



Cranach im Exil

Aschaffenburg um 1540
Zuflucht · Schatzkammer · Residenz

Herausgegeben von
Gerhard Ermischer und Andreas Tacke

SCHNELL + STEINER

Leihgeber und Dank

Vorwort

Unser Dank gilt allen Leihgebern, dem Bayerischen Kulturfonds, der Unterfränkischen Kulturstiftung sowie den Sponsoren für ihre großzügige Unterstützung, den Autorinnen und Autoren des Katalogs, insbesondere dem Mitherausgeber, Herrn Professor Dr. Dr. Andreas Tacke, für die wissenschaftlichen Beiträge sowie zahlreichen Fachkolleginnen und -kollegen für ihre weiterführenden Hinweise. Der Arbeitsgruppe, die die Ausstellung inhaltlich vorbereitet hat, sind wichtige Impulse für ihre Umsetzung zu verdanken. Der Verlag Schnell und Steiner setzte die vielfältigen Ergebnisse in bewährter Weise um.

Ohne die uneingeschränkte Kooperationsbereitschaft der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen wäre diese Ausstellung nicht möglich gewesen. Die gute Zusammenarbeit mit dem Haus der Bayerischen Geschichte und der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen wurde im Verlauf dieses Projekts erneut unter Beweis gestellt. Ebenso haben uns die Kolleginnen und Kollegen der Stiftung Moritzburg Halle/Saale in vielfältiger und dankenswerter Weise unterstützt. Nachdrücklich sei der Katholischen Kirchenstiftung St. Peter und Alexander und dem Stiftspfarrer, Herrn Dekan Dr. Jürgen Vorndran, unser Dank für die stets offene und kooperative Zusammenarbeit ausgesprochen sowie, nicht zuletzt, den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Aschaffener Museen, des Kulturamtes und weiterer städtischer Dienststellen, die in diesem Projekt beispielhaft zusammengewirkt haben.

Dr. Thomas Richter
Leiter der Museen der Stadt Aschaffenburg

Burkard Fleckenstein
Leiter des Kulturamtes der Stadt Aschaffenburg

Dr. Gerhard Ermischer
Kurator der Ausstellung

Leihgeber:

Hofbibliothek, Aschaffenburg
Haus der Bayerischen Geschichte, Augsburg
Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie
Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten
Berlin-Brandenburg, Potsdam
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
Thüringer Museum, Eisenach
Universität Erlangen-Nürnberg, Universitätsbibliothek,
Graphische Sammlungen
Evangelische Marktkirchengemeinde Mitte, Hameln
Tourismus- und Veranstaltungsbetrieb
der Stadt Kronach
Andreas Strohhammer, Lentos Kunstmuseum, Linz

Spessartmuseum, Lohr
Gutenberg-Museum, Mainz
Landesmuseum Mainz
Stadtarchiv Mainz
Staatliche Graphische Sammlung München
Bayerisches Nationalmuseum, München
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser,
Gärten und Seen, München

Unterstützung:
Kremer Pigmente GmbH, Aichstetten

Cranach im Exil“ – dies ist der außergewöhnliche Titel einer außergewöhnlichen Ausstellung, die an drei Standorten in der Stadt Aschaffenburg dem großen Maler Lucas Cranach d. Ä. gewidmet ist. Bereits im Zusammenhang mit den Vorbereitungen zu der im Winter 2002/2003 in Aschaffenburg gezeigten Landesausstellung „Das Rätsel Grünewald“ trat ein besonderes Kunstwerk nach Generationen erneut in den Blick: Der Magdalenen-Altar der Cranach-Werkstatt, welchen Kardinal Albrecht von Brandenburg zusammen mit vielen anderen Kunstschatzen in den Wirren der Reformation 1541 aus der Stiftskirche zu Halle ins „katholische Exil“ nach Aschaffenburg bringen ließ. Die einzelnen Tafeln dieses großen Altarwerks befanden sich an unterschiedlichen Orten. Während die Mitteltafel und der Flügel mit dem heiligen Valentin im Querschiff der Aschaffener Stiftskirche verblieben waren, befanden sich die Seitentafeln seit langem in der Filialgalerie der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Schloss Johannisburg. Nie schien es möglich, sie wieder zusammenzuführen. Im Jahr 2005 war die Zeit dafür reif. Den Impuls dafür bot die 1200-Jahr-Feier der Stadt Halle an der Saale und die in diesem Zusammenhang durchgeführte Ausstellung „Der Kardinal. Albrecht von Brandenburg. Renaissancefürst und Mäzen“. Für die Präsentation am Entstehungsort gelang es, den Magdalenen-Altar mit Mitteln der Ernst von Siemens Kunststiftung in den Werkstätten der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen zusammenzuführen und zu restaurieren. Durch diese erfreuliche Entwicklung bot sich nunmehr die Chance, den Altar auch in Aschaffenburg in seiner Gesamtheit zu zeigen. Für die Veranstalter sollte das Konzept der Ausstellung „Cranach im Exil“ jedoch auch das komplexe politische und kulturhistorische Umfeld dieses einzigartigen Werks berücksichtigen und die Besucherinnen und Besucher in die Zeit des Umbruchs um 1540 entführen. An keinem anderen Aufenthaltsort Albrechts von Brandenburg haben sich so viele Zeugnisse dieser Epoche erhalten wie in Aschaffenburg.

Dank der kollegialen und fruchtbaren Zusammenarbeit der städtischen wie der kirchlichen Einrichtungen mit den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, dem Haus der Bayerischen Geschichte und der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen gelang in kurzer Zeit die Umsetzung des bislang größten Ausstellungsprojektes in Aschaffenburg. Die Unterstützung des Freistaats Bayern sowie zahlreicher Sponsoren aus der Region trug ein Übriges zum Gelingen des Unternehmens bei. Rat und Hilfe ist zudem der Stiftung Moritzburg in Halle an der Saale zu danken.

Nachdrücklicher Dank gebührt vor allem den beiden Schirmherren der Ausstellung, dem Bischof von Mainz und Vorsitzenden der Deutschen Bischofskonferenz, Karl Kardinal Lehmann, und dem bayerischen Staatsminister für Wissenschaft, Forschung und Kunst, Dr. Thomas Goppel.

Der Kunstschatz, der sich in Aschaffenburg über die Jahrhunderte hinweg erhalten hat, wird mit dieser Ausstellung zum ersten Mal in das ihm gebührende Licht gerückt. Schon jetzt zeichnen sich in der Aschaffener Museumslandschaft Konturen einer Weiterentwicklung ab, die auf eine bleibende Präsentation im Stiftsmuseum hoffen lassen. Große Kunst wird so in den Kontext gestellt, in welchem sie große Geschichte lebendig werden lässt. Sie bildet den Rahmen für das Verständnis der materiellen, geistigen und geistlichen Kultur der Stadt Aschaffenburg und der Region Untermain.

Wir wünschen allen Besuchern ein großes Kunsterlebnis und viel Vergnügen dabei, den Zeugnissen Aschaffenburgs um 1540 nachzuspüren, als die Stadt Zuflucht, Schatzkammer und Residenz des Kardinals Albrechts von Brandenburg und seiner Kunstschatze am Untermain war.

Klaus Herzog
Oberbürgermeister der Stadt Aschaffenburg

Dekan Dr. Jürgen Vorndran
Stiftspfarrer an St. Peter und Alexander

Grüßworte

Die Ausstellung „Cranach im Exil – Aschaffenburg um 1540: Zuflucht · Schatzkammer · Residenz“ beleuchtet vor dem Hintergrund der deutschen Reformationgeschichte die Beziehungen eines Fürsten, der in erster Linie in der Verantwortung eines kirchlichen Oberhauptes stand, zu einem bedeutenden und wirkungsreichen Künstler. Beide Männer nutzten ihr jeweiliges Gegenüber in eigener Weise konsequent für ihre Zwecke.

Vieles ist der historischen Person Albrechts angelastet worden, vieles überschattet sein Mäzenatentum für Wissenschaft und Kunst. Zutiefst eingebunden in die Umstände seiner Zeit haben die Missstände der Ämterhäufung, die Ausnahmen vom kanonischen Alter, der Ablasshandel sein Bild beschädigt. Der Dienst am Evangelium geriet ihm aus dem Blick, und er wurde gerade in dieser entscheidenden Phase der Geschichte in seinem kirchenpolitischen Scheitern zu einer tragischen Gestalt. Gleichwohl ist ihm, der Luther anfänglich gewisse Sympathien entgegenbrachte, das Bemühen anzurechnen, den Frieden zwischen den konfessionellen Parteien durch das Gespräch zu wahren und dadurch die Einheit im Reich zu erhalten.

Durch die überlieferten Werke Cranachs und seiner Werkstatt werden die Akteure dieser Umbruchszeit lebendig. An den Kunstwerken, die Albrecht von Brandenburg schaffen ließ, wird sein zeittypisches Repräsentationsbedürfnis ebenso deutlich wie sein materielles, in der Denkungsart der damaligen Zeit verwurzeltes Streben nach der Sicherung des Seelenheils. Die Gemälde, die er in Großaufträgen etwa für die Stiftskirche zu Halle vergab, sollten beeindrucken, belehren, aber doch auch den Menschen durch die Verehrung Christi in den Heiligen der Kirche einen Weg weisen.

Bei aller Unentschiedenheit im politischen Handeln ähnelt Albrecht in seinem Streben nach Gewissheit in mancher Weise seinem Widerpart Martin Luther. In ihren Antworten auf die drängenden Fragen der Zeit unterschieden sich beide voneinander. In der Art und Weise, wie sie Bilder als Medien im modernen Sinne benutzten, waren sie sich erstaunlich ähnlich. Zwischen ihnen steht denn auch der umtriebige Malerunternehmer Lucas Cranach, der sich für die Reformation einsetzte und zur selben Zeit für Albrecht von Brandenburg die Vermittlung der überlieferten Glaubensinhalte betrieb.

Ich wünsche dieser Ausstellung einen großen Zuspruch und allen Besucherinnen und Besuchern anregende Begegnungen mit den Protagonisten dieser Epoche, die uns nicht selten in ihrem Denken und in der Ambivalenz ihres Handelns als erstaunlich moderne Menschen entgentreten.

Mainz, im Januar 2007

Karl Kardinal Lehmann, Bischof von Mainz
Vorsitzender der Deutschen Bischofskonferenz

Über Jahrhunderte hinweg war Aschaffenburg die Nebenresidenz der Erzbischöfe und Kurfürsten von Mainz und diente diesen in unsicheren Zeiten mehrfach als Zufluchtsstätte. So gelangten auch kostbare Kunstwerke in die Stadt am Untermain. Die Bilder Lucas Cranachs d. Ä. und seiner Werkstatt bilden einen Kernbestand der in Aschaffenburg beheimateten Kunstsammlungen.

Die Ausstellung „Cranach im Exil – Aschaffenburg um 1540: Zuflucht · Schatzkammer · Residenz“ stellt einige der bedeutendsten Werke der Renaissance in Deutschland vor. Erstmals gelingt es hier, den reichen Kunstschatz Albrechts von Brandenburg in Aschaffenburg in seinem inneren Zusammenhang zu präsentieren.

Cranach setzte als Künstler wie als findiger Unternehmer in seiner Zeit Maßstäbe: Zum einen war er eng mit Martin Luther befreundet und machte aus seiner Sympathie für die Reformation keinen Hehl. Zum anderen war aber eben zur selben Zeit auch Albrecht von Brandenburg, der Gegenspieler des Reformators, sein größter Auftraggeber.

Spannungsreiche Konstellationen wie diese machen die Ausstellung in Aschaffenburg sehr sehenswert und entführen die Besucherinnen und Besucher in eine an Gegensätzen reiche Epoche. Dem Projekt wünsche ich viel Erfolg und allen ‚Zeitreisenden‘ eine anregende Entdeckungsfahrt in die Welt der Renaissance.

München, im Januar 2007

Dr. Thomas Goppel
Bayerischer Staatsminister für
Wissenschaft, Forschung und Kunst

Inhalt

- 13 GERHARD ERMISCHER
Cranach im Exil – Porträt einer bewegten Epoche
- 55 ROLF DECOT
*Ein Kirchenfürst in schwieriger Zeit:
Albrecht von Brandenburg*
- 77 KERSTIN MERKEL
*Die Konkubinen des Kardinals –
Legenden und Fakten*
- 99 MATHILDE GRÜNEWALD
Albrechts letzte Tage und sein Begräbnis
- 107 ANDREAS TACKE
Cranach im Dienste der Papstkirche
- 123 BIRGIT ULRIKE MÜNCH
Engelsglorie, Tricktrack-Teufel und Evas Kehrseite
- 137 HANNS HUBACH
Mein hend, die mus ich winden
- 157 KERSTIN MERKEL
Die Heilige im Gläsernen Sarg
- 168 SABINE DENECKE
Die Heilige unter der Lupe
- 173 SVEN HAUSCHKE
Das messing gegossen gehewss umb meyn grabe
- 187 KERSTIN MERKEL
Das Tor zum Paradies
- 197 GERNOT FRANKHÄUSER
Wie Dalberg Grünewald suchte und Cranach fand
- 215 MARTIN SCHAWÉ
Cranach in Aschaffenburg
- 227 BARBARA STAUDACHER UND KLAUS BÜCHEL
Leuchtende Bilder
- 235 MARTIN SCHAWÉ
Verborgene Meisterwerke
- 243 *Katalog*
- 393 *Anhang*
- 398 GERHARD ERMISCHER
Synopse



Detail aus dem Marienepitaph für das Grabmal Albrechts von Brandenburg von Johann Vischer, 1529–1530 (Kat.-Nr. 123b)

Kerstin Merkel

Das Tor zum Paradies

Albrechts Grabdenkmal als Inszenierung der Jenseitssicherung

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 zu erleichtern oder zu 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.

Albrecht nahm 1540 sein Grabdenkmal mit nach Aschaffenburg, wo es im nördlichen Querhaus der Stiftskirche zu sehen ist (Abb. 19, S. 183).² Der Baldachin wird zu beiden Seiten von zwei Bronzeplatten flankiert. Die Bildnisplatte schuf 1525 Peter Vischer d.J., die Mondsichelmadonna mit Kind signierte 1530 Hans (Johannes) Vischer, der 1536 schließlich auch den Bronzebaldachin goss.

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 Mondsichelmadonna. 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 bronzenen Andachtsbild Mariens und an die sie rahmenden Wunden Jesu.

Der Baldachin zeigt eine strenge Formensprache: Über hohen Sockeln erheben sich schlanke Pfeiler mit figuralen Kapitellen, die den flachen Himmel tragen. Sockel und Pfeiler sind mit Ritzgravuren verziert. 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 kreist auf den Häusern seiner Trägerschnecken scheinbar permanent um sich selbst.

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 Sebaldusschrein. In einer Zeichnung präsentiert der junge Künstler sein antikes Idealbild des Sebaldusschreins.⁶ Ohne skulpturalen Schmuck tragen kannelierte 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 angemes-

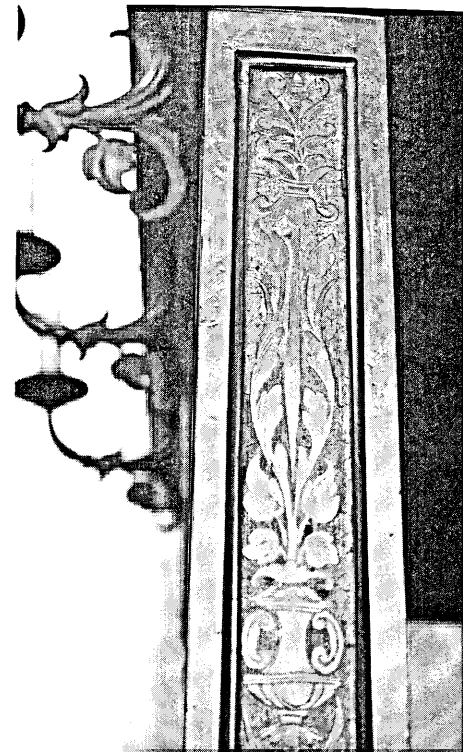


Abb. 1 Detail von der linken, vorderen Säule des Baldachins für das Grabdenkmal Albrechts von Brandenburg mit floralen Ornamenten

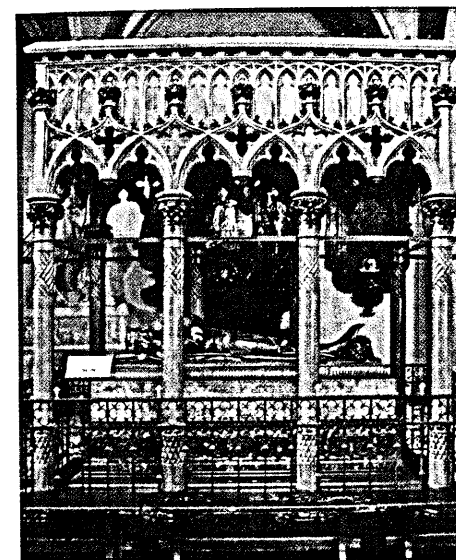


Abb. 2 Grabdenkmal für Ladislaus Wareńczyk König von Polen und Ungarn, gestorben 1444 mit bronzenen Grabplatte und Baldachin aus rotem Marmor in der Kathedrale auf dem Wawel in Krakau

senen Rahmen, mit dem sich der Kirchenfürst umgab.⁷ Stilsicher 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, der 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.

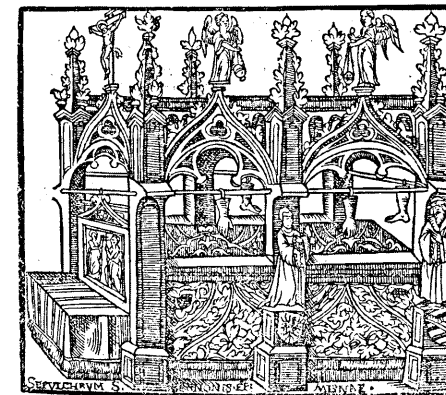
Tatsächlich ist der Grabbaldachin ein fester Bestandteil des Herrschergrabs – nur nicht im deutschsprachigen Raum. Er findet sich z.B. über den Staufergräbern in Palermo, über Gräbern polnischer Könige im Krakauer Dom, über denen von Exilpäpsten in Villeneuve-les-Avignon und französischen Königen in 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 (1507–1519) und das Grab des hl. Erhard 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 (zweite Hälfte 14. Jh.).

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 heilig gesprochen hatte.¹¹ In Meißen lag also über Jahrhunderte in einem typischen Heiligen-Grab ein Nicht-Heiliger, wenn auch in der Lokaltradition hochverehrt. 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 Heiligengrabs konnotiert war.

Mit Bedacht umgab Albrecht seine Grabanlage mit seiner immensen Reliquiensammlung. Damit folgte er einer seit dem frühen Christentum praktizierten Tradition. Im Tod sucht 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 gehö-

Abb. 3 Darstellung des ehemaligen Bennoschreins in Meißen mit Baldachin. Holzschnitt von Hieronymus Emser aus dem Jahr 1512



ren 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 vermachte. 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

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 Sterbehaus. 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 daraufhin in einer Prozession zu Grabe getragen werden.

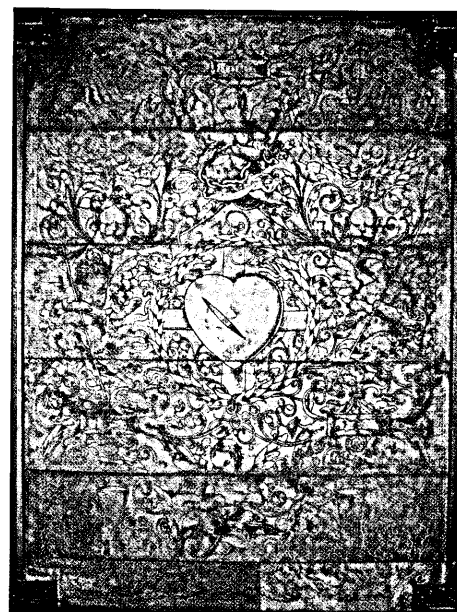
Im Ablauf dieser Riten spielte der Baldachin bei hochrangigen Verstorbenen stets eine zentrale Rolle: Der Leichnam wurde unter ihm in die Kirche bzw. zur Bestattung getragen,¹⁶ und die Riten in der Kirche fanden unter einem Baldachin statt. Obwohl Albrechts Bronzebaldachin eine so korrekte Formensprache 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 Aschaffener 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 Richental's Chronik des Konstanzer Konzils aus den Jahren 1414–1418 illustriert. Der Sarg unter dem groben Holzgestell ist mit 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 ephemere,¹⁹ 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.

Abb. 4 Unterseite des Baldachins vom Grabdenkmal Albrechts von Brandenburg mit der Darstellung der Arma Christi und des Herzens Jesu mit der Speerwunde



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.

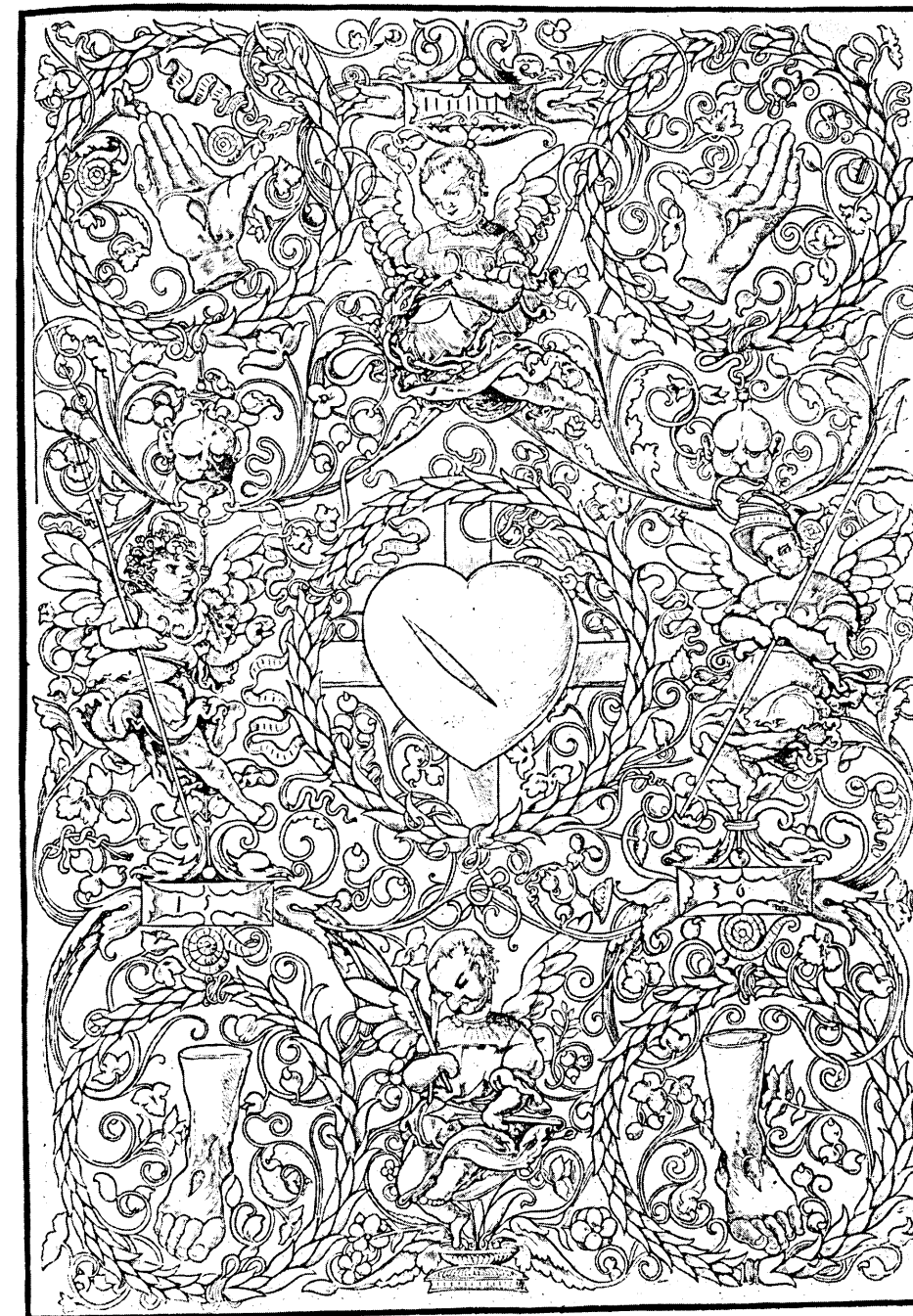


Abb. 5 Umzeichnung der Gravur auf der Unterseite des Baldachins vom Grabdenkmal Albrechts von Brandenburg von H. Groothoff, 1876

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 (Abb. 4 und 5).

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 Passionsgebetbuch,²¹ aber auch Cranachs Bild in der Alten Pinakothek zu München zeigt Albrecht vor dem Kreuz und damit im Gebet angesichts der 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:

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

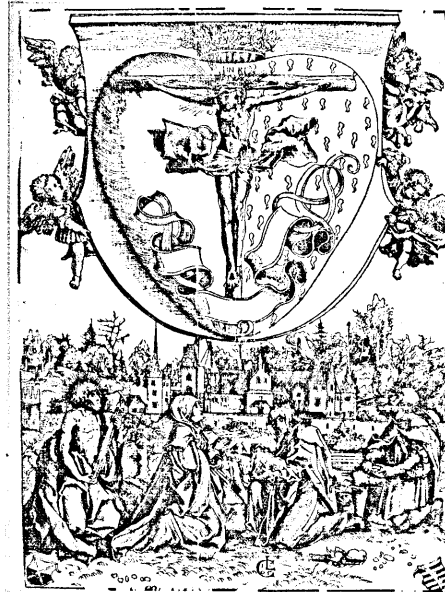


Abb. 6 Herz Jesu, Holzschnitt von Lucas Cranach d. Ä. aus dem Jahr 1505 für eine Herz-Jesu-Bruderschaft (Kat.-Nr. 65)

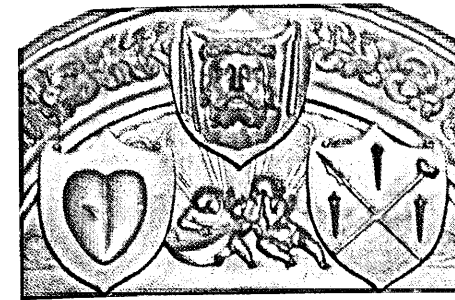


Abb. 7 Detail vom Marienepitaph für das Grabmal Albrechts von Brandenburg von Johann Vischer, 1529–1530. Am Kopfende der Platte sind drei Wappenschilde angebracht. Der mittlere Schild zeigt das Schweißstuch Christi (die Vera Icon), der rechte Schild die Leidenswerkzeuge (Speer, Essigschwamm und Nägel) und der linke Schild das Herz Jesu mit der Seitenwunde.

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 „Gesetz und Gnade“, dem reformatorischen Lehrbild schlechthin.²⁶ Die Rechtfertigung des Menschen komme 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 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 hilft auch die Fürsprache von Maria und Johannes 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 Helle 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 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



Abb. 8 Kardinal Albrecht von Brandenburg in Anbetung vor dem Gekreuzigten, Lucas Cranach d. Ä., 1520/1530 (Alte Pinakothek, München)

funktionierende, autodynamische Grabanlage konzipierte. Seine erste Grabplatte war nur ein Erinnerungsmonument, bis er sie zum ewigen Gebet aufrichtete 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.

- ⁹ Redlich, Cardinal (wie Anm. 2), Beilage 37, S. 175*.
- ¹⁰ Ein Kupferstich findet sich bei Philibert Hueber, Austria ex archivis Mellicensibus illustrata, Lipsiae (Leipzig) 1722; abgedruckt bei Detloff, Entwurf (wie Anm. 6), S. 36 u. 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 1998, S. 241–258.
- ¹² Anton Legner, Reliquien in Kunst und Kult: zwischen Antike und Aufklärung. Darmstadt 1995, S. 11f; Hans Körner, Grabmonumente des Mittelalters. Darmstadt 1997, S. 8; Sebastian Scholz, Das Grab in der Kirche, in: Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte, 115, Kanonistische Abteilung 84, 1998, S. 270–306; Sebastian Scholz, Totengedenken in mittelalterlichen Grabinschriften vom 5. bis zum 15. Jahrhundert, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 26, 1999, S. 37–59, bes. S. 37–38.
- ¹³ Kerstin Merkel, Die Reliquien von Halle und Wittenberg. Ihre Heiltumsbücher und Inszenierung, in: Andreas Tacke, Meisterwerke auf Vorrat. Die Erlanger Handzeichnungen der Universitätsbibliothek. Bestands- und Ausstellungskatalog Erlangen-Nürnberg 1994. Halle/Augsburg 1995, S. 37–50, bes. S. 45.
- ¹⁴ Zitiert nach Redlich, Cardinal (wie Anm. 2), S. 147, er bezieht sich auf die summarischen Beschreibungen der Verhandlungen des Kardinals mit dem Rat von Halle, Hauptstaatsarchiv Dresden, Fol. 17b.
- ¹⁵ Wilhelm Durandus legte 1286/91 die Liturgie der christlichen Totenfeier in der Form fest, wie sie während des Mittelalters bis in das 16. Jahrhundert vollzogen wurde.
- ¹⁶ Ralph E. Giesey, The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France. Genf 1960, Abb. 6 u. 13.
- ¹⁷ Liselotte Popelka, Castrum Doloris oder „Trauriger Schauplatz“. Untersuchungen zu Entstehung und Wesen ephemerer Architektur. Wien 1994.
- ¹⁸ Ulrich Richental, Chronik des Konstanzer Konzils (1414–1418), Faksimile Friedrich Bahn Verlag 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 permanente anwesende Totenwache, die nicht nur zu beten, sondern auch auf die Brandgefahr zu achten hatte.
- ²⁰ Popelka, Castrum Doloris (wie Anm. 17), S. 29–31.
- ²¹ Malibu, Getty-Museum, Ms. Ludwig IX. Den Vergleich zieht schon Krause, Albrecht v. B. (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.
- ²⁴ Peter von Nymwegen = Petrus Canisius (Hrsg.), Johannis Tauleri Göttliche Predigten. Cölln 1543, Cap. LXXVII, B. 341; zitiert nach Richstätter, Herz-Jesu (wie Anm. 22), 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, Kat. Ausst. 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 Koeplin/Tilmann Falk, Lukas Cranach. Gemälde. Zeichnungen. Druckgraphik, 2 Bde. (= Ausst.-Kat. Basel 1974). Basel/Stuttgart 1974, Bd. 2, S. 505–510; Reformation in Nürnberg. Umbruch und Bewahrung, Kat. Ausst. Nürnberg 1979, S. 134–136; Kunst der Reformationszeit, Kat. Ausst. Berlin (Ost) 1983, S. 357–360; Werner Hofmann (Hrsg.), Luther und die Folgen für die Kunst (= Ausst.-Kat. Hamburg 1984). 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, Kat. Ausst. Gotha 1994, S. 20–21.
- 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, Erzbischof (wie Anm. 2), S. 73–93, S. 74; Rolf Decot, Zwischen altkirchlicher Bindung und reformatorischer Bewegung. Die kirchliche Situation im Erzstift Mainz unter Albrecht von Brandenburg, in: Jürgensmeier, Erzbischof (wie Anm. 2), S. 84–101, bes. S. 93.