben, aus kunst- und kulturhistorischer Sicht feststellen, dass Albrecht von Brandenburg 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, sondern aus kunst- und kulturgeschichtlicher Perspektive betrachtet auch im Kerngebiet der Reformation durchaus das Zepter des Handelns in der Hand behielten. Man darf diese katholischen Auftraggeber nämlich nicht vom Ende 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. 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 glaubensfestes Erzbistum Mainz zurückziehen, wo er die letzten Jahre seines Lebens vorwiegend in Aschaffenburg verbrachte. Zuvor war 1539 sein wichtigster Verbündeter im Mitteldeutschen Raum verstorben, Herzog Georg der Bärtige, den die preußische Geschichtsschreibung als „Lutherhasser“ titulierte. Schon der Reformator selbst hatte über Georg von Sachsen seinen beißenden Spott ausgebreitet<sup>8</sup> und es wird ihm eine Genugtuung gewesen sein, dass Georgs Nachfolger, Herzog Heinrich („der Fromme“), sich der Reformation anschloss.

5 Die Beiträge aller drei Tagungen wurden publiziert, siehe *Andreas Tacke* (Hrsg.), *Kontinuität und Zäsur. Ernst von Wettin und Albrecht von Brandenburg*. (Schriftenreihe der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Bd. 1.) Göttingen 2005; *Ders.* (Hrsg.), „Ich armer sundiger mensch“. Heiligen- und Reliquienkult in der Zeitenwende Mitteldeutschlands. (Schriftenreihe der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Bd. 2.) Göttingen 2006; und *Ders.* (Hrsg.), *Konkubinate* (wie Anm. 1).

6 *Gerhard Ermischer/Andreas Tacke* (Hrsg.), *Cranach im Exil. Zuflucht – Schatzkammer – Residenz*. (Kat. Ausst. Museen der Stadt Aschaffenburg, 23. 2.–5. 6. 2007.) Regensburg 2007.

7 *Rainhard Riepertinger/Evamaría Brockhoff/Katharina Heinemann/Jutta Schumann* (Hrsg.), *Das Rätsel Grünewald*. (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 45/02.) Kat. Ausst. Bayerische Landesausstellung Aschaffenburg 2002/03. Augsburg 2002.

8 *Andreas Tacke*, „hab den hertzog Georgen zcu tode gepett“. Die Wettiner, Cranach und die Konfessionalisierung der Kunst in den Anfangsjahrzehnten der Reformation, in: *Glaube & Macht, Sachsen im Europa der Reformationszeit*, Aufsatzband zur 2. Sächsischen Landesausstellung, hrsg. v. Harald Marx/Cecilie Hollberg für die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Dresden 2004, S. 236–245.

Für das Zeitalter der Glaubensspaltung können beide – Kardinal Albrecht als Kirchenfürst und Georg von Sachsen als Landesherr – für das Kerngebiet der Reformation ins Feld geführt werden, um aufzuzeigen, wie katholische Auftragswerke gegen die Neue Lehre gerichtet wurden. Die zahlreichen Forschungsarbeiten der letzten Jahre verdichten zusammengenommen ihrer beider Auftraggeberprofile, auch wenn diese bisher noch nicht – was auch hier nicht geleistet werden kann – systematisch in das vorzustellende Forschungsfeld eingebunden wurden.

Bei dem kunsthistorischen Forschungsfeld der antireformatorischen Kunstwerke vor dem Tridentinum gilt es zwei grundsätzliche Feststellungen zu treffen:

Methodisch steht man einem Dilemma gegenüber, wenn die Kunstwerke sich nicht gänzlich durch ihre Ikonographie 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 ist also eines der Fallstudien und methodisch der Kontextforschung verpflichtet. *Robert Suckale* stellt dazu in seinem komplexen Überblicksbeitrag in diesem Band fest, dass die Anhänger der alten Kirche im deutschsprachigen Raum – gerade in den ersten Jahren der Glaubensspaltung – durch aufwendige Bildstiftungen die Gläubigen in ihrem Sinne zu beeinflussen suchten. Dabei waren sie thematisch wie stilistisch oft konservativ bzw. 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. Deutlich ist, dass erst der Kontext der katholischen Auftragswerke ihre Stellung im Zeitalter der Glaubensspaltung verdeutlichen kann.

Des Weiteren ist ein Problem mit der Fragestellung nach den hier im Zentrum stehenden Kunstwerken aus kunstwissenschaftlicher Sicht grundsätzlich verbunden, nämlich das des ausführenden Künstlers. Denn die Kunstwissenschaft denkt aus ihrer Fachtradition vom bildenden Künstler her und hat sich vor allem im 19./20. Jahrhundert mit 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.<sup>9</sup> So spannend diese Frage auch ist – und sie ist sicherlich noch nicht beantwortet –, die Kunstwissenschaft hat bei der Konfessionalisierungsforschung

9 *Birgit Ulrike Münch*, Apelles am Scheideweg? Der frühneuzeitliche Künstler zwischen Konfession und Ökonomie, in: *Der Kardinal* (wie Anm. 4), hier Bd. 2, S. 379–385; siehe auch

*Thomas Packeiser*, Zum Austausch von Konfessionalisierungsforschung und Kunstgeschichte, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 93, 2002, S. 317–338.

gegenüber der Profan- und Kirchengeschichte Nachholbedarf, denn sie müsste stärker strukturell als personalisiert denken. Nicht die Künstler, die sie schufen, stehen primär im Mittelpunkt, sondern ihre Werke. Das ist für ein Fach, welches traditionell eine Künstlergeschichte 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 – die Ausweglosigkeit dieser Diskussionen habe ich an manchen Reaktionen zu meiner Dissertation über den „katholischen Cranach“<sup>10</sup> selbst erfahren dürfen – 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. 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.<sup>11</sup>

Es ist, was der preußisch eingefärbten deutschen Nationalgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, mit ihren Nachwirkungen bis weit in das 20. Jahrhundert hinein, keineswegs egal war, also für unsere Fragestellung vollkommen zu vernachlässigen, ob beispielsweise Lucas Cranach d. Ä., Albrecht Dürer oder Grünewald „Diener zweier Herren“ waren, d. h., ob sie gleichzeitig für die Anhänger beider Glaubensparteien arbeiten konnten. Zudem hat sich die jüngste kunsthistorische Forschung von derartigen moralisierenden Formulierungen und Beurteilungen des 19./20. Jahrhunderts sowieso frei gemacht und die Ungebundenheit des Künstlers im Zeitalter der Glaubensspaltung durch Einzelfallstudien konstatiert, so beispielsweise bei Sebald Beham<sup>12</sup>, Hans Baldung Grien<sup>13</sup> oder Heinrich Vogtherr d. Ä.<sup>14</sup>

10 *Andreas Tacke*, *Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt 1520–1540.* (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 2.) Diss. phil. Berlin-West 1989, Mainz 1992.

11 Ausführlich dazu das Einleitungskapitel der in Druck (2008/09) befindlichen kunsthistorischen Dissertation von *Birgit Ulrike Münch*, *Geteiltes Leid? Bilder und Texte der Passion Christi im Zeitalter der Konfessionalisierung: Nordalpine Druckgraphik von der Reformation bis zu den jesuitischen Großprojekten um 1600.* Regensburg.

12 Siehe *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; und *Ders.*, *Sebald Behams Beicht- und Meßgebetbuch für Albrecht von Brandenburg*, in: *Tacke* (Hrsg.): *Kontinuität und Zäsur* (wie Anm. 5), S. 380–398.

13 Siehe *Sibylle Weber am Bach*, *Hans Baldung Grien (1484/85–1545). Marienbilder in der Reformation.* (Studien zur Christlichen Kunst, Bd. 6.) Diss. phil. München 2002, Regensburg 2006.

14 *Frank Muller*, *Heinrich Vogtherr l’Ancien. Un artiste entre Renaissance et Réforme.* (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 72.) Wiesbaden 1997.

Dasselbe hat eine mittlerweile von vielen Autorinnen und Autoren in den letzten Jahren geleistete Forschung zu Lucas Cranach d. Ä. mit seiner leistungsstarken Werkstatt ergeben: Zum einen lieferte die Wittenberger Cranach-Werkstatt katholische Auftragswerke, zum anderen arbeitete sie gleichzeitig für Luther und seine Anhänger. Schon das Haus Wettin selbst mit seinen beiden dynastischen Zweigen, der ernestischen und der albertinischen Linie, für die Cranach d. Ä. als kursächsischer Hofkünstler zu arbeiten hatte, vereinte das ganze Potenzial an Bildthemen und Auftraggebern aus dem alten und neuen Glaubenslager auf nur diesen einen Künstler. Der in Wittenberg und Torgau residierende Zweig der Wettiner schloss sich mit Friedrich dem Weisen gleich zu Beginn der Reformation an, während die albertinische Linie in Dresden bis zum Tod Georgs von Sachsen streitbarer Vertreter der katholischen Kirche blieb.<sup>15</sup> Dass die beiden sächsischen Linien in ihrer jeweiligen Hofgesellschaft konfessionell nicht über einen Kamm geschert werden können, erweist das Beispiel des vorwiegend in Torgau tätigen kursächsischen Rates Hieronymus Rudelauf, der in den 1520er Jahren bei Cranach d. Ä. ein Gemälde mit katholischer Thematik bestellte und mit seiner romtreuen Gesinnung bei Luther merklich aneckte.<sup>16</sup>

Doch auch außerhalb des wettinischen Auftraggeberkreises arbeitete die Cranach-Werkstatt für katholische Auftraggeber, unter ihnen war Kardinal Albrecht von Brandenburg, welcher die Cranach-Werkstatt über Jahre hinweg mit seinen katholischen Auftragswerken auf Hochtouren hielt. So mit dem für die Stiftskirche in Halle an der Saale bestimmten, 142 Gemälde umfassenden Heiligen- und Passionszyklus, der zum allergrößten Teil auf 16 Altäre der Stiftskirche verteilt wurde. Diese Altäre waren Wandaltäre, die auf der Alltagsseite ganzfigurige Heilige zeigten. Klappte man die Werktagseite auf, dann war auf der Festtagseite 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.<sup>17</sup> Der Zyklus ist weit-

15 Dazu siehe *Tacke*, Die Wettiner (wie Anm. 8), S. 236–245.

16 Zuletzt zu diesem Gemälde *Bodo Brinkmann*, in: Ders./Stephan Kemperdick, Deutsche Gemälde im Städel, 1500–1550. (Kataloge der Gemälde im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt am Main, Bd. 5.) Mainz 2005, S. 235–242. Brinkmann geht von einer Zuschreibung der Tafel an Lucas Cranach d. Ä. aus und korrigiert damit den Vorschlag der Autorschaft bei *Andreas Tacke*, Die Mondsichelmadonna des kursächsischen Kanzlers und Rates Hieronymus Rudelauf im Städel, in: *Städel-Jahrbuch* 13, 1991, S. 191–198.

17 *Ulrich Steinmann*, Der Bilderschmuck der Stiftskirche zu Halle. Cranachs Passionszyklus und Grünewalds Erasmus-Mauritius-Tafel, in: *Forschungen und Berichte (Kunsthistorische Beiträge)*, Staatliche Museen zu Berlin (Ost) 11, 1968, S. 69–104; *Tacke*, Der katholische Cranach (wie Anm. 10), bes. S. 16–169; *Ders.*, Der „hellische Cardinal“. Zu den Kunstwerken der Hallenser Stiftskirche in Aschaffenburg, in: *Das Rätsel Grünewald* (wie Anm. 7), S. 105–114; *Ders.*, Cranachs Altargemälde für Albrechts Stiftskirche. Zu einem Bilderzyklus von europäischem Rang, in: *Der Kardinal* (wie Anm. 4), hier Bd. 2, S. 193–211.

gehend zerstört, erhalten hat sich aber der heute in Aschaffenburg befindliche Maria-Magdalenen-Altar.<sup>18</sup>

Der zwischen 1519/20 und 1523/25 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.<sup>19</sup> Vor allem die Einbettung in einen spätmittelalterlich geprägten Heiligen- und Reliquienkult<sup>20</sup> war aus Wittenberger Sicht allein schon Grund genug, die Hallenser Stiftskirche des „hellischen Cardinals“<sup>21</sup> Albrecht als Bollwerk des alten Glaubens zu bekämpfen. Auch wenn, wie *Birgit Ulrike Münch* in ihrem Beitrag in diesem Band herausarbeiten kann, der Heiligen- und 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 und dies wurde auch in Wittenberg so verstanden.<sup>22</sup>

18 *Birgit Ulrike Münch*, Engelsglorie, Tricktrack-Teufel und Evas Kehrseite: Die Neuinszenierung der Auferstehung Christi im Mittelbild des Aschaffener Magdalenen-Altars, in: Ermischer/Tacke (Hrsg.): Cranach im Exil (wie Anm. 6), S. 123–135; *Andreas Tacke*, Cranach im Dienste der Papstkirche. Zum Magdalenen-Altar Kardinal Albrechts von Brandenburg, in: ebd., S. 106–121.

19 Siehe *Matthias Hamann*, Die Liturgie am Neuen Stift in Halle unter Albrecht Cardinal von Brandenburg, in: Der Kardinal (wie Anm. 4), hier Bd. 2, S. 323–339; *Ders.*, Die liturgische Verehrung des heiligen Mauritius am Neuen Stift in Halle, in: Tacke (Hrsg.): Heiligen- und Reliquienkult (wie Anm. 5), S. 287–313; *Nine Miedema*, Rom in Halle. Sieben Altäre der Stiftskirche Kardinal Albrechts von Brandenburg als Stellvertreter für die Hauptkirchen Roms?, in: ebd., S. 271–286, und *Volker Schier*, Kardinal Albrecht und die Musikpraxis am Neuen Stift in Halle, in: Der Kardinal (wie Anm. 4), hier Bd. 2, S. 341–347.

20 Zum Reliquienkult siehe *Kerstin Merkel*, Die Reliquien von Halle und Wittenberg. Ihre Heilungsbücher und Inszenierung, in: Andreas Tacke (Hrsg.): Cranach: Meisterwerke auf Vorrat. Die Erlanger Handzeichnungen der Universitätsbibliothek. Bestands- und Ausstellungskatalog. (Schriften der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Bd. 25.) (Kat. Ausst. Erlangen 1994, Halle/Saale 1994/95, Augsburg 1995) München 1994, S. 37–50. Am Beispiel der Hallenser Heilungsbücher siehe

*Livia Cárdenas*, Albrecht von Brandenburg – Herrschaft und Heilige. Fürstliche Repräsentation im Medium des Heilungsbüchens, in: Tacke (Hrsg.): Heiligen- und Reliquienkult (wie Anm. 5), S. 239–270; *Christof L. Diedrichs*, Ereignis Heilung. Die Heilungsbücher in Halle, in: ebd., S. 314–360; *Volker Schier*, Hören was nicht sichtbar ist. Die akustischen Komponenten von Heilungsbüchern, in: ebd., S. 361–397.

21 Ab der Mitte der 30er Jahre giftete Luther in Richtung Halle mit dem Wortspiel „hellisch“ (höllisch) = hallisch und betitelte den in Halle an der Saale residierenden Kardinal in einem persönlichen Schreiben als „hellischen Cardinal“ und sprach in einem anderen Zusammenhang von seinem „Hellischen roten hüt“; gemeint war der Kardinalshut Albrechts. Die Zitate in: D. Martin Luthers Werke, Kritische Gesamtausgabe. Bd. 1, Weimar 1883, hier Bd. Briefe 7, Nr. 2215 (Luther an Albrecht; 31.7.1535), S. 217 Z. 14–15: „hellischen Cardinal“; ebd., Nr. 3046 (Luther an Fürst Georg von Anhalt; 17.7.1535), S. 464 Z. 12–13: „Hellischen roten hüt“. Weitere Belegstellen für Luthers Wortspiel in ebd., Nr. 3086 (Luther an Fürst Georg von Anhalt; 29.9.1536), S. 554 Zeile 18–19: „Hellischen Burgermeister“; ebd., Bd. Briefe 10, Nr. 3789 (Luther an Gregor Brück; 3.9.1542), S. 143 Z. 34: „Hellischen trachten“; ebd., Nr. 3796 (Luther an Kurfürst Johann Friedrich I.; 6.10.1542), S. 153 Zeile 2–3: „Hellischen sachen“.

22 *Hartmut Kühne* (Hrsg.), Spätmittelalterliche

Dass Albrecht mit der Ausstattung seiner Stiftskirche, deren Anfangsplanung in die Zeit kurz nach dem Thesenanschlag Luthers fiel und deshalb von diesen Ereignissen noch unabhängig gesehen werden muss, angesichts der im Mitteldeutschen Raum rasch anwachsenden reformatorischen Bewegung nicht in die Knie ging, belegt *Hans-Joachim Krause* mit seinem Beitrag in diesem Tagungsband. Denn obwohl schon ein Stiftskircheninventar von 1525 eine umfangreiche Ausstattung des Gotteshauses verbürgt<sup>23</sup>, steigerte Albrecht von Brandenburg mit der Veränderung der Ausstattung der dortigen Marienkapelle 1529 erneut das Anspruchsniveau seiner Stiftskirche. Man wird dem Autor Recht geben, wenn er ausführt, dass die Förderung und bewusste Steigerung des Marienkults mit der Neuausstattung der Marienkapelle eine Reaktion auf die reformatorischen Angriffe, vor allem Luthers, war, schließlich galt Maria als mächtigste und Gott am nächsten stehende Fürsprecherin.

Auf der Längsseite eines mit Albrechts Wappen<sup>24</sup> gezierten Reliquiensarges seines Halleschen Heiltums<sup>25</sup> – er wurde bei der Zeigung des Heiltums im sechsten Gang an vierter Stelle vorgeführt und barg „2 heilige Leiber und 6 Partikel“ – demonstrierte Kardinal Albrecht bereits schon früher, dass er sich mit der Marien-Ikonographie bestens auskannte, denn er interpretierte das tradierte Motiv der sogenannten *Schutzman-*

---

Wallfahrt im mitteldeutschen Raum. (Beiträge einer interdisziplinären Arbeitstagung, Eisleben 7.–8.6.2002.) Berlin 2002, und *Ders.*, „die do lauffen hyn und her, zum heiligen Creutz zu Dorgaw und tzu Dresen ...“. Luthers Kritik an Heiligenkult und Wallfahrten im historischen Kontext Mitteldeutschlands, in: *Tacke* (Hrsg.), *Heiligen- und Reliquienkult* (wie Anm. 5), S. 499–522.

23 Eine Zusammenfassung bei *Jeffrey Chipps Smith*, *Die Kunst des Scheiterns. Albrecht von Brandenburg und das Neue Stift in Halle*, in: *Der Kardinal* (wie Anm. 4), hier Bd. 1, S. 17–51. Einzelaspekte der Ausstattung wurden jüngst bearbeitet von *Ursula Thiel*, *Der „Meister von Halle“*. Die Arbeiten der Mainzer Bildhauerwerkstatt Peter Schro für Kardinal Albrecht von Brandenburg in Halle, in: *Der Kardinal* (wie Anm. 4), hier Bd. 2, S. 229–253; *Thomas Döring*, *Bibeldruck und Ablasszettel. Albrecht von Brandenburg als Auftraggeber für den Buchdruck*, in: ebd., S. 285–291; *Bodo Brinkmann/Katharina Georgi*, *Bibliophiler und Beter. Der Kardinal als Auftraggeber und Benutzer von Andachtsbüchern*, in: ebd., S. 293–305; *Thomas Schauerte*, „... ein

ehrllich bibliotheken“. Die Bücherschätze Albrechts von Brandenburg, in: ebd., S. 307–313; *Sven Hauschke*, ... mit master Peter dem rotschmid gehandelt. Die Portraitplakette vom Einband des „Missale Hallense“ (Ms. 10) als neues Werk Peter Vischers des Jüngeren, in: ebd., S. 315–321; *Kerstin Merkel*, *Jenseits-Sicherung. Kardinal Albrecht von Brandenburg und sein Grabmal aus der Vischer-Werkstatt. Regensburg 2004*; *Dies.*, *Albrecht von Brandenburgs Bronze-Grabdenkmal aus der Nürnberger Vischerwerkstatt*, in: *Tacke* (Hrsg.), *Kontinuität und Zäsur* (wie Anm. 5), S. 250–263. Als Quellenedition nach wie vor gültig *Paul Redlich*, *Cardinal Albrecht von Brandenburg und das Neue Stift zu Halle (1520–1541)*. Eine kirchen- und kunstgeschichtliche Studie. Mainz 1900.

24 Systematisch zusammengestellt von *Harald Drös*, *Die Wappen Albrechts von Brandenburg*, in: *Der Kardinal* (wie Anm. 4), hier Bd. 2, S. 29–49.

25 Eine Zusammenfassung bei *Ursula Timann*, *Bemerkungen zum Halleschen Heiltum*, in: *Der Kardinal* (wie Anm. 4), hier Bd. 2, S. 255–283.

*tel-Madonna*<sup>26</sup> in einen *Schutzmantel-Erasmus*<sup>27</sup> um: Weit ausgebreitet hält der Bischof, durch sein Attribut der Winde mit dem Gedärm als Erasmus deutlich gekennzeichnet, seinen Mantel, unter dem nun ein Papst, Kaiser, Kardinal, Bischof und Fürsten Schutz gefunden haben. Die Ikonographie ist derart auf Albrecht zugeschnitten, dass wir vom Kardinal als Auftraggeber selbst sprechen dürfen. Die Botschaft dieser Arbeit ist überdeutlich, gar aufdringlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass Erasmus der Schutzheilige des Hauses Brandenburg war und Albrecht von Brandenburg sehr häufig diesem Heiligen sein Porträt lieh. Kardinal Albrecht geriert sich hier in Form des brandenburgischen *Schutzmantel-Erasmus* als Beschützer von Kirche und Reich! Was mag wohl Luther, der es als „Abgotterei“ beschrieb, dass „man weiset die Leute von Christo unter den Mantel Mariae“<sup>28</sup>, erst zu dieser Darstellung gesagt haben?

Bezogen auf die Bildende Kunst gab Albrecht von Brandenburg Luther vermutlich noch zahlreiche weitere Anlässe zum Staunen. Der Reformator brauchte ja in Wittenberg nur einige Häuser weiter zu gehen und konnte sich die katholischen Auftragswerke des Kardinals, die dieser zahlreich an Lucas Cranach d. Ä. vergab, in der weiträumigen Cranach-Werkstatt ansehen: Neben dem umfangreichen Heiligen- und Passionszyklus, dessen für den Auftraggeber bestimmte Präsentationszeichnungen vom Meister selbst stammen<sup>29</sup>, war es eine Gruppe von vier, von Cranach d. Ä. signierten und datierten Gemälden, die Albrecht von Brandenburg in der Rolle des Kirchenvaters Hieronymus darstellen. Zwei von ihnen zeigen den Kirchenvater alias Albrecht in der Studierstube, zwei in der Landschaft, wobei die letzten beiden ihn nicht als Büsser, sondern auch – wie die beiden Präsentationen in der Zelle – als Autor darstellen.<sup>30</sup> Kardinal Albrecht schlüpft in eben jenen Jahren (1525, 1526 bzw. zweimal 1527) in die Rolle des Bibelübersetzers, in denen Luthers deutsche Bibelübersetzung 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 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

26 Zu dieser *Jutta Seibert*, Schutzmantelschaft, in: Lexikon für christliche Ikonographie. Allgemeine Ikonographie. Bd. 4, Rom u. a. 1972, Sp. 128–133.

27 Siehe ausführlich *Andreas Tacke*, Das Hallenser Stift Albrechts von Brandenburg. Überlegungen zu gegen-reformatorischen Kunstwerken vor dem Tridentinum, in: Friedhelm Jürgensmeier (Hrsg.): Erzbischof (wie Anm. 2), S. 357–380, hier S. 369–371.

28 *Luther*, Werke (wie Anm. 21), Bd. 47, S. 276 Z. 21.

29 In der Wittenberger Werkstatt verblieb eine zweite Serie, die nicht nur für den Hallenser

Großauftrag Albrechts Verwendung fand, sondern noch Jahrzehnte später zum Einsatz kam; siehe *Andreas Tacke*, Beobachtungen zum Qualitätsverfall bei Cranach d. J. und seiner Werkstatt. Zur Wiederverwendung der Erlanger Cranach-Zeichnungen für die Emporenbrüstung von St. Marien in Dessau, in: Ders. (Hrsg.): Cranach (wie Anm. 20), S. 81–91.

30 Zur Interpretation der vier Gemälde als katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung siehe *Andreas Tacke*, Albrecht als Heiliger Hieronymus. Damit „der Barbar überall dem Gelehrten weiche!“, in: Der Kardinal (wie Anm. 4), hier Bd. 2, S. 117–129.



Rolle des Bibelübersetzers Hieronymus begab, erarbeitet. 1527 erschien Hieronymus Emsers Edition des Neuen Testaments und 1534 konnte Johannes Dietenberger die Vollbibel in Druck geben. Darüber hinaus scheinen die vier Gemälde auch ein Bekenntnis des Kardinals zur Autorität des Amtes (Papst, Lehramt, Konzil) gewesen zu sein<sup>31</sup>, 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>32</sup> Bei allen vier Gemälden ist ein Bild des Gekreuzigten prominent im Bild platziert. Die Dualität 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 mittels des Bildes andererseits sollten ihm und dem Betrachter der Cranach'schen 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 Cranach'sche Gemäldezyklus in Albrechts Hallenser Stiftskirche, dessen Passionsikonographie noch vertiefend ergründet werden müsste.<sup>33</sup>

Gestaunt haben wird Luther vermutlich auch über zwei weitere von der Cranach-Werkstatt ausgeführte 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 den Opfercharakter der Messe ins Bild zu setzen. Christian Hecht hat diese beiden Bilder mit der Gregorsmesse ausführlich gewürdigt und mit ihm kann man zusammenfassen<sup>34</sup>, dass andere katholische Geistliche ähnliche Bildschemata benutzen. Das alte Bildformular des Schmerzensmannes, das schon lange für Epitaphien

31 Zur Vertiefung dieses Aspektes müsste eine Auseinandersetzung mit Luthers Vorstellung von demselben erfolgen; siehe *Heinz-Meinolf Stamm*, Luthers Berufung auf die Vorstellungen des Hieronymus vom Bischofsamt, in: Martin Brecht (Hrsg.): *Martin Luther und das Bischofsamt*. Stuttgart 1990, S. 15–26, und *Gottfried Krodel*, Luther und das Bischofsamt nach seinem Buch „Wider den falsch genannten geistlichen Stand des Papstes und der Bischöfe“, in: ebd., S. 27–65.

32 Im Folgenden lehne ich mich mit einem Anagnoschluss eng an die Ausführungen von *Thomas Noll*, Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um

1500. München/Berlin 2004, S. 96–107, bes. S. 98f., an.

33 Ein erster Schritt bei *Birgit Ulrike Münch*, „Dy nachuolg Cristi“ im monumentalen Rahmen. Überlegungen zur Passionsikonographie in Auftragswerken Albrechts von Brandenburg, in: *Der Kardinal* (wie Anm. 4), hier Bd. 2, S. 213–227.

34 Zur Interpretation der zwei Gemälde als katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung siehe ausführlich *Christian Hecht*, Die Aschaffener Gregorsmessen: Kardinal Albrecht von Brandenburg als Verteidiger des Meßopfers gegen Luther und Zwingli, in: *Der Kardinal* (wie Anm. 4), hier Bd. 2, S. 81–115.

und Altäre verwendet wurde, gewann jedoch 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. 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. 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>35</sup>

Es ließen sich weitere katholische Auftragswerke anführen, die 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.<sup>36</sup>

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.<sup>37</sup> Auch zu Georg von Sachsen hat die kunst-

35 Siehe *Ernst Kähler*, Der Sinngehalt der Pfeilerfiguren und Kanzelplastiken im Dom zu Halle, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst Moritz Arndt-Universität Greifswald. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe*, 5, 4/5, 1955/56, S. 231–248. 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 *Magdalena Bushart*, *Sehen und Erkennen. Albrecht Altdorfers religiöse Bilder*. München/Berlin 2004.

36 Vgl. auch *Andreas Tacke*, Mit Cranachs Hilfe: Antireformatorische Kunstwerke vor dem Tridentinum, in: Bodo Brinkmann (Hrsg.): *Cranach d.Ä. (Kat. Ausst. Städel Museum, Frankfurt a. M., 23.11.2007–17.2.2008)*. Ostfildern 2007, S. 81–89 [= *Ders.*, With Cranach's Help: Counter-Reformation Art before the Council of Trent (Ausst. Royal Academy of Arts, London, 8.3.–8.6.2008). Ostfildern

2007, S. 81–89], und *Ders.*, *Kunstwerke vor dem Tridentinum* (wie Anm. 27), S. 357–380.

37 Zur Person Herzog Georgs und seiner Rolle in der Reformationsgeschichte vgl. *Enno Bünnz/Christoph Volkmar*, Die albertinischen Herzöge bis zur Übernahme der Kurwürde (1485–1541), in: Frank-Lothar Kroll (Hrsg.): *Die Herrscher Sachsens. Markgrafen, Kurfürsten, Könige, 1089–1918*. München 2004, S. 76–89. Siehe auch die nach wie vor ergiebigen Darstellungen von *Ingetraut Ludolphy*, *Die Ursachen der Gegnerschaft zwischen Luther und Herzog Georg von Sachsen, in: Verantwortung. Untersuchungen über Fragen aus Theologie und Geschichte. Zum sechzigsten Geburtstag des Landesbischofs D. Gottfried North DD.* [...] Berlin 1964, S. 155–170; *Dies.*, *Der Kampf Herzog Georgs von Sachsen gegen die Einführung der Reformation*, in: Franz Lau (Hrsg.): *Das Hochstift Meissen, Aufsätze zur sächsischen Kirchengeschichte*. (Herbergen der Christenheit; Sonderband.) Berlin 1973, S. 165–185, und zukünftig die

und kulturhistorische Forschung in den letzten Jahren zahlreiche Mosaiksteine zusammengetragen, die zusammengesetzt ein klares Bild ergeben. Wie Albrecht von Brandenburg hat auch Herzog Georg die Bildende Kunst im Kampf gegen die Neue Lehre mit einbezogen: Das gilt ebenso für den neuen Benno-Kult mit seiner aufwendigen Inszenierung im Meißener Dom, gegen die sich Luther acht Tage vor der Erhebungsfeier mit der Schrift „Widder den newen Abgott und alten Teuffel, der zu Meyssen sol erhaben werden“ wandte<sup>38</sup>, oder Georgs eigene Grabkapelle im Meißener Dom, für den die Cranach-Werkstatt eine Darstellung des Schmerzensmannes malte.<sup>39</sup> Die beiden genannten Beispiele stehen im Kontext der Auseinandersetzung mit Luthers Glaubenspositionen ebenso wie die Fassadengestaltung des Dresdener Stadtschlusses. Das Georgentor des nach seinem Erbauer genannten Georgenschlusses 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 Cranach-Werkstatt entwickelte Bildthema *Gesetz und Gnade*<sup>40</sup>, quasi eine Korrektur aus altgläubiger Sicht.<sup>41</sup>

Für Georgs antilutherische Einstellung ließe sich manch schöne Belegstelle finden, bei der Georg dem Reformator an Klarheit der Aussage in nichts nachstand. So stellt er

Leipziger Dissertation von Christoph Volkmar (Halle/Saale).

38 *Christoph Volkmar*, Die Heiligenerhebung Bennos von Meißen (1523/24). Spätmittelalterliche Frömmigkeit, landesherrliche Kirchenpolitik und reformatorische Kritik im albertinischen Sachsen in der frühen Reformationszeit. (Reformationsgeschichtliche Studien und Texte, Bd. 146.) Münster 2002; *Ders.*, Von Wunderbüchern, Romreisen und einer Spottprozession. Altgläubige Frömmigkeit in Sachsen am Beispiel der Heiligsprechung Bennos von Meißen, in: Dresden in der Reformationszeit. (Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte, Bd. 73.) Dresden 2003, S. 42–50.

39 Grundlegend *Hans-Joachim Krause*, Die Grabkapelle Herzog Georgs von Sachsen und seiner Gemahlin am Dom zu Meißen, in: Franz Lau (Hrsg.): Das Hochstift Meissen (wie Anm. 37), S. 375–402. Mit neuerer Literatur siehe *Thomas Eser*, Hans Daucher. Augsburger Kleinplastik der Renaissance. Diss. phil. Augsburg 1993, München/Berlin 1996, S. 282–286 Kat.-Nr. 43; *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 (= Essays in Honor of Clare Le Corbeiller), 2002, S. 41–62.

40 Aus der Fülle an Literatur seien die neueren Arbeiten genannt von *Matthias Weniger*, „Durch und durch lutherisch“? Neues zum Ursprung der Bilder von Gesetz und Gnade, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 55, 2004, S. 115–134, und *Miriam Hübner*, Lukas Cranach d. Ä. und der Bildtypus „Gesetz und Gnade“ in der dänischen Reformation, in: Andreas Tacke (Hrsg.): Lucas Cranach 1553/2003. Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranachs d. Ä. (Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt, Bd. 7.) Hrsg. in Verbindung mit Stefan Rhein/Michael Wiemers. Leipzig 2007, S. 343–358.

41 Siehe *Heinrich Magirius*, Das Georgentor, in: Das Dresdener Schloß, Monument sächsischer Geschichte und Kultur. Dresden 1989, S. 44–47; zusammenfassend *Ulrike Heckner*, Im Dienst von Fürsten und Reformation. Fassadenmalerei an den Schlössern in Dresden und Neuburg an der Donau im 16. Jahrhundert. Diss. phil. Bonn. 1994, München 1995, S. 17–19.

1525 in dem von ihm maßgeblich mitbestimmten *Dessauer Abschied* einen Zusammenhang zwischen den Bauernkriegen und der „vordampft luterisch secten“ her, die man „auß roden moge“. <sup>42</sup> Überhaupt scheinen bei ihm und in anderen Fürstenhäusern die Bilderstürme und wenig später die Bauernkriege die Wendepunkte markiert zu haben, bei denen deutlich wurde, dass ihre Macht in Gefahr geriet.

So führt *Christoph Brachmann* in seinem Beitrag für das lothringische Herzogshaus aus, dass – nach dem erbarmungslosen Zug gegen die Lutheraner im benachbarten Elsass – Herzog Antoine le Bon seinem Feldzug gegen die Bauern bereits 1526 rühmenden Ausdruck in der gedruckten *Victoire contre les Lutheriens* verlieh. Hier stellte sich das Herzogshaus zu Beginn der reformatorischen Bewegung als unbeirrten Verteidiger der Römischen Kirche dar. Das gleichsam private Gegenstück zu Volcyrs gedrucktem Buch ist ein 1533 für Antoine le Bon ausgeführtes Stundenbuch, dessen Bildprogramm einmal mehr die Bedeutung des lothringischen Herzogs bzw. seines Herzogtums als Wahrer des „foy catholicque“ inszeniert.

Ebenso tat dies der Trierer Erzbischof Richard von Greiffenklau. Zu Lebzeiten und auf dem Höhepunkt seiner Macht ließ Richard im Bauernkriegsjahr 1525 sein eigenes Grabdenkmal im Trierer Dom errichten, an dem *Stefan Heinz* in seinem Beitrag exemplifiziert, dass dieses nicht nur memoriale und repräsentative Funktionen erfüllte, sondern als Kreuzaltar ebenso einem liturgischen Nutzen diene und damit für seinen Auftraggeber die Möglichkeit abgab, einen visuellen Nachweis über die Echtheit von Reliquien zu führen: Das am Patrozinium des Altares ausgerichtete Bildprogramm der Kreuzigung Christi besitzt dazu einen bemerkenswerten Subtext. Richard befindet sich als kniender Stifter unter der Kreuzigungsszene inmitten von Heiligen der Trierer Bistumstradition. Dem Dompatron Petrus gegenübergestellt ist die Reliquienbringerin Helena, die Kreuz und Nägel präsentiert. Durch die doppelte Existenz dieser Heiltümer verschmelzen die Realitätsebenen und visualisieren die Authentizität der Reliquien. Hinzu kommen der ungewöhnliche ikonographische Typus des Viernagelkreuzes und ein auffälliger dreisprachiger Titulus am Kreuz.

Bei der Untersuchung einer „Gegen die Reformation gerichteten Kunst vor dem Tridentinum“ sind also im Alten Reich jene Gebiete interessant, bei denen die Landesherren sich eines Bildersturms und/oder eines Bauernaufstands erwehren mussten und die Oberhand behielten. Für den Mitteldeutschen Raum wären das u. a. 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

42 *Felician Gess* (Hrsg.), Akten und Briefe zur Kirchenpolitik Herzog Georgs von Sachsen [1517–1527]. (Schriften der Königlich Sächsischen Kommission für Geschichte; Bde. 10, 22.) 2 Bde., Leipzig/Berlin 1905–17 [ND

Köln 1985 = Mitteldeutsche Forschungen: Sonderreihe Quellen und Darstellungen in Nachdrucken, Bd. 6.], hier Bd. 2: 1525–1527, S. 352f. Nr. 1089 (vom 19.7.1525).

kirchlichen Maßnahmen auch die Bildende Kunst mit in ihrem Abwehrkampf gegen die sich ausbreitende und ihre Territorien bedrohende Neue Lehre in die Pflicht nahmen. Neben den bereits genannten wären dies beispielsweise Albrechts Bruder Kurfürst Joachim I. von Brandenburg, Heinrich von Braunschweig-Wolfenbüttel oder Erich von Braunschweig-Calenberg.

Dabei wären auch jene Fürsten mit aufzunehmen, die die preußisch eingefärbte Nationalgeschichte des 19. Jahrhunderts als Anhänger Luthers dargestellt hat, wie beispielsweise Kurfürst Joachim II. von Brandenburg. Er ist indes ein idealtypischer Fall für die „Übergangszeit“, d. h. 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. Dies wurde bereits 1906 in einer quellengestützten Studie herausgearbeitet<sup>43</sup>, doch blieb sie über Generationen unbeachtet. Dabei konnte es der Berliner Reliquienschatz Joachims II. durchaus mit dem seines Oheims, Kardinal Albrecht von Brandenburg, aufnehmen. Ja, er profitierte wie dieser von den reformationsbedingten Kirchen- und Klösterauflösungen, denn – wie schon Albrecht – ließ auch Joachim II. die jeweiligen Bestände an Reliquiaren seinem Reliquienschatz einverleiben.<sup>44</sup> Wie sein Onkel beauftragte auch Kurfürst Joachim II. die Cranach-Werkstatt mit einem umfangreichen Heiligen- und Passionszyklus, den er, analog zu Halle, auf die Berliner Stiftskirchenaltäre verbringen ließ<sup>45</sup> und in eine Liturgie einband, die er ebenfalls aus Halle entlehnt hatte.<sup>46</sup> Die von Joachim II. in nur wenigen Jahren geschaffene Ausstattung seiner Berliner Stiftskirche bestand in Teilen noch weit nach seinem Tod (1571) fort und ist ein Beleg dafür, dass katholische Auftragswerke auch im Kerngebiet von

43 *Nikolaus Müller*, *Der Dom zu Berlin. Kirchen-, kultus-, und kunstgeschichtliche Studien über den alten Dom in Köln-Berlin*. Bd. 1 (mehr nicht erschienen), Berlin 1906.

44 Siehe die mit neuer Literatur erscheinende Studie von *Agnieszka Gasior*, *Der Reliquienschatz des protestantischen Landesherrn: Joachim II. von Brandenburg und Hedwig von Polen in Berlin*, in: *Winfried Eberhard/Evelin Wetter* (Hrsg.): *Formierung des konfessionellen Raums. Eine vergleichende Sicht auf Siebenbürgen und Ostmitteleuropa*, (im Druck). Grundlage bildet *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.

45 *Steinmann*, *Bilderschmuck* (wie Anm. 17); *Tacke*, *Der katholische Cranach* (wie Anm. 10),

S. 170–267; *Livia Cárdenas/Dirk Schumann*, *Das mittelalterliche Altarretabel der Moritzkirche in Mittenwalde*. Berlin 2004.

46 Dazu *Müller*, *Dom* (wie Anm. 43) und *Tacke*, *Der katholische Cranach* (wie Anm. 10). Glückliche Umstände haben die seit nunmehr einem Jahrhundert (auch schon von Nikolaus Müller) fehlenden liturgischen Texte der Zeit Joachims II. ans Tageslicht gebracht; siehe *Rainer-Maria Kiel*, *Die Alte Bibliothek des Gymnasiums Christian-Ernestinum*. Eine Ausstellung der Universitätsbibliothek Bayreuth in Zusammenarbeit mit [...]. Bayreuth 2004, S. 116–123; die dortigen Zuschreibungen erfolgten mit Hilfe von: *Andreas Tacke*, *Zu einem Erlanger Handschriftenkonvolut mit Berliner Provenienz des Brandenburg-Preußischen Hauses*, in: *Bibliotheksforum Bayern* 16, 1988, S. 230–238.

Brandenburg-Preußen noch nach dem Tridentinum fortbestanden und in einen altkirchlichen Kultus eingebunden waren.<sup>47</sup>

Dass so lange die Quellen aus der Zeit der Glaubensspaltung für Berlin-Brandenburg unbefragt liegen geblieben waren, ist nur mentalitäts- und wissenschaftsgeschichtlich zu erklären. Und, die Langlebigkeit mancher Geschichtsbilder – wie das von Joachim II. als evangelischer Kurfürst – ist u. a. auch auf die Tatsache zurückzuführen, dass sie schon sehr früh Eingang in die Schulbücher fanden.<sup>48</sup>

Als Faktum kann festgestellt werden, dass konfessionell gebundene Forschung nicht über den eigenen Tellerrand hinwegzusehen vermag. Denn eine derartig ausgerichtete Wissenschaft forscht ahistorisch, da eben Auftraggeber wie Künstler bzw. ihre theologischen Programmberater sich in der Frühen Neuzeit nicht von einem derartigen Scheuklappendenken haben leiten lassen. Es muss wissenschaftsgeschichtlich ausgerichteten Untersuchungen überlassen bleiben, die Anfänge und Auswirkungen einer konfessionell ausgerichteten kunsthistorischen Forschung zu ergründen. Fakt ist auch, dass sie oftmals den Blick auf den Gegenstand zu verstellen in der Lage war. Konfessionell gefangene Forschung hat sich nämlich ihre jeweils eigene konfessionell ausgerichtete Genese geschaffen und sich mitunter in einem Schwarz-Weiß-Denken heillos verheddert.<sup>49</sup>

Ebenso wird man sich von dem Zäsur-Denken bei der Betrachtung der Reformationszeit, von dem sich das 19./20. Jahrhundert vornehmlich hat leiten lassen, zugunsten einer prozesshaften Auffassung von historischen, künstlerischen oder theologischen Veränderungen verabschieden müssen.<sup>50</sup> Die sogenannte Epochenzäsur ist hierbei nicht dienlich, weil sie die spätmittelalterlichen Wurzeln der neugläubigen Theologie/Kunst verleugnet, wie bei den Altgläubigen die Übernahme aus der lutherischen

47 Der größte erhaltene Teil der ehemaligen Stiftskirchenausstattung befindet sich heute im Besitz „Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg“ (SPSG). Elke Werner (Berlin/Potsdam) bereitet einen Bestandskatalog von deren deutschen Gemälden des 15. und 16. Jahrhunderts vor, mit einer sehr großen Werkgruppe von dem älteren und dem jüngeren Cranach und ihrer beider Werkstätten. Von diesem Katalog, dessen Fertigstellung von einer Ausstellung (2009/10) begleitet werden soll, wird man zukünftig mehr erfahren über die katholischen Aufträge des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg. Bis dahin siehe *Andreas Tacke*, Quellenfunde und Materialien zu Desideraten der Berliner Kirchengeschichte des 16./17. Jahrhunderts, mit Anmerkungen zu dem Hallenser Vorbild des Kardinals Albrecht von Brandenburg, in: *Berliner Theologische Zeit-*

*schrift, Theologia Viatorum* N.F. 5, 1988, S. 237–248.

48 Hierzu böte sich ein Projekt zwischen der Kunstwissenschaft und der historisch ausgerichteten Schulbuchforschung an, um einmal die Rolle von Kunst und Künstler im Reformationszeitalter in den deutschsprachigen Schulbüchern zu untersuchen und damit einen Beitrag zur Langzeitwirkung von Stereotypen, mithin zur Mentalitätsgeschichte zu leisten.

49 Dieser und der nachfolgende Aspekt herausgearbeitet bei *Münch*, *Passion Christi im Zeitalter der Konfessionalisierung* (wie Anm. 11).

50 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.

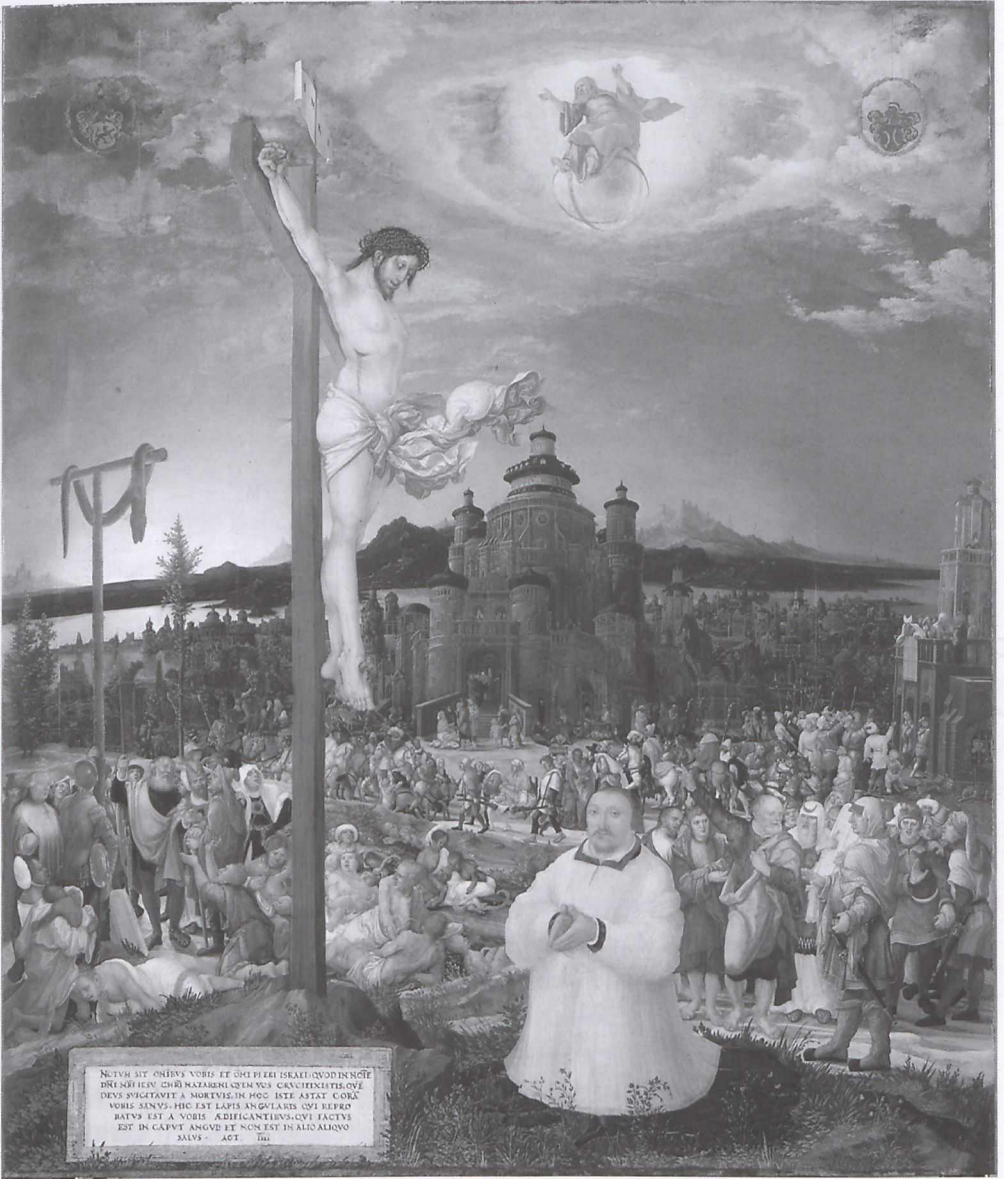


Abb. 1: Wolf Huber, Kreuzesdarstellung, nach 1543; Öl auf Holz, 154 × 131 cm; Kunsthistorisches Museum Wien: Inv.-Nr. 0971.



Abb. 2: Detail aus Wolf Hubers Kreuzesdarstellung mit dem Stifter Graf Wolfgang I. von Salm, Fürstbischof von Passau (1540–55)

Theologie/Kunst. Eine Studie, die sich mit antireformatorischen Kunstwerken vor dem Tridentinum beschäftigen will, muss immer wieder auch bis ins Spätmittelalter zurückgehen, um nachzuweisen, dass das Neue mit der Übernahme bzw. Neuinterpretation des Tradierten und eben nicht mit der radikalen Zäsur zustande kam.

Einen Überblick dazu gibt *Christian Hecht* mit seinem Beitrag, da er jene Bildthemen herausarbeitet, die im „Traditionsprinzip“ eine grundsätzliche Gemeinsamkeit fanden. Das sakrale Bild wurde zusammen mit der Messe zu einem unterscheidenden Merkmal der altgläubigen Seite. Die katholischen Auftraggeber haben gern, jedoch keineswegs ausschließlich Themen darstellen lassen, die nunmehr katholisches Sondergut geworden waren. Und obwohl sich keine koordinierenden äußeren Instanzen herausbildeten, bewirkte das allen entschieden Altgläubigen gemeinsame – und als solches koordinierende – Traditionsprinzip eine grundsätzliche Gemeinsamkeit: Man hielt an den überkommenen Themen und vor allem am überkommenen Bildgebrauch fest. Aus diesem Grund entwickelte sich im Bereich der sakralen Kunst keine spezielle antireformatorische Thematik, wie man sie in Flugblättern findet. Entscheidend war in allen Fällen der Umgang mit den Bildern. Dies macht auch *Kerstin Merkel* in ihrem Beitrag deutlich, indem sie für die Bischofsstadt Eichstätt, welche durch eine kontro-





Abb. 3: Detail aus Wolf Hubers Kreuzesdarstellung

verse Diskussion von Luthers Thesen kurzfristig in den Focus des Geschehens geriet, feststellt, dass mit einem entsprechend „gegenreformatorisch“ geschärften Bewusstsein für rund drei Jahrzehnte eine intensive Produktion von Grabdenkmälern einsetzte, die alle von Loy Hering geschaffen wurden und dabei eindeutig auf eine katholische Ikonographie, mithin auf Tradition setzen.

Für das Festhalten an Bildthemen, welches das Traditionsprinzip mit konstituiert, kann man auch in das benachbarte Bistum Passau schauen. Dort malte (nach 1543) im Auftrag des Fürstbischofs Wolfgang I. Graf von Salm sein Hofkünstler Wolf Huber eine typologisch aufgefasste Kreuzesdarstellung (Abb. 1), bei der der Auftraggeber kniend vor dem Kreuz prominent ins Bild gesetzt ist (Abb. 2).<sup>51</sup> Auf einer monumentalen lateinischen Inschrifttafel zu Füßen des Kreuzes wird aus der Apostelgeschichte (4, 10–12) zitiert, deren letzter Satz, gesprochen von Petrus vor dem Hohen Rat, wie ein Mahnruf an die Reformationsanhänger, deren ausgemachter Widersacher der ka-

51 Patricia Rose, *Wolf Huber Studies: Aspects of Renaissance Thought and Practice in Danube School Painting*. Diss. phil. Columbia, Univ. 1973, New York u. a. 1977, S. 183–187; Franz

Winzinger, *Wolf Huber. Das Gesamtwerk*. 2 Bde., München u. a. 1979, S. 59 und S. 180f. Nr. 296.

tholische Auftraggeber war, zu verstehen ist. Mit Luthers eigenen Worten lautet er: „Und ist in keinem andern Heil. / Ist auch kein ander Name den Menschen gegeben / darinnen wir sollen selig werden“ (Apg 4, 12). Wohl kurz vor der Entstehungszeit des Gemäldes erließ Bischof Wolfgang I. ein Mandat zur Sicherheit und Ordnung (1542) im Hochstift Passau, in dem er ausdrücklich verbieten ließ „von den neuen khetzereyen unnd verferlichen leren“ zu reden oder sie zu verbreiten<sup>52</sup>; die Intention der Bildausage geht in die gleiche Richtung.

Neben der typologischen Szene mit der eherne Schlange (Num 21, 6–9) zeigen Nebenszenen des Bildes die Wundertaten der Apostel (Apg 5, 12–16); prominent ins Bild gesetzt – beispielsweise direkt hinter dem Auftraggeber (Abb. 3) – ist Petrus, dessen Darstellungen bei katholischen Auftragswerken in der Zeit der Glaubensspaltung als Bekenntnis zur Papstkirche zu interpretieren sind.<sup>53</sup>

Für das „Traditionsprinzip“ steht auch in katholischen Auftragswerken im Zeitalter der Reformation das Festhalten an der Darstellung des Rosenkranzes. Luther formuliert bereits um 1520 seine Kritik an der Rosenkranzfrömmigkeit, am „mechanischen“ Rosenkranzgebet. Es entwickelt sich – wie auch *Rolf Quednau* in seinem Beitrag herausarbeitet – mit Luther, Zwingli und anderen Protagonisten der Reformation eine geschlossene protestantische Abwehrfront und angesichts des altgläubigen Festhaltens am Paternoster geriet der Rosenkranz gewissermaßen zu einem Differenzkriterium der beiden Konfessionsparteien. Überaus deutlich wird das in der Druckgraphik „Inhalt zweierley predig“ des Nürnbergers Georg Pencz aus dem Jahre 1529. Das Blatt ist in zwei Hälften geteilt, auf der altgläubigen Seite ist man mit Rosenkränzen bewaffnet, während die Anhänger der Neuen Lehre auf der anderen Seite mit Gebetbüchern in den Händen dem Prediger lauschen: Die von der reformatorischen Bewegung aufgebaute Opposition lautete demnach Paternoster versus Heilige Schrift. Die hier erkennbar werdende Neuzuschreibung der Frömmigkeitssymbole vollzog sich bereits in den frühen 20er Jahren des 16. Jahrhunderts und blieb fortan geltend. Der Rosenkranz findet sich in einer immer exklusiveren Verbindung nur mit Altgläubigen und gerät auf diese Weise zum Identifikationsmerkmal für die römische Glaubenspartei.<sup>54</sup> Die pro-

52 *Marc von Knorring*, Die Hochstiftspolitik des Passauer Bischofs Wolfgang von Salm (1541–1555). (Neue Veröffentlichungen des Instituts für Ostbairische Heimatforschung der Universität Passau, Bd. 57.) Passau 2006, S. 24–30, 134–149; hier S. 134. Ebd., S. 136 ist zu lesen: „Erste Hinweise auf Maßnahmen Wolfgangs I. gegen abtrünnige oder zumindest religionsmüde Passauer Bürger finden sich für das Jahr 1543“. Mit anderer Gewichtung siehe *Brigitte Kaff*, Volksreligion und Landeskirche. Die evangelische Bewegung im bayerischen Teil der Diözese Passau. (Miscellanea Bavarica Mo-

nacensia, Bd. 69.) Diss. phil München 1976, München 1977, S. 44–58 und 388–391.

53 Siehe *Tobias Leuker*, Aufbruch in neuem Geist – Der Petrusstich des Meisters HL als katholisches Propagandabild, in: Archiv für Kulturgeschichte 84, 2002, S. 157–174.

54 *Harry Oelke*, „Da klappern die Steinn ... und das Maul plappert“. Der Rosenkranz im Zeitalter der Reformation, in: Urs-Beat Frei/Fredy Bühler (Hrsg.): Der Rosenkranz. Andacht, Geschichte, Kunst. Bern 2003, S. 107–117, bes. S. 110f.

testantische Polemik gegen Rosenkränze ließ nicht lange auf sich warten<sup>55</sup>, was bedeutete, dass – vor allem auf Porträts – auf katholischen Auftragswerken im Zeitalter der Glaubensspaltung mehr oder weniger eine „stille“ Form der Glaubenszugehörigkeit deutlich wird, quasi die Darstellung des Rosenkranzes zum „Parteiabzeichen“ wird.

Grundsätzlich war in den Gebieten, in denen der Bildersturm als Vorbote der Bauernkriege die zugespitzte Lage zum Ausdruck brachte, ein theologischer Streit um die Rolle des Bildes entbrannt. *Mateusz Kapustka* beschäftigt sich mit diesem Bilderstreit anhand der Schriften von Johannes Eck, Hieronymus Emser, Berthold Pirstinger, Bischof von Chiemsee, und dem späteren Ekklesiologen Konrad Braun. Die Argumentationslinie der beiden ersten Autoren wirft dabei mit ihrer Kompromisslosigkeit in der Bilderfrage ein Schlaglicht auf die Konfliktbereitschaft der katholischen Kirche in den Anfangsjahren der Reformation. Die Auseinandersetzung mit der Bilderfrage wurde zum Kampf um den amtlichen Status der Kirche, zur Verteidigung des Anrechts auf das Erbe der gesamten Christengemeinschaft und der Kompetenzen des Papstes als Glaubensverwalter. Wobei es Kapustka nicht um eine strikt historische Untersuchung zum Bilderstreit geht, sondern vielmehr um einen synthetischeren Beitrag zu den Modi der katholischen Argumentation im Zeitalter der Bilderkrise.

Mit den konkreten Folgen der Bilderzerstörung beschäftigt sich *Christof Metzger* in seinem Beitrag, der die seit etwa 1525 zu beobachtende, indessen selten praktizierte Gepflogenheit altgläubiger Kunstpolitik, aus Werken einer besseren – vorreformatorischen – Vergangenheit zu zitieren, behandelt. Beispiele, wie man noch irgend Brauchbares zum Kirchenschmuck verwendete, vor allem aber manche Rekonstruktion untergegangenen spätmittelalterlichen Kircheninventars zu Ehren der Altäre erhob, sind vielfach beizubringen. Ein Schwerpunkt liegt auf der Reichsstadt Augsburg, wo im Interimsjahr 1548 etliche während des Bildersturms purifizierte Kirchen angemessen, aber mit vertretbarem Aufwand wiederherzustellen waren. Das Spektrum jener Neuausstattungen reicht von der Wiederverwendung brauchbaren Altmaterials, über geradezu archäologische Rekonstruktionen (etwa auf der Grundlage noch verfügbaren Plan- oder Zeichenmaterials) bis zu „historisierenden“ Neuerfindungen von teils einfühlbarer Sicherheit selbst in der Adaption historischer Stile. Einerseits wurden solche Rückgriffe bewusst eingesetzt, um den ideologischen Bruch mit dem „monokonfessionellen“ katholischen Spätmittelalter zu leugnen, andererseits aber auch als lautes Signal in die Jetztzeit und in die Zukunft – im Sinne bloßer Kontinuität hätte ja auch eine künstlerische Neuschöpfung gereicht. Durch die Wiederholung untergegangener oder anderweitig verlustig gegangener Werke konnte ja nicht nur der materielle Verlust, sondern insbesondere auch ein ideeller kompensiert werden: Zumindest äußerlich durften sich die Neustifter in alte Rechte wiedereingesetzt sehen.

<sup>55</sup> *Harry Oelke*, Die Konfessionsbildung des 16. Jahrhunderts im Spiegel illustrierter Flug-

blätter. (Arbeiten zur Kirchengeschichte, Bd. 57.). Berlin/New York 1992, S. 217–291.

Der vorliegende Tagungsband beschäftigt sich nicht nur mit nordalpinen katholischen Auftragswerken im Zeitalter der Glaubensspaltung, sondern liefert auch Beispiele aus dem von der Reformation nicht unmittelbar betroffenen Italien.

Ausgangspunkt des Beitrags von *Christoph Jobst* ist die Frage, ob italienische Kunst und Architektur aus den Jahrzehnten der beginnenden Glaubensspaltung und der Zeit vor Beginn des Konzils von Trient bereits als materialisierter Ausdruck eines ausgeprägten programmatischen Willens katholischer Auftraggeber zu betrachten sei. Mit dem umstrittenen Begriff „Gegenreformation“ wird des Öfteren die Zielrichtung zahlreicher künstlerischer Unternehmen definiert. Wenn „Gegenreformation“ und die inhaltlich entsprechenden Begriffe anderer Sprachen in ihrer ursprünglichen Bedeutung eine gegen die Reformation gerichtete katholische Reaktion bezeichnen, so Jobst, dann ist zu klären, in welchem Grade und ab welchem Zeitpunkt der katholische Kirchenbau Italiens Züge aufwies, die in bewusster und zunehmender Abgrenzung gegen die Reformation, eventuell auch gegen die frühen protestantischen Kirchen entwickelt wurden. Der Autor stellt Innenräume katholischer Sakralbauten Italiens den ersten protestantischen Kirchenräumen Mitteleuropas gegenüber. Er kommt zu dem Schluss, dass eine eindeutige Antwort auf die Frage nach dem programmatischen Gehalt und nach dem jeweiligen unverwechselbaren konfessionellen Profil der protestantischen und der katholischen Kirchen erwartungsgemäß schwer fällt. Dennoch hat im Laufe des 16. Jahrhunderts der italienische Kirchenbau ein besonderes konfessionelles Gepräge erhalten, dessen Grundzüge sich bereits in vortridentinischer Zeit abzeichneten.

Einem Hauptwerk Raffaels wendet sich *Damian Dombrowski* bei seiner Neuinterpretation von Raffaels „Transfiguration“ zu und geht von einer Revision der Werkgenese aus. Die Tafel scheint zunächst als Pendant zu Sebastianos del Piombo „Auferweckung des Lazarus“ in Auftrag gegeben worden zu sein; in beiden Gemälden wäre Christus als Wundertäter in Erscheinung getreten. Erst in einem zweiten Schritt fügte Raffael die Verklärungsszene hinzu, mit der sich der Gottessohn nicht mehr durch seine göttlichen Fähigkeiten, sondern in seiner Göttlichkeit selbst zeigt. Der Gegensatz zwischen oberer und unterer Bildhälfte wird forciert durch eine stilistische Zerrissenheit, in der sich die aufgewühlte Lage der Kirche in den Jahren von Laterankonzil und Reformation spiegelt. Mit Raffaels letztem Gemälde könnte nicht nur, so Dombrowski, die erste künstlerische Reaktion auf die Reformation vorliegen, sondern auch das erste Bild, in dem das Denken der katholischen Reformbewegung Ausdruck gefunden hat.

Dass auch ein Blick auf einen der wichtigsten römischen Konkurrenten Raffaels wichtig wäre, hat Kia Vahland in ihrer Auseinandersetzung mit Sebastiano del Piombo aufgezeigt, indem sie erklärte, dass Sebastianos künstlerische Zurückhaltung in den letzten Jahren seines Lebens religiös motiviert war.<sup>56</sup> Wie auch Michelangelo und Vit-

<sup>56</sup> Ihre Überlegungen hat Kia Vahland (Hamburg) auf einer Tagung (2007) in der Schwa-

toria Colonna, so verkehrte Sebastiano nach dem sacco di Roma in den spiritualistischen Zirkeln um Juan de Valdès, die ein Bescheidenheitsideal pflegten und eine Besinnung der Gläubigen auf das Kreuz und die Person Christi forderten. Dies wird, so Vahland, in Sebastianos künstlerischer Themenwahl im Spätwerk deutlich.

Der vorliegende Tagungsband schließt mit der Neuinterpretation eines Hauptwerkes der abendländischen Kunstgeschichte durch *Rolf Quednau*: Planung und Ausführung von Michelangelos Fresko des Jüngsten Gerichts auf der Altarwand der Sixtinischen Kapelle im Vatikanischen Palast fielen in eine Zeit großer politischer Spannungen, die das Papsttum, seinen jahrhundertealten Universalanspruch und die kirchliche Einheit insgesamt bedrohten. In seinen singulär von der Darstellungstradition abweichenden Besonderheiten reagiert es auf die von Luther initiierten Vorwürfe gegen die Papstkirche und gegen deren Auffassung von der Heilserlangung. Dabei bezieht es Position zu zentralen Streitpunkten der damals aktuellen reformatorischen und konfessionellen Kontroverse.

*Quednaus* Beitrag integriert von der Michelangelo-Forschung bisher nicht berücksichtigte Text- und Bildzeugnisse aus Luthers publizistischem Kampf gegen das Papsttum sowie päpstliche Bullen und Erlasse nebst Gutachten über zwischen Rom und den Lutheranern strittige Punkte. So erweist sich Michelangelos Darstellung des Jüngsten Gerichts dank ihrer inhaltlichen Eigenheiten als Teil jener Antwortmaßnahmen, mit denen die Päpste seit Leo X. (wie wir heute wissen: vergeblich) versucht haben, den mit Revolutionsrasanz um sich greifenden reformatorischen Bestrebungen und der sich abzeichnenden Kirchenspaltung Einhalt zu gebieten. Über der bereits von Zeitgenossen viel bewunderten gestalterischen Einzigartigkeit von Michelangelos Altarwandfresko ist aus dem Blick geraten, dass auch dieser Wandschmuck – an vornehmster Stelle und vor den Augen des hier zu liturgischen Zeremonien versammelten christlichen europäischen diplomatischen Corps – sich in die Tradition jener vatikanischen Dekorationen einreihet, in denen der angefochtene päpstliche Anspruch auf *maiestas* und universale *potestas* durch das Medium visueller Propaganda bekräftigt wurde.

### Abbildungsnachweis:

Abb. 1–3: Kunsthistorisches Museum, Wien.

---

benakademie Irsee vorgetragen; sie werden einfließen in ihre vor dem Abschluss stehende

kunsthistorische Dissertation über Sebastiano del Piombos Frauenbildnisse.