

Schriftenreihe der Stiftung Moritzburg,
Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt,
herausgegeben von Katja Schneider

Bd. 1: Vorträge der 1. Moritzburg-Tagung (Halle/Saale)
vom 23. bis 25. Mai 2003

Kontinuität und Zäsur

Ernst von Wettin und
Albrecht von Brandenburg

Herausgegeben
von Andreas Tacke



WALLSTEIN VERLAG



Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt): Ernst von Wettin und Albrecht von Brandenburg ein Modell der Maria-Magdalenen-Kapelle der Moritzburg (Halle/Saale) haltend, darüber die Stiftspatronin; Holzschnitt, um 1514 (Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett; Inv.-Nr.: 357-2)

Inhalt

KATJA SCHNEIDER Geleitwort	7
ANDREAS TACKE Vorwort	9
BRIGITTE STREICH Politik und Freundschaft. Die Wettiner, ihre Bündnisse und ihre Territorialpolitik in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts	11
MICHAEL SCHOLZ »... und wirdett alles ordentlich vortzeichentt«. Alltag am erzbischöf- lich-magdeburgischen Hof im Spiegel der Hofordnungen des 15. und 16. Jahrhunderts	34
JÖRG ROGGE Zum Amts- und Herrschaftsverständnis von geistlichen Fürsten am Beispiel der Magdeburger Erzbischöfe Ernst von Wettin und Albrecht von Brandenburg (1480 bis 1540)	54
WILHELM ERNST WINTERHAGER Aus dem Schatten des großen Bruders. Zur Entwicklung der politischen Persönlichkeit Erzbischof Albrechts von Brandenburg	71
WERNER FREITAG Residenzstadtreformation? Die Reformation in Halle zwischen kom- munalem Selbstbewußtsein und bischöflicher Macht	91
MARKUS LEO MOCK Die Schloßkapelle in Wolmirstedt. Ein erzbischöflicher Repräsen- tationsbau an der Grenze zu Kurbrandenburg.	119
HANS-JOACHIM KRAUSE Die Moritzburg und der »Neue Bau« in Halle. Gestalt, Funktion und Anspruch – ein Vergleich	143

HANS LANGE

Residenzen geistlicher Reichsfürsten im späten 15. und im ersten
Drittel des 16. Jahrhunderts – Architektur im Spannungsfeld von
Fürst und Stadt 208

SVEN HAUSCHKE

Die Grablege von Erzbischof Ernst von Wettin im Magdeburger
Dom. Baupolitik im Zeichen der Memoria 232

KERSTIN MERKEL

Albrecht von Brandenburgs Bronze-Grabdenkmal aus der Nürnberger
Vischer-Werkstatt 250

STEFAN HEINZ

»O Bedenck das end«. Der Mainzer Marktbrunnen: Ein Beitrag zur
Memoria Albrechts von Brandenburg 264

HERMANN MAUÉ

Medaillen auf Albrecht von Brandenburg 350

MICHAEL WIEMERS

Sebald Behams Beicht- und Meßgebetbuch für Albrecht von Bran-
denburg 380

MARTIN BRECHT

Erwerb und Finanzierung von Kunstwerken durch Erzbischof
Albrecht von Mainz 391

Anhang:

Summaries translated by Hedwig Hinzmann 399

Résumés traduits par Jacqueline Rainaud 406

Autorinnen, Autoren und Herausgeber 413

KERSTIN MERKEL

Albrecht von Brandenburgs Bronze-Grabdenkmal aus der Nürnberger Vischer-Werkstatt

Die Sorge um das Schicksal nach dem Tode beschäftigte den mittelalterlichen Menschen ein Leben lang. Albrecht von Brandenburg übertrifft seine Zeitgenossen noch, indem er im Verlauf von rund 25 Jahren insgesamt drei Grabplatten, ein Grab-Andachtsbild, einen Grabbaldachin, zwei Epitaphien, ein Kenotaph sowie zahlreiches Beiwerk wie Beleuchtung und liturgisches Gerät schaffen ließ. Dreimal wechselte er den Bestattungsort, dreißigjährig wählte er in Anschluß an Ernst von Sachsen Magdeburg, entschloß sich kurz darauf für Halle und akzeptierte schließlich seine Bestattung im Mainzer Dom.

Was auf den ersten Blick verwirrend und konzeptlos wirkt, bietet sich auf den zweiten Blick als einzigartige Quelle an, um mehr über Albrecht von Brandenburg als Mensch zu erfahren. Zwar ist seine historische Rolle dank der guten schriftlichen Quellenlage mittlerweile umfassend dargestellt, doch bleibt er selbst als Person merkwürdig vage und aufgrund der schon zeitgenössischen Ambivalenz der Bewertungen widersprüchlich. Die interdisziplinäre Memoria-Forschung der letzten Jahre hat die Kunstgattung Grabdenkmal als eine hervorragende historische Quelle entdeckt. In dieses letzte, endgültige und absolute Denkmal investierte der mittelalterliche und frühneuzeitliche Mensch (der es sich finanziell leisten konnte) eine immense Gedankenarbeit. Obwohl meist die politische Memoria im Hauptinteresse der Wissenschaft steht, darf darüber nicht vergessen werden, daß das primäre Anliegen eines Grabmals auf einer anderen Ebene zu finden ist: es soll dem Verstorbenen den Weg in den Himmel ebnen, indem es die Überlebenden an ihre Gebetspflichten erinnert, mit denen sie dem Toten seinen Aufenthalt im Fegefeuer erleichtern oder verkürzen halfen. Hinter diesem Zweck als Mahnmal stand eine Emotion, die den Menschen des Mittelalters zutiefst quälte und verfolgte: die Angst vor dem Jenseits.¹ Kardinal Albrecht von Brandenburg bekämpfte seine Furcht durch die Errichtung einer komplexen Grabanlage, von der er sich ein sicheres Geleit ins Jenseits versprach.

1 *Peter Dinzelbacher*: Angst im Mittelalter: Teufels-, Todes- und Gotteseerfahrung. Mentalitätsgeschichte und Ikonographie. Paderborn 1996; *Ders.*: Die letzten Dinge. Himmel, Hölle, Fegefeuer im Mittelalter. Freiburg/Basel/Wien 1999.



Abb. 1: Hans (Johannes) Vischer: Bronzebaldachin (von 1536) in der Aschaffener Stiftskirche St. Peter und Alexander, alte Aufstellung

Albrecht nahm 1540 sein Grabdenkmal mit nach Aschaffenburg, wo es im nördlichen Querhaus der Stiftskirche zu sehen ist.² Der Baldachin wird in der heutigen Aufstellung zu beiden Seiten von zwei Bronzeplatten flan-

2 Das Grabmal ist bisher in der Forschung noch nicht monographisch bearbeitet, siehe nun *Kerstin Merkel*: Jenseits-Sicherung. Kardinal Albrecht von Brandenburg und seine Grabdenkmäler. Regensburg 2004. Bisher *Paul Redlich*: Cardinal Albrecht von Brandenburg

kiert. Die Bildnisplatte schuf 1525 Peter Vischer d. J. (Abb. 2), die Mondschelmadonna mit Kind signierte 1530 Hans (Johannes) Vischer (Abb. 3), der 1536 schließlich auch den Bronzebaldachin goß (Abb. 1).

Das Bronzebildnis war ursprünglich als erste Grabplatte – also liegend – konzipiert, worauf in aller Deutlichkeit das Kissen unter Albrechts Kopf verweist. Schon zwei Jahre nach ihrer Fertigstellung (1527) wurde bei dem Eichstätter Bildhauer Loy Hering die zweite steinerne in Auftrag gegeben und 1528 nach Halle geschickt.³

Zeitgleich wurde die erste Grabplatte zu einer Standplatte umgearbeitet. Dabei wurden nachträglich die Inschriftenplatte aufgesetzt und der obere Rahmen geändert. Die Stoßkanten der Anstückung sind noch genau zu erkennen. Die virtuos gearbeiteten Kandelaber der seitlichen Lisenen enden abrupt. Die eher monotonen Ornamente des neuen Abschlusses sind vollkommen identisch mit denen in der Rahmung der 1530 vollendeten Mondschelmadonna. Ihr Aufbau über einem optisch stabilen Podest weist sie eindeutig als Standplatte aus, im Gegensatz zur Bildnisplatte Albrechts, deren unterer Rand unter dem Gewicht des Bischofs durchzuhängen scheint.

Was bezweckte Albrecht damit? Die beiden Platten sind aufeinander bezogen und stellen gemeinsam einen im Mittelalter sehr beliebten Epitaphientyp dar: Das ewige Gebet.⁴ Es war den Menschen bewußt, daß im Laufe der Zeit die Anniversarien immer nachlässiger oder gar nicht mehr ausgeführt wurden. So nutzte man die Möglichkeit, nach dem Tode mit Hilfe eines skulpturalen Stellvertreters für sich selbst zu beten. »in effigie« richten sich diese oft zur Eucharistie im Sakramentshaus oder am Altar, aber auch Kreuzifixen und Heiligen gilt ihr Gebet. Entsprechend richtet Albrecht »in effigie« seine ewige Andacht an das bronzene Andachtsbild Mariens und an die sie rahmenden Wunden Jesu.

und das Neue Stift zu Halle (1520-1541). Eine kirchen- und kunstgeschichtliche Studie. Mainz 1900, S. 146-160; *Hans-Joachim Krause*: Albrecht von Brandenburg und Halle, in: 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, S. 296-356, hier S. 320-325.

3 Mit der Inschrift »VIVIT POST FUNERA VIRTUS«. Der Bestellvorgang der zweiten steinernen Grabplatte ist aus der Korrespondenz zwischen dem Kardinal und dem Nürnberger Kaspar Nützel nachvollziehbar, vgl. *Redlich*: *Cardinal* (wie Anm. 2), Beilage 18, S. 71*.

4 *Fritz Arens*: *Gotische Grabmäler mit der Darstellung der »Ewigen Anbetung« in Deutschland*, in: *Das Münster* 25, 1972, S. 333-340; *Kurt Bauch*: *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa.* Berlin/New York 1976, S. 198-214; *Hans Körner*: *Grabmonumente des Mittelalters.* Darmstadt 1997, S. 114.



Abb. 2: Peter Vischer d. J.: Bildnisplatte, Bronze-guß, 1525.

Der Baldachin zeigt eine strenge Formensprache: Über hohen Sockeln erheben sich schlanke Pfeiler mit figuralen Kapitellen, die den flachen Himmel tragen. Sockel und Pfeiler tragen Ritzgravuren. Das in klassischer Abfolge als Architrav-Fries-Gesims ausgebildete Gebälk ist mit einer umlaufenden Inschrift versehen, über der acht Kerzenhalter montiert sind. An den vier Ecken des Baldachins knien Engel, die Leuchterständer festhalten. Der

gläserne Reliquien-Sarg, der zu groß und zu schwer auf dem schlanken Baldachin steht, wurde dort nachträglich unter Albrecht nach 1540 deponiert.⁵

Epochen scheinen das singuläre Stück von einem anderen Grabbaldachin aus derselben Werkstatt zu trennen, dem nur 17 Jahre älteren Sebaldus-Schrein im Chor der Nürnberger Sebaldus-Kirche. Der in dynamischer Virtuosität geschmückte, durch seine filigrane Schlankheit himmelwärts strebende Baldachin wird von seinen Trägerschnecken auf ihren Häusern scheinbar permanent um sich selbst kreisen gelassen.

Doch existiert zwischen den beiden so unterschiedlichen Werken eine Brücke. Hermann Vischer skizzierte bei seiner Italienreise 1515/16 fast ausschließlich die neueste Architektur aus dem Bramante-Raffael-Kreis. Wieder in Deutschland, entwarf er visionäre Alternativen zu schon bestehenden Objekten, z.B. für das väterliche Hauptwerk, den Nürnberger Sebaldus-Schrein. In einer Zeichnung präsentiert der junge Künstler sein antikisches Idealbild des Sebaldusschreines.⁶ Ohne skulpturalen Schmuck tragen kannellierte Säulen auf hohen Sockeln ein abschließendes Gebälk. Reduziert man diesen Entwurf auf den Baldachin über vier Eckpfeilern, so kristallisiert sich hier das Vorbild für Albrechts Grabbaldachin heraus. Trotz Hermann Vischers frühem Tod 1517 konnten seine Ideen durch dessen Zeichnungen in der Werkstatt verbleiben und hier die Basis für die Formensprache des Grabbaldachins von Albrecht bilden.

Der Baldachin ist neben der Residenz das wesentliche Zeugnis dafür, wie Albrecht seine wenigen architektonischen Aufträge in aktuellster Formensprache verwirklichen ließ. Die Inszenierung seiner Umgebung, im Leben wie auch im Tod, entsprach im Sinne von »decorum« und »magnificentia« dem angemessenen Rahmen, mit dem sich der Kirchenfürst umgab.⁷ Stil-

⁵ Nach dem Wegzug aus Halle errichtete der Kardinal in der Aschaffener Beginenkirche eine Memorialkirche, in der sein Bronzegrabmal mit dem Margarethensarg eine der Hauptattraktionen dargestellt haben dürfte, siehe *Andreas Tacke*: Die Aschaffener Heiliggrabkirche der Beginen. Überlegungen zu einer Memorialkirche Kardinal Albrechts von Brandenburg mit Mutmaßungen zum Werk Gründewalds, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1992, S. 195-238.

⁶ *Louis Demont*: Musée du Louvre: Inventaire Général des Dessins des Ecoles du Nord. Ecoles Allemande et Suisse. Bd. 2, Paris 1938, Nr. 350; *Felix Dettloff*: Der Entwurf von 1488 zum Sebaldusgrab. Posen 1915, Klapptafel.

⁷ Über Albrechts Verwendung der neuesten Stilelemente als Hoheitsformel zuletzt *Hans-Joachim Krause*: Der »Neue Bau« für Kardinal Albrecht von Brandenburg in Halle, in: Stefanie Lieb (Hrsg.): *Form und Stil*. Festschrift für Günther Binding zum 65. Geburtstag. Darmstadt 2001, S. 213-223.

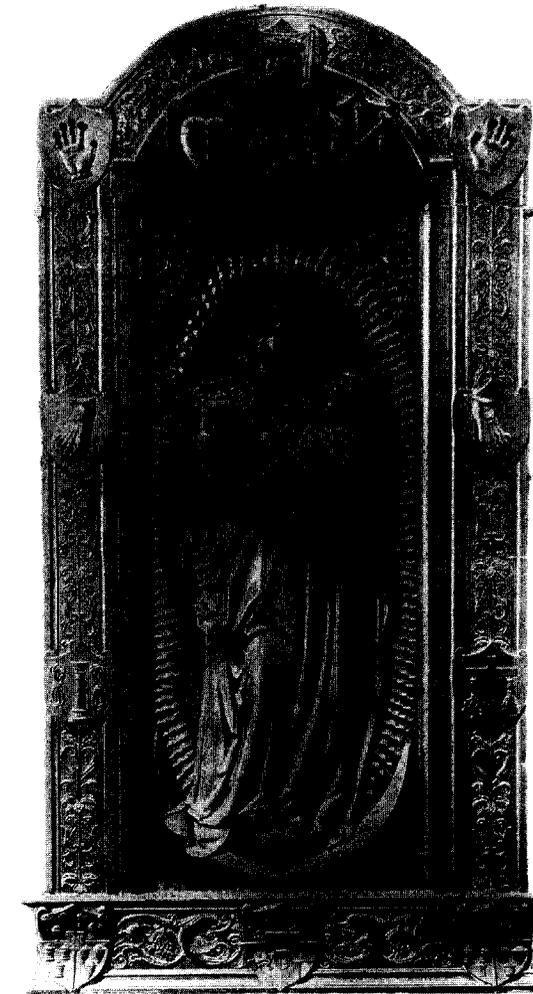


Abb. 3: Hans (Johannes) Vischer: Mondsichelmadonna mit Kind, Bronzeuß, 1530).

sicher inszenierte sich Albrecht als humanistisch gebildeten Menschen des neuen Zeitalters, jenseits des Mittelalters und modern wie die Menschen südlich der Alpen.

Als hochrangiger Fürst führte Albrecht sozusagen ein Leben unter dem Baldachin, sei es unter liturgisch begründeten oder profanen »Himmeln«,

wie sie im damaligen Sprachgebrauch genannt wurden. Gleich sechs prachtvolle Exemplare vermachte er in seinem Testament, davon drei dem Mainzer Dom und je einen den Magdeburgern, den Halberstädtern und gar den Hallensern.⁸ Im privaten Bereich spielten sie eine erhebliche Rolle, so gehörten zu seiner Wohnausstattung mehrere Himmel mit passenden Accessoires wie Kissen und Decken, die sowohl den herrschaftlichen Sitzplatz als auch sein Bett ausstatteten.⁹ Als Hoheitszeichen ist der Baldachin ein konsequenter Schlußpunkt im Leben eines Fürsten über dessen toten Körper.

Tatsächlich ist der Grabbaldachin ein fester Bestandteil des Herrschergrabs – nur nicht im deutschsprachigen Raum. Sie finden sich z.B. über den Staufergräbern in Palermo, über polnischen Königen im Krakauer Dom, über den Exilpäpsten in Villeneuve-les-Avignon und über den französischen Königen in Saint-Denis, also immer in lokalen, dynastisch begründeten Inseln. Aber im deutschsprachigen Raum war der Himmel den Heiligengräbern vorbehalten, was die enorme Scheu begründet, den Baldachin für profane Herrscher zu usurpieren.

Als Beispiel für mittelalterliche Gräber im deutschsprachigen Raum, über denen der Baldachin als Hoheitszeichen eines Heiligen definiert ist, seien hier das Grab der hl. Elisabeth in der Marburger Elisabethkirche (um 1280), der Sebaldusschrein aus der Vischer-Werkstatt in der Nürnberger Sebalduskirche (1507-19) und das Grab des hl. Erhards im Regensburger Niedermünster (um 1330) genannt. Nur in Bildern überliefert sind das Grab des hl. Koloman im Stift Melk (1365)¹⁰ und das des hl. Benno in Meißen (2. Hälfte des 14. Jh.s).

Das Baldachingrabmal Bennos war für Albrecht von Brandenburg ein besonderes Vorbild. Als höchster Kirchenrepräsentant nahm der Kardinal 1524 an der Erhebung der Gebeine teil, nachdem man den schon lange »inoffiziell« als Lokalheiligen verehrten Benno im Jahr zuvor endlich heiliggesprochen hatte.¹¹ In Meißen lag also über Jahrhunderte in einem typi-

schen Heiligen-Grab ein Nicht-Heiliger, wenn auch in der Lokaltradition hoch verehrt. Es mochte den Kardinal ermutigt haben, sich gleichfalls »wie ein Heiliger« bestatten zu lassen, ohne einer zu sein. Zumal definierte Albrecht den wesentlichen Unterschied, der ihn über jeglichen Zweifel der Blasphemie erhaben sein läßt: Es gibt natürlich keinen Altar, wie er zu einem Heiligengrab gehört und wie er bei Benno und Koloman an der Schmalseite angebaut war. Der Baldachin alleine ist »nur« ein allgemeines Hoheitszeichen, das lediglich im deutschsprachigen Raum als Kennzeichen eines Heiligengrabes konnotiert war.

Mit Bedacht umgab Albrecht seine Grabanlage mit seiner immensen Reliquiensammlung. Damit folgte er einer seit dem frühen Christentum praktizierten Tradition. Im Tod suchte man die Nähe der Heiligen, um am Jüngsten Tag gemeinsam mit ihnen aufzuerstehen, wobei man auf ihre Fürsprache und Hilfe baute.¹² Albrecht durfte besonders auf die Fürbitte der Heiligen hoffen, war er doch nicht nur Sammler, sondern gar Beschützer und Retter der Reliquien aus protestantischer Hand.¹³ Die Reliquiensammlung und das Baldachingrab gehören sinngemäß untrennbar zusammen, sollten sie doch signalisieren, daß das Schicksal Albrechts mit dem der Heiligen verknüpft ist.

Bei der Wahl von Halle als Bestattungsort glaubte Albrecht sicherlich, der Stadt und dem Stift eine Ehre zu erweisen, wenn er ihnen seinen toten Körper wie einen Schatz vermacht. 1525 sicherte er dem Stadtrat zu, daß

»sein gantzer leyb nach seiner churfürstlichen gnaden absterben bey den von Halle begraben und bey ihnen bleyben solle ... Ertzbischoff Ernestus ... hatte nicht mher dan sein hertz alhier gelassen, hie aber solde nicht alleyne hertz, sunder der gantze leyb bleyben.«¹⁴

8 *Redlich*: Cardinal (wie Anm. 2), Beilage 37, S. 167*f. (zu Mainz); Beilage 40d, S. 201* (zu Magdeburg, Halberstadt und Halle).

9 Ebd., Beilage 37, S. 175*.

10 Ein Kupferstich findet sich bei *Philibert Hueber*: Austria ex archivis Mellicensibus illustrata. Leipzig 1722; dieser abgedruckt bei *Dettloff*: Entwurf (wie Anm. 6), S. 36 Abb. XVI.

11 Heinrich *Magirius*: Das Baldachingrabmal des Bischofs Benno und seine Bedeutung für die Bau- und Kunstgeschichte des Meißner Doms, in: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen (Hrsg.): Denkmalpflege in Sachsen 1894-1994. Halle (Saale) 1998, S. 241-258. Neuerdings *Christoph Volkmar*: Die Heiligenerhebung Bennos von Meißen (1523/24). Spätmittelalterliche Frömmigkeit, landesherrliche Kirchenpolitik und reformatorische Kritik im albertinischen Sachsen der frühen Reformationszeit. (Reformationsgeschichtliche Studien und Texte, Bd. 146.) Münster 2002.

12 *Anton Legner*: Reliquien in Kunst und Kult: zwischen Antike und Aufklärung. Darmstadt 1995, S. 11f.; *Körner*: Grabmonumente (wie Anm. 4), S. 8; *Sebastian Scholz*: Das Grab in der Kirche, in: Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte 115, Kanonistische Abteilung 84, 1998, S. 270-306; *Ders.*: Totengedenken in mittelalterlichen Grabinschriften vom 5. bis zum 15. Jahrhundert, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 26, 1999, S. 37-59, hier S. 37f.

13 *Kerstin Merkel*: Die Reliquien von Halle und Wittenberg. Ihre Heilungsbücher und Inszenierung, in: Andreas Tacke (Hrsg.): Meisterwerke auf Vorrat. Die Erlanger Handzeichnungen der Universitätsbibliothek. Bestands- und Ausstellungskatalog. München 1994, S. 37-50, hier S. 45.

14 Zitiert nach *Redlich*: Cardinal (wie Anm. 2), S. 147. Redlich bezieht sich auf die summarischen Beschreibungen der Verhandlungen des Kardinals mit dem Rat von Halle (Hauptstaatsarchiv Dresden: Fol. 17 b).

Die zweimal wiederholten Worte »gantzer leyb« erinnern an die zeitgenössische Terminologie für vollständige Heiligenkörper, die durch den Reliquienhandel – als die Leichen zerteilt wurden – eine kostbare Ausnahme darstellten. Der Kardinal inszenierte seine Leiche »wie« eine Reliquie.

Weitere Bedeutungsebenen des Baldachins erschließen sich im Bestattungsritus.¹⁵ Die Exequien begannen mit der Segnung der Leiche im Sterbehäus. Anschließend wurde sie in die Kirche überführt und dort aufgebahrt. Dort folgte auf das Totenoffizium das Requiem. Erst jetzt erhielt der Tote die Absolution und konnte nun in einer Prozession zu Grabe getragen werden.

Im Ablauf dieser Riten spielte der Baldachin bei hochrangigen Verstorbenen stets eine zentrale Rolle: Der Leichnam wurde unter ihm in die Kirche bzw. zur Bestattung getragen¹⁶, und die Riten in der Kirche fanden unter einem Baldachin statt. Obwohl Albrechts Bronzebaldachin eine so korrekte Formensprache der Renaissance-Architektur spricht, wirkt er durch seine filigrane Leichtigkeit eher wie ein textiler Himmel und nimmt damit Bezug auf die im Bestattungsablauf verwendeten Tragebaldachine.

Doch ist ein anderes Element des Bestattungsritus für das Verständnis des Aschaffenburger Baldachins noch wesentlicher: Es ist das Licht, das in der sogenannten »capella ardente« Gestalt annimmt. Zehn Leuchterhalter sind fest auf dem Inschriftenfries montiert, vier Leuchterengel knien auf den Ecken des Himmels, und je zwei große Leuchter sollten an den Schmalseiten stehen.

Als Träger des immer reicher werdenden Totenlichts entwickelte sich eine ephemere Architektur: Die »capella ardente«, auch unter zahlreichen anderen Bezeichnungen in den Quellen zu finden wie: Chapelle ardente, catafalco, castrum doloris, Trauergerüst, mausoleo, tumulo und Katafalt.¹⁷ Die »capella ardente« etablierte sich vor allem seit dem 14. Jahrhundert in ihrem französisch-burgundischen Ursprungsraum und verbreitete sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts europaweit. Ein frühes Beispiel im deutschsprachigen Raum wird in Ulrich Richentials Chronik des Konstanzer Konzils aus den Jahren 1414-18 illustriert. Der Sarg unter dem groben Holzgestell ist mit

15 Wilhelm Durandus legte 1286/91 die Liturgie der christlichen Totenfeier in der Form fest, wie sie während des Mittelalters bis ins 16. Jh. vollzogen wurde.

16 Ralph E. Giesey: *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*. Genf 1960, Abb. 6 und 13.

17 Liselotte Popelka: *Castrum Doloris oder »Trauriger Schauplatz«*. Untersuchungen zu Entstehung und Wesen ephemerer Architektur. Wien 1994.

einem Bahrtuch bedeckt, auf dem die Insignien auf den geistlichen Stand des Toten verweisen: Kardinal Landulf von Bari, der 1416 während des Konzils starb.¹⁸

Was bewog Albrecht, nicht die übliche ephemere¹⁹, sondern eine ewige »capella ardente« aus Metall als sein Grabdenkmal zu installieren. Um diese Frage zu beantworten, muß der liturgische Abschnitt der Totenfeier berücksichtigt werden, der unter dem Baldachin in der Kirche stattfand: Die »capella ardente« war der Ort der Absolution! Hier wurde der Tote von den Sünden losgesprochen.²⁰ Ohne Absolution begraben zu werden war für den mittelalterlichen Menschen eine Vision des Schreckens, denn mit Sünden beladen führte der Weg ins Jenseits garantiert in die ewige Verdammnis.

Die Absolution als zentrales Ereignis der Bestattungsfeierlichkeiten bestimmte schließlich auch die Form der »capella ardente«. Sie mußte für den Priester gut zugänglich und für die Teilnehmer unbedingt einsehbar sein, waren sie doch Zeugen, daß der Vorgang korrekt ausgeführt wurde.

Albrecht von Brandenburgs »capella ardente« war ein ewiger Schauplatz für die Absolution und somit ein immerwährender Stellvertreter für die wichtigste liturgische Handlung der Totenfeier. Der Baldachin gehört mit seiner sakralen Bedeutung zum Programm der Jenseits-Sicherung dazu, weil er eine optische Gewährleistung der Sündenvergebung darstellt.

An der Unterseite des Baldachins befindet sich eine Ritzgravur, die stehend kaum wahrgenommen wird. Tatsächlich gibt es nur eine Position, das Bild zu erkennen: unter dem Baldachin liegend. Es galt nicht dem lebenden Besucher, sondern dem toten darunter bestatteten Albrecht von Brandenburg.

Die Mitte bildet das Herz Jesu mit eingeschnittener Seitenwunde, hinterlegt von einem Kreuz und umrahmt von einem Lorbeerkranz. Vier gleiche Kränze rahmen in den Ecken oben jeweils die beiden Hände, unten die beiden Füße mit den Wundmalen. Das Herz wird zu vier Seiten von kleinen Engeln begleitet, die in ihren Händen die Marterwerkzeuge Jesu präsentieren.

18 *Ulrich Richental*: Chronik des Konstanzer Konzils (1414-1418). Faksimile mit einem Nachwort von Hermann Matzke. Konstanz 1965, S. 62.

19 Wie bei *Richental*: Chronik (wie Anm. 18) schön zu erkennen, wurden diese Baldachine immer aus Holz gefertigt, im Mittelalter nur als grobe Zimmermannsarbeit, später unter den Habsburgern mit Malereien verziert. Die in Kombination mit den zahllosen Kerzen wagemutige Materialverwendung begründet auch die permanent anwesende Totenwache, die nicht nur zu beten, sondern auch auf die Brandgefahr zu achten hatte.

20 *Popelka*: *Castrum* (wie Anm. 17), S. 29-31.

Zahlreiche von Albrecht in Auftrag gegebene Kunstwerke bezeugen, daß für den Kardinal die der Mystik entstammende Verehrung der Wundmale Jesu die von ihm am meisten geschätzte Form des Gebets oder der Meditation war. Sie sind in der Rahmung der bronzenen Marienplatte zu finden wie auch in seinem sehr persönlichen Passionsgebetbuch²¹, aber auch Cranachs Bild in der Alten Pinakothek zu München zeigt Albrecht vor dem Kreuz und damit im Gebet zu den Wunden Jesu, für deren Verehrung das Motiv des Gekreuzigten als Andachtsbild galt.

Die aus der mittelalterlichen Mystik stammende Verehrung der Wunden Jesu interpretiert diese als die »fünf heiligen Minnezeichen«, als Zeichen seiner Liebe.²² Durch meditatives Beten sollte man in diesen Motiven den Schmerz Christi nachempfinden und somit ermessen können, wie groß dessen Liebe zu den Menschen ist, weil er bereit war, sich für die Erlösung der Menschheit solches Leid zufügen zu lassen. Ziel dieser Andacht ist es, daß der Betende sich von Christus innigst geliebt fühlt. Diese Glaubensphilosophie weist dem Gläubigen einen Weg, der es ihm möglich macht, sich trotz seiner Sünden Gott zu nähern und von Gott geliebt zu wissen. Es verwundert nicht, daß dieser Weg seit dem Mittelalter so viele Anhänger fand, wenn zeitgleich das Gottesbild des strafenden Rächers dominierte. Die Verehrungsform der Wunden Jesu propagiert einen liebenden und verzeihenden Gott, keinen strafenden Richter. Die Popularität der Wundenverehrung vor allem in der privaten Andacht belegen Andachtsbildchen, deren Motive wegweisend für die Unterseite des Baldachins sind, wie z.B. ein Kupferstich des Meisters ES (1467).²³

Hier findet sich der ikonographische Schlüssel zur Erklärung des Herzens über Albrechts Grab, denn es drückt seine ganze Hoffnung auf die Wiederauferstehung aus, die nur nach der Reinigung seiner weltlichen Verfehlungen möglich ist. Ein Zitat aus einem Text, der auf den Tod vorbereitet – 1543 von Petrus Canisius publiziert –, ermöglicht es nachzuvollziehen, wie Albrecht von Brandenburg dieses Motiv verstand:

21 Malibu, Getty-Museum: Ms. Ludwig IX; den Vergleich zieht schon Krause: Albrecht (wie Anm. 2), S. 322.

22 Karl Richstätter: Die Herz-Jesu-Verehrung des Deutschen Mittelalters nach gedruckten und ungedruckten Quellen. Paderborn 1919; Michael Hartig: Das deutsche Herz-Jesu-Bild, in: Das Münster 2, 1948/49, S. 76-99.

23 Horst Appuhn: Meister E. S. Alle 320 Kupferstiche. (Die bibliophilen Taschenbücher, Nr. 567.) Dortmund 1989, Abb. 51.

»Man soll das schwere Leiden und bittere Sterben unseres lieben Herrn betrachten und seine große Liebe, die ihn dazu zwang, sich freiwillig für uns in den Tod zu geben. Man befehle sein Herz in unseres Herrn offenes Herz und seine schmerzenden Glieder in unseres Herrn heilige Wunden und sterbenden Glieder [...].

Und wenn man die heilige Ölung empfängt, so soll man von Herzen bitten, dass das Blut und Wasser, das aus unseres Herrn totem und durchstochenem Herzen floss und das uns durch die heilige Ölung mitgeteilt wird, die arme Seele von allen Sünden reinigt, so dass sie ohne Beschämung erscheinen kann vor den Augen Gottes und aller Engel und Heiligen.«²⁴

Eine Nonnenmalerei aus dem Eichstätter Walburg-Kloster verbildlicht die mystische Idee, wie die Seele nach einem tugendreichen Leben – dargestellt durch eine Leiter – in das Herz Jesu eingeht.²⁵ Die Wunde des Herzens ist die Tür ins Paradies, und diese Tür sollte sich über Albrechts Leichnam öffnen. Kardinal Albrecht verläßt sich auf die Gnade, die einzig aus der Liebe Christi kommt und jedem zuteil wird, der an ihn glaubt.

Albrecht folgte mit seinem neuen Konzept dem Leitgedanken der Reformation, »sola gratia«, nur durch Gottes Gnade wird der Mensch gerechtfertigt. Cranach visualisierte Luthers Idee 1529 in dem reformatorischen Lehrbild »Gesetz und Gnade«.²⁶ Die Rechtfertigung des Menschen komme

24 Peter von Nymwegen = Petrus Canisius (Hrsg.): Johannis Tauleri Göttliche Predigten. Cölln 1543, Cap. LXXVII, B. 341; zitiert nach Richstätter: Herz-Jesu-Verehrung (wie Anm. 2), S. 34.

25 Maria Magdalena Zunker, OSB: Spätmittelalterliche Nonnenmalereien aus der Abtei St. Walburg. Versuche einer Deutung, in: Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter. (Ausstellungskatalog) Nürnberg 2000, S. 97-116, Abb. S. 202.

26 Die besterhaltene Variante befindet sich in Gotha (Schloßmuseum) und ist 1529 datiert; der Bildtitel wird auch als »Sündenfall und Erlösung« benannt. Vgl. Max J. Friedländer/Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach. (1. Aufl. 1932) Basel/Boston/Stuttgart 1979, Kat.-Nr. 221a-d; Dieter Koepplin/Tilmann Falk: Lukas Cranach. Gemälde. Zeichnungen. Druckgraphik. 2 Bde., (Ausstellungskatalog) Basel/Stuttgart 1974/75, hier Bd. 2, S. 505-510; Reformation in Nürnberg. Umbruch und Bewahrung. (Ausstellungskatalog) Nürnberg 1979, S. 134-136; Kunst der Reformationszeit. (Ausstellungskatalog) Berlin (Ost) 1983, S. 357-360; Werner Hofmann (Hrsg.): Luther und die Folgen für die Kunst. (Ausstellungskatalog) München 1983, S. 210-216; Friedrich Ohly: Gesetz und Evangelium. Zur Typologie bei Luther und Lucas Cranach, Zum Blutstrahl der Gnade in der Kunst. Münster 1985; Gesetz und Gnade, Luther und die Bilder. (Ausstellungskatalog) Eisenach und Torgau 1994; Gotteswort und Menschenbild. Werke von Cranach und seinen Zeitgenossen. (Ausstellungskatalog) Gotha 1994, S. 20f.

einzig aus dem Glauben und der Gnade. Cranach wählte für diese Botschaft das bewährte Bildschema von These und Antithese in einer Gegenüberstellung aufeinander bezogener Szenen aus dem Alten und dem Neuen Testament. Links ist der sündige Mensch unter dem Gesetz des Alten Testaments ein unrettbares Opfer von Tod und Teufel, die ihn gemeinsam in die Hölle treiben, der verzweifelte Blick von ihm zu Moses mit den Gesetzestafeln hilft nicht, da das Gesetz keine Gnade kennt. So helfen auch Mariens und Johannes' Fürsprache im Himmel nicht weiter.

Auf der rechten Seite weist Johannes der Täufer den Menschen auf den Gekreuzigten hin, dessen Blutstrom ihn von den Sünden reinwäscht. Hier liegt die gleiche Idee zugrunde wie in dem Herz-Jesu-Bild unter Albrechts Baldachin. Der auferstandene Christus und das Osterlamm als weitere Sinnbilder für den heilbringenden Tod ergänzen das Hoffnungsbild. Genau hier, unter dem Lamm und dem auferstandenen Christus, findet sich das Paulus-Zitat: »Der Tod ist verschlungen im Sieg. Tod wo ist dein spieß Hel-le wo ist dein sieg?« (1. Kor. 15,55-77) Die Platzierung innerhalb der Bildunterschriften als letztes der von links nach rechts zu lesenden Bibelzitate, die in ihrem Inhalt vom »Gesetz« des Alten Testaments zur »Gnade« des Neuen Testaments inhaltlich immer positiver und hoffnungsfroher werden, kennzeichnet die Paulus-Worte als Ergebnis der lutherischen Argumentation. Und ausgerechnet dieses von Luther zum Motto erklärte Bibelzitat »Verschlungen ist der Tod im Sieg« findet sich einige Jahre später als Inschrift an Albrecht von Brandenburgs Baldachin am Fries wieder.²⁷

Das Verhältnis von Luther und seinem »Chef« Albrecht ist von den Historikern schon reichlich beleuchtet worden, allerdings mehr unter politischer als unter theologischer Fragestellung. Wie er zum theologischen Inhalt der Reformation stand, ist bisher unklar. Man mutmaßt nach wie vor, der theologisch ungebildete Albrecht habe sich weder mit dem theologischen Anliegen Luthers auseinandergesetzt noch die Botschaft verstanden.²⁸ Wahrscheinlich hat man gerade bei dem Konfliktthema der Ablasslehre recht damit, denn der Kardinal verweigerte hier ein Verstehen, weil er emotional viel zu sehr an seinen Reliquien hing. Doch die Botschaft von Luthers

27 Auf der heutigen Südseite lautet diese Inschrift: »ABSORPTA EST MORS IN VICTORIA« (Verschlungen ist der Tod im Sieg; 1. Kor. 15,54)

28 *Bernhard Lohse*: Albrecht von Brandenburg und Luther, in: Jürgensmeier (Hrsg.): *Erzbischof* (wie Anm. 2), S. 73-93, hier S. 74; *Rolf Decor*: Zwischen altkirchlicher Bindung und reformatorischer Bewegung. Die kirchliche Situation im Erzstift Mainz unter Albrecht von Brandenburg, in: Jürgensmeier (Hrsg.): *Erzbischof* (wie Anm. 2), S. 84-101, hier S. 93.

Lehre hat Albrecht ohne Zweifel rezipiert und verstanden. Schließlich ist das weitaus einfacheren, weit ungebildeteren Menschen seiner Zeit gelungen.

Die Gemeinsamkeiten von Cranachs »Gesetz und Gnade« mit den mystischen Herz-Jesu-Texten und mit dem Wundenkult Albrechts verweisen auf ein gemeinsames Problem von Luther und dem Kardinal: ihre ausgeprägte Jenseitsangst. Luther überwand dies durch eine schwer erarbeitete intellektuelle und theologische Erkenntnis, während Albrecht identische Ängste mit der Errichtung einer Grabanlage bekämpfte, von der er sich ein sicheres Geleit ins Jenseits versprach. Und diese Grabanlage spiegelt dieselben mystischen Ideen, die Luther und der Kardinal rezipierten.

Albrecht von Brandenburg soll hier keinesfalls als »geheimer« Lutheraner gedeutet werden, ganz im Gegenteil, er blieb immer überzeugter Anhänger der Papstkirche. Doch offenbar hat er sich eine Kernthese Luthers für den eigenen Gebrauch zunutze gemacht. Im Bezug auf die neue Lehre war der Kardinal ein Utilitarist, der sich für seine eigenen Belange selektiv bei Luther bediente, wenn auch sozusagen im verborgenen.

Der Kardinal arbeitete Jahrzehnte an einer kontinuierlichen Qualitätsverbesserung seiner Grabanlage. Albrechts Ziel war, sich aus der Abhängigkeit der Gebete durch die Überlebenden zu lösen, indem er eine aus sich selbst heraus funktionierende, autodynamische Grabanlage konzipierte. Seine erste Grabplatte war nur ein Erinnerungsmonument, bis er sie zum ewigen Gebet aufrichten und durch das Marienandachtsbild ergänzen ließ. Das Denkmal fing an, selbsttätig zu funktionieren, und wurde weiterhin ergänzt durch die Reliquien als Begleitschutz für den Jüngsten Tag sowie den Baldachin als Monument der Absolution, der Gnade Gottes und als mystisches Tor ins Paradies.

Abbildungsnachweis:
1-3: Archiv der Autorin