

Wahrhaftige Abbildung der Person?

|| Albrecht von Brandenburg (1490–1545)
im Spiegel der zeitgenössischen Bildpropaganda

Von SABINE FASTERT

Während des Reichstages in Augsburg 1518 brach in Deutschland ein förmliches Bildnisfieber aus. In den politisch zunehmend unruhigen Zeiten spielte die Autoritätsstiftung durch Bilder der eigenen Person eine immer wichtigere Rolle. Das grafische Porträt, innerhalb der historischen Entwicklung die jüngste Form der Gattung des Porträts, bot bislang ungeahnte Möglichkeiten der Selbstdarstellung und Propaganda. Im Gegensatz zum gemalten oder plastischen Porträt richtet sich die Porträtgrafik (wie die Flugblätter) zumindest tendentiell an eine breitere Öffentlichkeit¹. Zentrum dieser Ausführungen bildet Kardinal Albrecht von Brandenburg, der als Reichserzkanzler und Primas des Reichs im Brennpunkt der Geschichte der Reformationszeit stand. Seine politische und religionsgeschichtliche Stellung wird sicher immer umstritten bleiben², doch als begeisterter Förderer der Kunst ist er heute für die Kunstgeschichte von Interesse³. Es haben nicht nur die bedeutendsten Künstler seiner Zeit für ihn gearbeitet, auch sein Bildnis wurde außergewöhnlich häufig festgehalten⁴. Damit bietet sich gerade sein Beispiel an, um Einblicke in die Selbstdarstellung eines Erzbischofs und späteren Kardinals zu gewinnen.

Albrecht, Markgraf von Brandenburg, wurde am 28.6.1490 im Schloss zu Cölln an der Spree als Letztes von sieben Kindern des Kurfürsten Johann Cicero von Brandenburg und der Margaretha von Sachsen-Thüringen, einer Tochter Herzog Wilhelms III. und der Anna von Österreich, geboren. Nach

¹ Diese Überlegungen entstanden im Zusammenhang mit dem Forschungsprojekt „Das Porträt in der deutschen und niederländischen Druckgrafik des 16. Jahrhunderts“, das im Rahmen des Sonderforschungsbereiches 573 „Pluralisierung und Autorität in der Frühen Neuzeit“ an der Ludwig-Maximilians-Universität München angesiedelt ist.

² Vgl. F. JÜRGENSMEIER (Hg.), *Erzbischof Albrecht von Brandenburg (1490–1545). Ein Kirchen- und Reichsfürst der Frühen Neuzeit* (= Beiträge zur Mainzer Kirchengeschichte 3) (Frankfurt am Main 1991). Hier vor allem der Beitrag von R. DECOR, *Zwischen altkirchlicher Bindung und reformatorischer Bewegung. Die kirchliche Situation im Erzstift Mainz unter Albrecht von Brandenburg*, in: ebd. 84–101.

³ Vgl. H. REBER (Bearb.), *Albrecht von Brandenburg, Kurfürst, Erzkanzler, Kardinal 1490–1545, Ausstellungskatalog Landesmuseum Mainz* (Mainz 1990); H. REBER, *Albrechts Begegnungen mit der Kunst*, in: JÜRGENSMEIER (Anm. 2) 277–295; A. TACKE, *Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt* (Mainz 1992).

⁴ Vgl. W. HOFMANN (Hg.), *Köpfe der Lutherzeit, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle* (München 1983); H. REBER, *Die Bildnisse des Kardinals Albrecht von Brandenburg*, in: REBER (Anm. 3) 83–98; K. TEMME, *Der Bildnisgebrauch Albrechts von Brandenburg*, *Phil.Diss. TU Berlin 1991* (masch.), Mikrofiche-Ausgabe 1997.

dem Tod des Vaters 1499 trat sein älterer Bruder Joachim I. die Nachfolge als Kurfürst an, auch Albrecht wurde bald an Repräsentationsaufgaben und Regierungsgeschäften beteiligt. Entsprechend der Familientradition absolvierte er zwar kein formelles Universitätsstudium, war aber vielseitig interessiert und wurde standesentsprechend von Privatlehrern und Professoren in Philosophie, Rhetorik und Jura ausgebildet. Neben Caspar von der Schulenburg und Eitel Wolf von Stein, Letzterer ein Humanist und juristisch geschulter Diplomat, gehörten zu seinen Lehrern und Erziehern auch Professoren der 1505 von Joachim I. gegründeten und 1506 eröffneten brandenburgischen Landesuniversität in Frankfurt/Oder. Engere Kontakte zu Humanistenkreisen gab es auch über den einflussreichen Berater der Brüder, Dietrich von Bülow, der seit 1490 Bischof von Lebus war und dessen Hof in Frankfurt den Mittelpunkt eines gelehrten Zirkels bildete. Als die kurfürstliche Nachfolge durch die Geburt des ersten Sohnes von Joachim I. 1505 gesichert war, wurde Albrecht auf die geistliche Laufbahn vorbereitet. Dort machte er rasch eine beachtliche Karriere. Doch dazu nur die wichtigsten Zahlen in aller Kürze: 1513 wurde er Erzbischof von Magdeburg und Administrator des Bistums Halberstadt, 1514 Kurfürst-Erzbischof von Mainz. Auf Ersuchen von Joachim I. ernannte ihn Leo X. am 24.3.1518 zum Kardinal. Seine römische Titelkirche war zunächst S. Crisogono, auf eigenen Wunsch wurde ihm stattdessen 1521 S. Pietro in Vincoli übertragen. Auf dem Reichstag zu Augsburg überreichten ihm am 1.8.1518 die päpstlichen Legaten und Kardinäle Thomas Cajetan und Matthäus Lang die Kardinalsinsignien⁵.

1. Das erste Kupferstichporträt Kardinal Albrecht von Brandenburg von Albrecht Dürer

Der Reichstag von Augsburg war Anlass zahlreicher Bildnisse. Albrecht Dürer hielt sich als Mitglied der Nürnberger Delegation mehrere Monate in der Stadt auf, und einige der hochrangigen Teilnehmer nutzten diese Gelegenheit, sich vom führenden Künstler nördlich der Alpen porträtieren zu lassen. Neben Kaiser Maximilian (W. 567), kaiserlichen Beratern, Augsburger Granden, Künstlerkollegen saß ihm auch der achtundzwanzigjährige, gerade zum Kardinal ernannte Albrecht von Brandenburg Modell⁶. Die Studie zeigt ihn als nach

⁵ Zum Lebenslauf Albrechts vgl. F. JÜRGENSMEIER, Kardinal Albrecht von Brandenburg (1490–1545). Kurfürst, Erzbischof von Mainz und Magdeburg, Administrator von Halberstadt, in: REBER (Anm. 3) 22–41; F. JÜRGENSMEIER, Albrecht, Markgraf von Brandenburg (1490–1545), in: GATZ B 1648, 13–16.

⁶ Kaiser Maximilian bei F. Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, 4 Bde. (Berlin 1936–39) W. 472, die Augsburger Granden ebda. W. 571, die Künstlerkollegen ebda. W. 569, Albrecht von Brandenburg ebda. W. 568. Kreide auf Papier, 1518/19, 43 × 32 cm, Wien Albertina. Vgl. W. L. STRAUSS, The Complete Drawings of Albrecht Dürer, Bd. 3 (1510–1519) (New York 1974) 1744f.; W. A. LUZ, Der Kopf des Kardinals Albrecht von Brandenburg bei Dürer, Cranach und Grünewald, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 45 (1925) 41–77.



Abb. 1: Albrecht Dürer, Kardinal Albrecht von Brandenburg, Kreide auf Papier, 1518/19, 43,8 × 32,2 cm, Wien Albertina



Abb. 2: Albrecht Dürer, Kardinal Albrecht von Brandenburg, Kupferstich, 1519, 14,6 × 9,7 cm („Der kleine Kardinal“)

links gewandte Halbfigur mit einer Dreiviertelansicht des Kopfes, die von links beleuchtet wird (Abb. 1). Der Ausarbeitungsgrad der einzelnen Partien entspricht ihrer Bedeutung für eine weitere Verwendung der Zeichnung als Vorlage. Der Kopf ist mit Angabe von Licht und Schatten sorgfältig angelegt, vor allem die Gesichtszüge wirken fein ausgearbeitet. Im Gesicht unterschlägt Dürer die individuellen, etwas weichen Züge Albrechts nicht. Wichtige physiognomische Details wie Nase, Augen und Mund sind präzise ausgeführt. Pathognomische Züge spielen hingegen keine Rolle. Falten haben den Künstler offensichtlich weniger interessiert, stattdessen konzentrierte er sich auf das Helldunkel der linken Wangenpartie Albrechts. Hier modelliert Dürer sanft das volle, recht fleischige Gesicht des Kardinals mit einer Tendenz zum Doppelkinn. Der Blick des Dargestellten ist entsprechend der Orientierung im Bild nach links gerichtet, seine linke Augenbraue leicht nach oben gezogen. Diese Bewegung setzt sich aber nicht in die Stirn fort, die ebenmäßig glatt erscheint. Die Haarspitzen sind etwas gewellt und vermitteln durch ihre unregelmäßige Linienführung einen lebendigen Charakter. Dagegen wurde der Kardinalsmantel rasch mit groben Strichen skizziert und die Beugung der Arme, wie sie bei einem sitzenden Modell anzunehmen ist, bleibt nur angedeutet. Einzig die Kapuze und der darunter hervorschauende Kragen sind in festeren Zügen umrissen und schattiert. Die

Halbfigur ist zentriert auf dem Blatt angeordnet, wodurch sie insgesamt ein würdevolles Aussehen erhält.

Während dieser Porträtsitzung erhielt Dürer vermutlich den Auftrag, nach dieser Vorlage ein Bildnis des Kardinals zu stechen. Kardinal Albrecht benötigte das grafische Porträt unter anderem als Buchschmuck, denn er beabsichtigte seine in Halle verwahrten Reliquien zu publizieren und mit seinem Stifterbild zu versehen. Dies geschah im Wettstreit mit Kurfürst Friedrich dem Weisen von Sachsen, der von seinem Hofmaler Lucas Cranach d. Ä. die wertvollsten in seiner Residenzstadt zusammengetragenen Reliquien in Holzschnitten hatte nachbilden und 1509 im Druck erscheinen lassen. Der zweiten Ausgabe von 1510 wurde außerdem ein Doppelpor­trät Friedrichs mit seinem mitregierenden Bruder Johann als Titelblatt eingefügt, das ebenfalls Cranach gestochen hatte⁷. Schon zum Jahresende 1519 konnte Dürer an Albrecht die gestochene Platte und 200 (wohl eigenhändig gemachte) Abzüge schicken, der so genannte „Kleine Kardinal“ (Abb. 2)⁸. Die Halbfigur wurde aus der Zeichnung übernommen, wobei allerdings der Ausschnitt im unteren Bereich etwas verkürzt wurde. Dadurch erscheint der mächtige Oberkörper des Kardinals weniger gewaltig. Die Gesichtszüge wirken im Stich wesentlich differenzierter als in der Zeichnung, was zum Teil durch eine stärkere Verschattung des Kopfes erzielt wurde. Einzelne physiognomische Details wurden jedoch stark stilisiert. Die Nasenlinie erhielt beispielsweise eine kleine Einbuchtung, wodurch die fleischige Nasenspitze mehr Betonung erfährt. Tränensäcke wurden akzentuiert, und die hoch gezogene Augenbraue legt jetzt die Stirn in Falten. Der Mund ist stark verkleinert, die Unterlippe wirkt leicht zurückgeschoben sowie die Oberlippe sehr viel geschwungener als in der Zeichnung. Die Mundwinkel sind dabei entschiedener nach oben gerichtet. Insgesamt erscheint die Mundpartie gestrafft, nun graben sich Falten zwischen Nasenflügel und Mundwinkel. Auch pathognomische Züge sind nun zu erahnen: Die Muskulatur der Wangenpartie scheint zu arbeiten, denn statt der ungegliederten fleischigen Wangenoberfläche sieht man jetzt deutliche Muskelanschwellungen. Damit erfährt das Gesicht eine reichhaltige strukturelle Gliederung.

Hinter dem Kardinal wurde als kompositionelles Mittel ein geschlossener Vorhang angebracht, dessen Vorhangstange auf Höhe der (nicht sichtbaren) Ohren liegt und als Horizontale das darüber liegende Augenpaar betont. In leichten Wellenlinien deutet Dürer den Vorhangstoff an, doch scheint es ihm weniger um die Materialstruktur zu gehen, als um einen dicht schraffierten, dunklen Hintergrund, der die Figur akzentuiert. Am unteren Bildrand wurde ein Bereich abgetrennt, der einen vierzeiligen Hexameter aufgenommen hat: SIC OCVLOS SIC ILLE GENAS SIC/ORA FEREBAT/ANNO ETATIS SVE.XXIX/M.D.X.I.X

⁷ D. KOEPLIN – T. FALK, Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel (Basel 1974), Bd. 1, 218 Nr. 95.

⁸ Albrecht Dürer, Kardinal Albrecht von Brandenburg, Kupferstich, 1519, 15 × 10 cm („Der kleine Kardinal“). Vgl. Albrecht Dürer. Das druckgrafische Werk, Bd. 1, hg. von R. SCHÖCH – M. MENDE – A. SCHERBAUM (München 2001) 221–223.

(„So trug jener Augen, Wangen und Mund im 29. Jahr seines Lebensalters 1519“)⁹. Die Inschrift SIC OCVLOS soll die humanistische Bildung des Kardinals belegen, denn dabei handelt es sich um ein leicht modifiziertes Vergil-Zitat. Aus den Händen (MANUS) bei Vergil wurden angesichts des Bildausschnittes bei Dürer die Wangen (GENAS). Die Inschrift erscheint in dieser Form auch auf einer Medaille Albrechts von 1518. Albrecht und seine Berater haben wohl auf dem Augsburger Reichstag die Umschrift der Medaille und die Inschrift von Dürers Stich in einem Arbeitsgang festgelegt, wobei wohl anzunehmen ist, dass eine Mitsprache Dürers ausgeschlossen werden muss. Oberhalb des Kopfes befindet sich im Kupferstich das große Kardinalswappen sowie eine siebenzeilige lateinische Titulatur, die den hohen Rang Albrechts verdeutlicht: „Albrecht, durch Gottes Barmherzigkeit Kardinal-Priester der heiligen Römischen Kirche mit der Titelkirche des heiligen Chrysogonus, Erzbischof von Mainz und Magdeburg, Kurfürst, Primas des Reiches, Administrator des Bistums Halberstadt, Markgraf von Brandenburg“¹⁰. Die vielen Beischriften und das Prunkwappen – notwendig, um Ansehen und Stand des Dargestellten zu erläutern – lassen im Kupferstich den Kopf des Kirchenfürsten ein wenig klein geraten und scheinen ihn optisch zu bedrängen.

Es hat den Anschein, dass Albrecht die von Dürer gedruckten zweihundert Exemplare für eigene Zwecke einsetzte: als Geschenke für andere deutsche Fürsten oder an Gesinnungsfreunde. Außerdem bedruckte man in Halle mit der gelieferten Platte weitere Papierbogen, so groß, dass auf der Vorder- und Rückseite Texte in Hochdruck hinzugefügt werden konnten¹¹. Die näheren Umstände des Übergabe des Stiches sind aus einem Brief des Künstlers an Georg Spalatin, der als Hofkaplan und Geheimschreiber im Dienste des sächsischen Kurfürsten in Wittenberg stand, bekannt. Dürer berichtet, dass er für den Stich zweihundert Goldgulden und zwanzig Ellen Damast für einen Rock erhalten habe, eine exorbitant hohe Summe¹². Sie entsprach zwei Jahresgehältern, die Dürer von seinem bisherigen Gönner, dem gerade verstorbenen Kaiser Maximilian I., erhalten hatte. Zum Vergleich: Für gemalte Bildnisse nahm Dürer zwischen acht und dreißig Gulden. Vielleicht erklärt sich das hohe Honorar mit der zusätzlichen

⁹ Eine früher in Bremen aufbewahrte, heute als Kriegsbeute in Russland zurückgehaltene Werkzeichnung zeigt, dass sich Dürer wohl noch in Augsburg bemühte, eine von Albrecht oder einem seiner Berater verfassten lateinischen Inschrift mit der Halbfigur zu kombinieren. Dort ist der Text noch recht unglücklich oberhalb und seitlich des Kopfes angeordnet, die Altersangabe mit 28 Jahren angegeben. An Stelle des Vergil-Zitats befindet sich im Kupferstich oberhalb des Kopfes das große Kardinalswappen sowie eine siebenzeilige lateinische Titulatur. Vgl. LUZ (Anm. 6) 1760f.; SCHOCH (Anm. 8) 223.

¹⁰ ALBERTVS. MI[SERICORDIA]. D[E]I. SA[CRO]. SANC[TAE]./ROMANAE. ECCL[ESI]AE. TI[TVLI]. SAN[CTI]./CHRYSOGONI. P[RES]B[ITE]R. CARDINA[LIS]./ MAVN[TINENSIS]. AC. MAGDE[BVRGENSIS]. ARCHI=/EP[ISCOPV]S. ELECTOR. IMPE[RII]. PRIMAS./ADMINI[STRATOR]. HALBER[STADENSIS]. MARCHI[O]./ BRANDENBVRGENSIS. Zur humanistischen Bildung des Kardinals vgl. P. WALTER, Albrecht von Brandenburg und der Humanismus, in: REBER (Anm. 3) 65–82.

¹¹ SCHOCH (Anm. 8) 222–223.

¹² H. RUPPRICH, Dürer, Schriftlicher Nachlass, Bd. I (Berlin 1956) 85–87.



Abb. 3: Lucas Cranach d. Ä., Kardinal Albrecht von Brandenburg, Kupferstich, 1520, 16,8 × 11,5 cm



Abb. 4: Lucas Cranach, Martin Luther als Augustinermönch, Kupferstich, 1520, 13,8 × 9,7 cm

Arbeit für die Medaille¹³. Leider ist nicht überliefert, ob Albrecht mit seinem vom Dürer gestochenen Abbild zufrieden war. Da der Stich aber auf Wunsch Albrechts recht weite Verbreitung fand, ist wohl eine gewisse Zufriedenheit anzunehmen. Es kommt außerdem noch zu weiteren Aufträgen Albrechts an Dürer. Auffällig bleibt jedoch, dass noch im Jahr der dürerschen Lieferung 1519 der Wittenberger Hofkünstler Lucas Cranach mit einem zweiten Bildnisstich beauftragt wurde.

2. Das Kupferstichporträt Albrecht von Brandenburgs von Lucas Cranach d. Ä.

Cranach hielt sich bei seinem Porträt – vermutlich auf Verlangen des Auftraggebers – eng an das von Dürer vorgegebene Kompositionsschema (Abb. 3)¹⁴. Die Inschriften und das Prunkwappen wurden nahezu unverändert übernommen,

¹³ Diese Vermutung stammt von Mende, in: SCHOCH (Anm. 8) 223.

¹⁴ Kupferstich, 1520, 17 × 12 cm. Vgl. KOEPLIN – FALK (Anm. 7), Bd. 1, 88, Nr. 34; LUZ (Anm. 6) 55 f. Hier spricht Luz nur knapp von einem „Abklatsch“ (ebd. 56).

nur die Altersangabe des Dargestellten wurde in der unteren Inschrift korrigiert. Selbst das Künstlermonogramm befindet sich an derselben Stelle. Grundlegende Veränderungen nahm Cranach aber vor allem in der Physiognomie des inzwischen 30-jährigen Kardinals vor: Er erscheint nun jünglingshaft-glatzwangig. Das Gesicht wurde aus dem Licht gerückt, womit das geordnet-abgestufte Licht-Schatten-Relief Dürers geglättet wurde. Auch die glatt herunterhängenden Haare vermitteln einen weniger lebhaften Charakter. Weitere Unterschiede sind die gleichförmige Rundung des Schulterkonturs, das Schließen des Kragens und unbegründete Öffnen des Mantels mit Knopfpaaren. Oberhalb des Kardinalshutes wird links der Wappenlöwe ebenso fortgelassen wie dessen kräftige Wölbung, die das „Brandenburgensis“ nicht mehr aus dem Schriftzug zu drängen scheint. Der grundsätzliche Mangel an genauer, Körper bildender Zeichnung wurde häufig auf das technische Unvermögen Cranachs zurückgeführt, eine Vermutung, die aber angesichts der gleichzeitigen Luther-Porträts wenig überzeugend erscheint¹⁵.

Im Gegensatz zum jünglingshaft wirkenden Kardinal Albrecht präsentierte Cranach Luther 1520 in Gestalt eines asketisch-bedürfnislosen Augustinermonchs (Abb. 4), dessen markante Gesichtszüge genau die Merkmale aufweisen, die im Vergleich mit Dürers Kupferstich vermisst wurden¹⁶. Die Bildunterschrift verweist auf die alte Dichotomie von Körper und Geist: AETHERNA IPSE SUAE MENTIS SIMULACHRA LTHUHERUS EXPRIMIT AT VULTUS CERA LUCAE OCCIDUOS („Die unvergänglichen Abbilder seines Geistes bringt Luther selbst hervor, seine sterblichen Züge jedoch das Wachs des Lucas“). Martin Warnke hat aus der Gegenüberstellung der beiden Stiche gefolgert, Cranach habe ein künstlerisches Votum zu Gunsten des Reformators abgeben wollen: „feist-genießerischer Kardinal versus asketisch-wahrhaftiger Mönch“¹⁷. Das erste Bildnis von Dürer bezog er auch noch mit in die Argumentation ein, in dem er einen Gegensatz vom „ermüdeten Kardinal Cranachs“ zum „seriösen“ Kardinal Dürers konstruierte¹⁸. Damit folgt Warnke einem seit Generationen tradierten Geschichtsbild, das den Kardinal als phlegmatischen und mit etlichen anderen negativen Eigenschaften ausgestatteten genussüchtigen Menschen sah. Ausgangspunkt und Kronzeuge für diese recht einseitige Charakterisierung Albrechts ist aber gerade jener, der vor allen anderen diesen Kardinal fürchten

¹⁵ F. STEIGERWALD in: Lucas Cranach (Ausstellungskatalog) (Berlin 1973) 52; M. WARNKE, Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image (Frankfurt am Main 1984) 21 Nr. 60. Schmid geht hier ohne weitere Erklärungen von einem „Raubdruck“ aus. Vgl. W. SCHMID, Denkmäler auf Papier. Zu Dürers Kupferstichporträts der Jahre 1519–1526, in: Das dargestellte Ich. Studien zu den Selbstzeugnissen des späteren Mittelalters und der frühen Neuzeit, hg. von K. ARNOLD – S. SCHMOLINSKY – U. M. ZAHND (= Selbstzeugnisse des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit 1) (Bochum 1999) 223–259, v. a. 246. Dann stellt sich allerdings die Frage, warum Cranach diesen Stich signiert hat. Außerdem stand er lange in den Diensten Albrechts, was diese These insgesamt eher unwahrscheinlich erscheinen lässt.

¹⁶ Kupferstich, 1520, 14 × 10 cm. Vgl. KOEPLIN – FALK (Anm. 7), Bd. 1, 91–92, Nr. 35.

¹⁷ WARNKE (Anm. 14) 16–23.

¹⁸ Ebd.



Abb. 5: Lucas Cranach, Martin Luther als Mönch predigend mit Buch, 1520, 16,5 × 11,5 cm



Abb. 6: Hans Baldung, gen. Grien, Kardinal Albrecht von Brandenburg, um 1520, 12,4 × 8,6 cm, Berlin Kupferstichkabinett

musste und bekämpfte: Martin Luther. Hier macht sich das Fehlen einer gründlich erforschten Biografie bemerkbar, denn die Beurteilung Albrechts in der Literatur enthält viele unterschiedliche, zum Teil sich widersprechende Aussagen¹⁹.

Bei einer vergleichenden Betrachtung darf außerdem nicht vergessen werden, dass diese Werke jeweils Teil einer größeren Bildpropaganda waren. So wurde das später so populäre Porträt des jungen Luther damals überhaupt nicht ausgeliefert. Anlässlich der großen Cranach-Ausstellung in Basel 1974 ist festgestellt worden, dass nur drei zeitgenössische Drucke des Bildnisses nachweisbar sind²⁰. Alles, was man aus heutiger Sicht an dem Bild schätzt, erschien dem sächsischen Hof weder diplomatisch noch opportun. Statt dessen lieferte Cranach umgehend ein weiteres Bildnis Luthers, diesmal weniger radikal reduziert und in konventioneller Rolle als Prediger mit Bibel in der Hand vor eine Nische gesetzt (Abb. 5)²¹. Auf der einen Seite kann man mit Warnke durchaus feststel-

¹⁹ Vgl. F. JÜRGENSMEIER, Vorwort zum Tagungsband, in: JÜRGENSMEIER (Anm. 2) 9.

²⁰ KOEPLIN – FALK (Anm. 7), Bd. 1, 91, Nr. 35.

²¹ Lucas Cranach, Luther, vom Hof propagierte 2. Fassung, 1520, 16,5 × 11,5 cm. Vgl. KOEPLIN – FALK (Anm. 7), Bd. 1, 92–94, Nr. 36. Cranach schuf im Dienst des Wittenberger Hofes in rascher Folge eine ganze Reihe von Bildnissen des Reformators, die sich sehr von-

len, dass dieses Bildnis an Radikalität verloren hat²². Die grafische Nachbildung der Gesichtszüge ist deutlich zurückgenommen, das Licht-Schatten-Spiel stark vereinfacht. Auf der anderen Seite muss aber auch Dieter Koeplin und Tilman Falk zugestimmt werden, die hier eine inhaltlich verschärfte Fassung gesehen haben²³. In der Tat zeichnet die Gestaltung der Physiognomie nach wie vor eine große zeichnerische Sensibilität aus, daneben hat das Bild an Repräsentativität und ikonografisch klarerer Sprache gewonnen. Damit wird aber auch deutlich, dass wir auch mit unserer Einschätzung des Albrechtbildnisses von Cranach vorsichtiger sein müssen.

Dürer scheint die Porträtierten mitunter durchaus irritiert zu haben, sodass sich manch Porträtierter in den Porträts nicht wirklich wiederfand, sich eigentlich schöner bzw. anders sah. Beispielsweise ließ Maximilian sein Gesicht auf dem Holzschnitt von 1502 mit Conrad Celtis aus dem Block nehmen und durch einen eingesetzten, von Hans Burgkmaier gerissenen Stock ersetzen. Auch Erasmus von Rotterdam konnte sich in seinem Stichporträt von Dürer nicht ganz wiedererkennen. Das Problem der Ähnlichkeit lässt sich mit fast fünf Jahrhunderten Abstand noch schwieriger beurteilen, wie die Albrechtbildnisse deutlich zeigen. Und die politische Ausdeutung, wie sie Warnke versucht hat, ist angesichts der doch etwas komplizierteren Verortung der beiden Künstler im zeitgeschichtlichen Kontext hinterfragenswert. Warnke hat scheinbar einfach polarisiert zwischen katholisch und reformatorisch, zwischen Dürer und Cranach. Es ist aber weder erwiesen, dass Dürer der katholischen Seite zugerechnet werden kann, noch dass Cranach mit der lutherischen Bewegung gleichzusetzen wäre. Dürer hatte – nachdem er 1519 das Porträt Albrechts gestochen hatte – bereits 1520 ein Kupferstichbildnis Martin Luthers geplant, das allerdings aus nicht näher bekannten Gründen nicht zur Ausführung kam. 1524 schuf er ein Kupferstichporträt Friedrich des Weisen und 1526 eines von Philipp Melancthon, dessen Bekanntschaft er im November 1525 bei Pirckheimer in Nürnberg gemacht hatte. In seinem letzten Bildnisstich aber verewigte er 1526 Erasmus von Rotterdam, mit dem er eine fünf Jahre alte Bringschuld einlöste. Es ist aufschlussreich für die Einstellung des Künstlers zur reformatorischen Bewegung in seinen letzten Lebensjahren, dass er Erasmus und nicht Luther für die Nachwelt stach. Aus seinem künstlerischen Werk ist also nicht eindeutig abzulesen, mit welcher Seite er sympathisierte²⁴.

Bei Cranach sieht die Lage nur auf den ersten Blick einfacher aus, denn er gilt nach wie vor als Schöpfer (ausschließlich) lutherischer Bildprogramme, als Maler der Reformation. Er war Hofmaler Friedrichs des Weisen, schuf zahlreiche äußerst populäre Lutherporträts und stand Luther auch persönlich nahe. Allein die Tatsache, dass das Bild des Reformators im Wesentlichen durch Cranach

einander unterschieden, da der Hof für jede politische Konstellation ein geeignetes Lutherbildnis brauchte.

²² WARNKE (Anm. 14) 24–34.

²³ KOEPLIN – FALK (Anm. 7), Bd. 1, 92–94, Nr. 36.

²⁴ Vgl. M. MENDE, Die Porträtstiche, in: SCHOCH (Anm. 8) 218–220.

geprägt wurde, scheint diesen unauflöslich mit Luther verbunden zu haben. Es besteht kein Zweifel daran, dass Cranachs Arbeiten bahnbrechend für die reformatorischen Bildprogramme waren. Jedoch hinderte ihn dies nicht daran, seine Dienste ebenfalls Albrecht anzubieten. Der größte und wichtigste Auftrag bei der Ausgestaltung der Hallenser Residenz und des dortigen Stiftes ging Anfang der Zwanzigerjahre gerade an Lucas Cranach. Zu diesem Zeitpunkt war es offenbar noch ohne weiteres möglich, sowohl für Luther wie für Albrecht, für und gegen die Reformation zu malen. Welche „innere“ Einstellung Cranach auch zu den aktuellen Geschehnissen und Glaubensfragen hatte, kannte er offensichtlich dennoch keine konfessionellen Tabus bei der Wahl der Auftraggeber und ihrer religiösen Bildthemen²⁵. Doch nun zurück zum Bildnisstich Albrecht von Brandenburg von Cranach. Vermutlich ist es bereits bedenklich, den Stich Cranachs einfach als Kopie nach Dürer zu betrachten. Auf Wunsch seines Auftraggebers musste Cranach sich in Typus und Inschrift an Dürers Modell halten. Das Gesicht hat Dürer aber so pointiert gezeichnet, dass es dem Kardinal vielleicht nicht ganz gefiel und noch ein weiteres, jugendlicheres Bildnis wünschte – wie man von Erasmus weiß, dass er sich von Dürer 1526 nicht „getroffen“ fühlte. Cranach ist dem Kardinal gewiss mehrfach persönlich begegnet und könnte ihn durchaus nach der Natur gezeichnet haben. Dann wäre allerdings die Übernahme der Anordnung Dürers umso bemerkenswerter.

3. Die Porträtskizze Albrecht von Brandenburgs von Hans Baldung, gen. Grien

Glücklicherweise hat sich eine weitere Bildniszeichnung Albrechts von berühmter Hand erhalten, die zwar undatiert ist, aber gleichfalls in die Zeit um 1520 eingeordnet werden kann (Abb. 6)²⁶. Carl Koch hatte eine Reise Baldungs zum Reichstag nach Augsburg vermutet²⁷. Vielleicht entstand die Zeichnung aber auch im Zusammenhang mit der wahrscheinlich Anfang der Zwanzigerjahre von Albrecht in Auftrag gegebenen „Stephansmarter“ (inschriftlich datiert 1522, 1947 verbrannt)²⁸. Dieses Gemälde wies auch ein kleines Bildnis des Kardinals auf, allerdings mit einer anderen Ansicht des Kopfes als in der Zeichnung. Das Blatt erhält seine Lebendigkeit durch die scheinbar ungestellte Ansicht, mit der der Darstellte schräg von der Seite gezeigt ist. Skizzenhaft, aber bei aller gewährten Ökonomie der Mittel scheint Albrecht treffsicher charakterisiert.

²⁵ Vgl. A. TACKE, Das Hallenser Stift Albrechts von Brandenburg. Überlegungen zu gegenreformatorischen Kunstwerken vor dem Tridentinum, in: JÜRGENSMEIER (Anm. 2) 357–380; TACKE (Anm. 3) 9–15.

²⁶ Silberstift, 12,4 × 8,6 cm, um 1520 Berlin, Kupferstichkabinett. Vgl. C. KOCH, Die Zeichnungen Hans Baldung Griens (Berlin 1941) 163; LUZ (Anm. 6) 54. Der Bewertung von Luz kann ich allerdings nicht folgen.

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl. G. VON DER OSTEN, Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente (Berlin 1983) 157–160.



Abb. 7: Albrecht Dürer, Kardinal Albrecht von Brandenburg, Silberstift auf Papier, 1522/23, 15,4 × 11,7 cm, Paris Louvre



Abb. 8: Albrecht Dürer, Kardinal Albrecht von Brandenburg, Kupferstich, 1523, 17,6 × 12,9 cm („Großer Kardinal“)

Ein Vergleich mit den Arbeiten von Dürer und Cranach ist aufschlussreich: Der Kardinal erscheint hier jünger als in Dürers Zeichnung. Die Gesichtszüge sind straffer, wenngleich sich der Hang zu Tränensäcken und Doppelkinn bereits andeutet. Physiognomische Eigenheiten, wie die leicht vorgeschobene Unterlippe oder die markante Nase, finden sich in beiden Zeichnungen. Groß ist hingegen der Unterschied zum stilisierten Kupferstich „Der kleine Kardinal“ von Dürer, während die Version Cranachs eher Übereinstimmungen aufweist. Vor allem das Motiv der glatt herabhängenden Haare kehrt hier wieder. Bei Cranach erscheinen die Gesichtszüge aber weiter gemildert und weicher gezeichnet. Vielleicht war dieser Stich für einen anderen Adressatenkreis vorgesehen und sollte angesichts der wachsenden Dynamik und tief greifenden Veränderungen der Zeit politische Mäßigung sowie Verhandlungsbereitschaft signalisieren²⁹.

Leider kennen wir keine zeitgenössischen Reaktionen, doch scheint Albrecht auch mit diesem Werk recht zufrieden gewesen zu sein. Sonst hätte er wohl kaum weitere große Aufträge an Cranach gegeben, Bilder mit religiöser Thema-

²⁹ Vgl. B. LOHSE, Albrecht von Brandenburg und Luther, in: JÜRGENSMEIER (Anm. 2) 73–83; O. SCHEIB, Erzbischof Albrecht von Brandenburg und die Religionsgespräche, in: JÜRGENSMEIER (Anm. 2) 140–155. So zeigt Albrecht sich in den Bildern als Geistlicher, nicht als weltlicher Fürst. Vgl. A. SCHMID, Humanistenbischöfe. Untersuchungen zum vortridentinischen Episkopat in Deutschland, in: RQ 87 (1992) 159–192.

tik wie auch Porträts (zumal diese den Gesichtstypus Cranachs wieder aufnehmen, dazu aber später). Ein Aspekt bleibt allerdings für das geschulte Auge des modernen Kunsthistorikers bemerkenswert: Warum ist die Knopfleiste nicht geschlossen, sondern steht an prominenter Stelle im Bildgefüge offen? Ist es nur eine Variation des dürerschen Motivs? Handelt es sich wirklich um versteckte reformatorische Kritik? War vielleicht gar nicht Kardinal Albrecht, sondern Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen der Auftraggeber, wie manchmal spekuliert wird? Für den nächsten großen Porträtstich sollte Albrecht jedenfalls wieder Kontakt mit Dürer aufnehmen.

4. Das zweite Kupferstichporträt Albrecht von Brandenburgs von Albrecht Dürer

Zu einem erneuten Zusammentreffen Albrechts mit Dürer kam es während des Reichstags in Nürnberg, wo der Kardinal im April und ab November 1522 bis Februar 1523 residierte. Dort saß Albrecht erneut Modell für einen weiteren Bildnisstich (Abb. 7). Dürer hielt die Züge mit dem Silberstift fest, dieses Mal wählte man allerdings eine Profilansicht³⁰. Außerdem bestellte der Kardinal das Gemälde eines sitzenden Schmerzensmannes für den Dom zu Mainz, und Dürer kümmerte sich nach der Abreise Albrechts vor Ort um die Fertigstellung der Miniaturen von Nikolaus Glockendon d. Ä., die Albrecht 1522 für ein Gebetbuch in Auftrag gegeben hatte. Bereits im Sommer 1523 schickte Dürer dem Kirchenfürsten die Druckplatte des so genannten „Großen Kardinals“ mit fünfhundert Abzügen (Abb. 8)³¹. Da dieser den Empfang der Sendung nicht bestätigte, schrieb der Künstler am 4. September einen besorgten Brief. Dort fragt er nach, ob das Bildnis eventuell auf Missfallen gestoßen sei („filleicht nit gefellig sey“), was ihm Leid täte, da er mit Fleiß daran gearbeitet habe.

Doch Albrechts Schweigen erklärt sich wahrscheinlich aus Zahlungsschwierigkeiten, auch Glockendon wartete dringend auf Geld und konnte die Illuminierung erst 1524 abschließen. Keinesfalls sollte aus dem Brief Dürers geschlossen werden, dass der Kardinal mit dem neuen gestochenen Bildnis nicht zufrieden gewesen wäre. In der Literatur findet man häufiger die Begründung, Dürer habe in der Inschrift „vergessen“, dass Albrecht 1521 als Kardinal eine höherrangige Titularkirche Roms, S. Pietro in Vincoli, zugewiesen worden war. Doch bei der langen Anwesenheit Albrechts 1522/23 in Nürnberg waren mit Sicherheit Wappen und Inschrift des Stiches verbindlich mit Dürer abgesprochen worden. Außerdem schien Albrecht von Dürers klassischer Profillösung derart angetan, dass er diesen Stich in goldschmiedehafter Nachbildung auf Vor-

³⁰ Silberstift auf Papier, 1522/23, 15 × 12 cm, Paris Louvre. Vgl. STRAUSS (Anm. 6), Bd. 4, 2216–2217; LUZ (Anm. 6) 57–58. Die Beurteilung der Zeichnung bei Luz ist m. E. nicht nachvollziehbar.

³¹ Dürer, Kardinal Albrecht, Kupferstich, 1523, 18 × 13 cm („Großer Kardinal“). Vgl. LUZ (Anm. 6) 58–62; SCHOCH (Anm. 8) 233–235.

der- und Rückseite des Missale Hallense, seiner teuersten Prunkhandschrift, anbringen ließ.

Bei den Inschriften der Neufassung des Albrecht-Porträts war Dürer wohl verpflichtet worden, sich an das seinerzeit in Augsburg 1518 festgelegte Schema zu halten. Die Devise SIC OCVLOS, das Vergil-Zitat, das Albrecht damals für eine Prägemedaille und für sein erstes Kupferstichbildnis ausgewählt hatte, kehrt in der Überschrift beim „Großen Kardinal“ wieder. Dagegen erscheint das Wappen nun kleiner gehalten, was vermutlich auf neue Anweisungen 1523 in Nürnberg zurückging. Die lateinische Aufzählung der Titel entspricht – wie bereits erwähnt – denen des Bildnisses von 1519. Künstlerisch setzte Dürer allerdings neue Akzente. So wählte er die am antiken Vorbild orientierte Profilansicht, wodurch die individuellen Züge noch markanter erscheinen und das Gesicht einen verstärkt idealischen, auf Dauerhaftigkeit gerichteten Monument-Anspruch erhält³². Auch bei diesem Beispiel ist der Vergleich zwischen Zeichnung und Stich aufschlussreich, denn erneut hat Dürer korrigierend eingegriffen. Vor allem der Kontur des Gesichts wurde modifiziert. Stirnmuskulatur, Kinn und Doppelkinn erscheinen stilisiert und in geometrische Grundformen transformiert. Gleichzeitig wurde aber der ebenmäßig gezeichnete Nasenkontur in einen buckligen verwandelt.

Interessant ist auch die Gestaltung des Mundes. Hier finden sich weder in der Zeichnung noch im Stich Spuren des kleinen, hochgradig stilisiert wirkenden Mundes, wie er im „Kleinen Kardinal“ zu finden ist. Dennoch wurde die Oberlippe verkleinert sowie die Unterlippe leicht vergrößert, womit das Lippenprofil geschwungener wirkt. Auch die fleischige Wangenpartie erscheint sowohl in der Zeichnung wie auch im Stich mit weniger differenzierter Oberfläche, die Haare sind weniger gekräuselt. Abgesehen von den vier Jahren, die zwischen den beiden Porträtaufnahmen liegen, wird die ausgeprägte Gesichtscharakteristik der Stichversion des „Kleinen Kardinals“ von Dürer selbst relativiert. Außerdem verzichtete er auf den die Komposition in der Horizontalen teilenden Vorhang, sodass die Halbfigur stärker vor dem dunkel schraffierten Hintergrund hervortreten kann. Die Inschriften rückten gesondert nach oben und unten. Damit sind sie nicht mehr Teil des Bildfeldes und lassen der Figur ihren Raum. Die Komposition hat deutlich an Ausgewogenheit gewonnen. Neu ist zudem die Illusion einer vertieften steinernen Platte, auf der die untere Inschrift mit den Titeln Albrechts steht. Vermutlich geht dieses Motiv auf provinzialrömische Grabsteine zurück, wie sie in Augsburger Humanistenkreisen erforscht wurden. Damit

³² Dieses Porträt Albrechts kann als Antwort auf ein weiteres Luther-Bild von Cranach aus dem Jahr 1521 verstanden werden, das Luther als gelehrten Doktor im Profil präsentierte und mit seiner lateinischen Inschrift gleichfalls humanistisch Gebildete als Zielgruppe hatte (Lucas Cranach, Luther als Mönch mit Doktorhut, Kupferstich, 1521, 21 × 15 cm). Vgl. KOEPELIN – FALK (Anm. 7), Bd. 1, 95 Nr. 38. In der deutschen Druckgrafik war eine breitere Aufnahme des klassischen Profilbildnis erst kurz vor dem Lutherprofil Cranachs erfolgt. Vgl. zum Beispiel Hans Burgkmaier, Jakob Fugger, Farbholzschnitt, 1511, 21 × 14 cm oder Hieronymus Hopper, Kaiser Karl V., Eisenradierung, 1520 (abgebildet in: WARNKE [Anm. 14] 43f.).

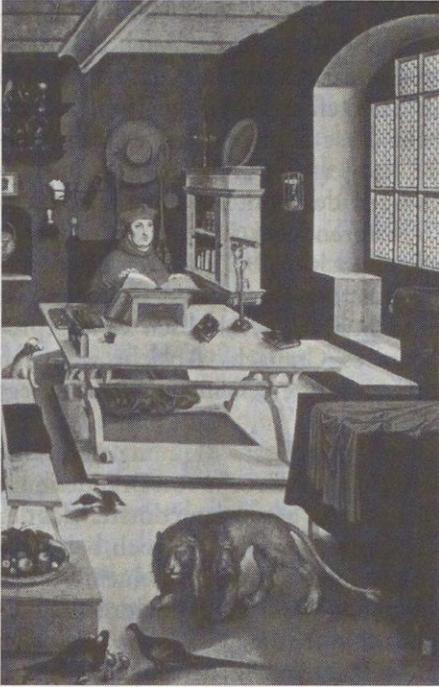


Abb. 9: Lucas Cranach, Kardinal Albrecht von Brandenburg als hl. Hieronymus im Gehäus, 1525, 116,5 × 77,5 cm, Landesmuseum Darmstadt



Abb. 10: Matthias Grünewald, Die heiligen Erasmus und Maurizius, um 1524, 226 × 176 cm, München Alte Pinakothek

spielt Dürer – ähnlich wie mit dem wiederkehrenden Vergil-Zitat in der Überschrift – erneut auf die humanistische Bildung des Dargestellten an.

5. Weitere Bildnisse Albrechts aus der Cranach-Werkstatt und von Matthias Grünewald

Schaut man sich die weiteren Bildnisse Albrechts an, die in den zwanziger Jahren entstanden, hat Cranach den Wettstreit mit Dürer um die Gunst Albrechts eindeutig für sich entschieden. Dabei blieb Cranachs heute umstrittener Porträtstich auch gültig für seine gemalten Bildnisse – ein wenig erstaunlich, wenn man der reformatorischen Auslegung Warnkes folgen mag. Ein schönes Beispiel für den kunsthistorischen Umgang mit Bildnissen Kardinal Albrechts ist das 1525 vollendete Gemälde „Albrecht als hl. Hieronymus im Gehäus“ aus der Cranach-Werkstatt (Abb. 9), das Alexander Perrig 1986 einer eingehenden Analyse unterzogen hat³³. Kardinal Albrecht ließ sich mehrfach als hl. Hiero-

³³ Cranach-Werkstatt, Albrecht als hl. Hieronymus im Gehäus“, 1525, 12 × 8 cm, Landes-

nymus abbilden, der als „Philologen-Heiliger“ von den christlichen Humanisten wie Celtis und Erasmus besonders hoch geschätzt wurde. Auch in diesem Gemälde sind die Bildniszüge des Heiligen gemäß Cranachs Kupferstich von 1520 gestaltet und werden von Perrig als „Ungefähr-Porträt“³⁴ nach Dürers „Kleinem Kardinal“ bezeichnet. Vorbild für diese Komposition war ein weiteres Werk Dürers, nämlich der berühmte Kupferstich „Hieronymus im Gehäus“ von 1514, der den Heiligen als Inbegriff der kontemplativen, konzentrierten Geistigkeit herausgestellt hatte³⁵. Während bei Dürers Hieronymus das Licht von links ins Bild fällt, ist die Komposition bei Cranach seitenverkehrt. Die Szene wird nun von rechts beleuchtet. Ausgangspunkt von Perrig ist die Annahme, dass dieser unterschiedliche Lichteinfall symbolisch zu interpretieren sei. „Der Verdacht“, so Perrig, „dass es Cranachs Absicht war, den Kardinal als den zwielichtigen, falschen Hieronymus erscheinen zu lassen, liegt auf der Hand“³⁶.

Hier zeigt sich deutlich das Bemühen, eine vorgefasste Meinung über eine historische Person im Bild wieder zu finden: „Wenn Albrecht von Brandenburg mit dem Hl. Hieronymus etwas Wesentliches gemein hatte, dann dürften das der Kardinalshut und das männliche Geschlecht gewesen sein“³⁷. Doch bei kritischer Betrachtung des Gesamtwerkes von Dürer und Cranach ist eine derartige Auslegung des Bildlichtes nicht legitim. Schon bei Dürer gibt es zahlreiche Beispiele, in denen das Licht von rechts kommt und man gewiss keine negativen Konnotationen erwarten darf, z. B. in einer Vielzahl von Szenen aus dem Leben Mariens oder in den Bildnissen Kaiser Maximilians³⁸. Bei Cranachs Verwendung des Bildlichtes ist ebenso wenig eine inhaltlich deutbare Systematik festzustellen. Die darauf aufbauende Auslegung der Hieronymus-Tafeln Perrigs ist zudem wenig schlüssig, da bekanntermaßen gerade die Tierexegetik eine Vielzahl von unterschiedlichsten Auslegungsvarianten bietet. Dabei muss vor allem ein Vergleich mit der Fauna eines „echten“ Hieronymus aus der Cranach-Werkstatt stattfinden, dessen Tierwelt in der Tat nicht grundlegend anders aussieht, wie der um 1525 entstandene „Büßende Hieronymus“³⁹ deutlich zeigt. Hier ist also mehr Vorsicht geboten.

museum Darmstadt. Vgl. A. PERRIG, Lucas Cranach und der Kardinal Albrecht von Brandenburg. Bemerkungen zu den vier Hieronymus-Tafeln, in: W. SCHLINK (Hg.), *Forma et subtilitas* (= Festschrift für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag) (Berlin 1986) 50–62. Vgl. KOEPLIN – FALK (Anm. 7) 100f.

³⁴ PERRIG (Anm. 31) 52.

³⁵ Albrecht Dürer, Hieronymus im Gehäus, 1514, 25 × 19 cm. Vgl. SCHOCH (Anm. 8) 174–178.

³⁶ PERRIG (Anm. 31) 56.

³⁷ PERRIG (Anm. 31) 52.

³⁸ Albrecht Dürer, Kaiser Maximilian I. vor grünem Grund, Kunsthistorisches Museum Wien. Perrig gesteht selber ein, dass 20 Prozent der Werke zwischen 1500 und 1526 mit Lichteinfall von rechts sind (77 Stück)! Ohnehin musste Perrig feststellen, dass Cranach „dem Licht nie sonderliches Gewicht beigemessen“ hätte (PERRIG [Anm. 31] 54).

³⁹ Cranach-Werkstatt, Der büßende Hieronymus, um 1525, 88 × 65 cm, Ferdinandeum Innsbruck. Vgl. v. D. OSTEN (Anm. 28) Nr. 144. Zumal es einen um 1560 datierten anonymen

☞ Doch nun zurück zur Bildnisdarstellung Kardinal Albrechts. Auch für andere Maler blieb der von Cranach geschaffene Bildnistypus vorbildlich, z. B. für Matthias Grünewald, der zwischen 1516 und 1526 Hofmaler Kardinal Albrechts war. Er malte um 1524 die Tafel „Erasmus und Maurizius“ für das neue Stift in Halle (Abb. 10)⁴⁰. Albrecht hatte die Reliquien des hl. Erasmus, Bischof von Antiochia während der diocletianischen Christenverfolgung, nach Halle bringen lassen und ihn als Patron seines Hauses gewählt. Vielleicht verlieh Grünewald deshalb dem hl. Erasmus die Züge Kardinal Albrechts, wie sie Cranach in seinem Kupferstich mustergültig formuliert hatte. Zu den Füßen des Erasmus/Albrecht steht eine Tafel mit den Wappen, die auf Albrechts Bistümer Mainz, Magdeburg und Halberstadt verweist: Weißes, sechsspeichiges Rad in Rot (Erzbistum Mainz), Schild in Rot und Weiß, quer geteilt (Erzbistum Magdeburg), Schild von Rot und Weiß, längs gespalten (Bistum Halberstadt). In der Kunstgeschichte kursiert schon lange die Vermutung, dass die Quelle aller Albrecht-Bildnisse der erste Kupferstich Dürers gewesen sei, Cranach habe nach dieser Grafik gearbeitet und alle anderen wiederum nach seinem Kupferstich. In der Tat wird der Kopf immer in der gleichen Ansicht gezeigt, selbst bei Grünewald. Die Schlussfolgerung, die viele Kunsthistoriker daraus gezogen haben, ist bezeichnend. Erneut wird es negativ interpretiert, sozusagen ein Zeichen des Desinteresses und der impliziten reformatorischen Kritik.

Doch ein Blick in die üblichen Arbeitsmethoden der Cranach-Werkstatt verdeutlicht, dass nicht nur mit den Bildnissen Albrechts auf diese Weise verfahren wurde, sondern auch mit den Darstellungen Luthers oder Friedrichs des Weisen, also Personen, bei denen eine kritische Auslegung keinen Sinn zu haben scheint⁴¹. Ganz im Gegenteil zeichnet gerade der standardisierte Zugriff auf den Vorlagenschatz den riesigen Werkstattbetrieb Cranachs aus, der über Jahrzehnte produktiv war wie kein anderer. Im Fall der kunsthistorischen Analyse der Albrechtsporträts kommen also zwei Problemfelder zusammen: zum einen das Unbehagen gegenüber Schematismus jeglicher Art in der Kunst, zum anderen das Unbehagen gegenüber dem Auftraggeber Kardinal Albrecht. Auf Ersteres wies bereits die große Cranach-Ausstellung in Kronach 1994 entschieden hin, Letzteres machte u. a. Andreas Tacke 1992 deutlich⁴². Hinsichtlich der Porträts ist jedoch noch kein Umdenken erfolgt, obwohl auch hier eine kritische

Nachstich des Hieronymus-Kupferstiches von Dürer gibt, der Luther an Stelle des Heiligen zeigt und gleichfalls seitenverkehrt angelegt ist. Vgl. WARNKE (Anm. 15) 59 Abb. 38.

⁴⁰ Grünewald, Erasmus und Maurizius, um 1524, 226 × 176 cm, AP München. Vgl. H. Ziermann, Matthias Grünewald (München 2001) 169–176.

⁴¹ Vgl. J. FICKER, Die Bildnisse Luthers aus der Zeit seines Lebens, in: Luther-Jahrbuch 16 (1934) 103–161; E. BAMBACH-HORST, Die Bildnisse Friedrich des Weisen. Die Schematisierung eines Herrscherbildes zwischen Heiligenkult und Reformation, Phil.Diss. Frankfurt am Main 1993 (Mikrofiche-Ausgabe).

⁴² Vgl. E. REBEL, Lucas Cranachs Porträtkunst. Personendarstellung zwischen Vitalität und Formel, in: C. GRIMM – J. ERICHSEN – E. BROCKHOFF (Hg.): Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken (= Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur, 26) (Regensburg 1994) 131–138; C. GRIMM, Bildnisse und Bildnisaufnahmen, in: GRIMM (Anm. 42) 334–344; TACKE (Anm. 3) 12f.

Neubewertung dringend erforderlich scheint. Soviel bleibt festzuhalten. Es gibt heute nur noch wenige Beispiele in der Kunstgeschichte, bei denen sich die Forschung hat derart von einer einseitigen Überlieferung einer historischen Persönlichkeit leiten lassen. Ohne eine genaue Analyse der Porträtauffassung des frühen 16. Jahrhunderts in Malerei und Grafik ist diese Arbeit aber nicht zu leisten, vor allem was die „wahrhaftige Abbildung“ der Person betrifft.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1, 2, 7, 8, 10 aus: W. A. Luz, Der Kopf des Kardinals Albrecht von Brandenburg bei Dürer, Cranach und Gründwald, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XLV (1925) 41–77, Abb. 1, 2, 3, 4, 7.

Abb. 2, 4, 5, 9 aus: M. Warneke, Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image (Frankfurt am Main 1984) Abb. 9, 11, 13, 37.

Abb. 6 aus: C. Koch, Die Silberstiftzeichnungen Hans Baldung Griens (Berlin 1941), Abb. 162.