

„ICH HET EUCH VIL ZUSCHREIBEN, HAB ABER VIL ZUSCHAFFEN“

Cranach der Ältere als ‚Parallel Entrepreneur‘. Auftragslage und Marktstrategien im Kontext des Schneeberger Altares von 1539

Andreas Tacke

Als Lucas Cranach d. Ä., trotz der Trauer um den am 9. Oktober in Bologna verstorbenen Sohn Hans, am 7. Dezember 1537 auf das Kondolenzschreiben des Gothaer Pfarrers Friedrich (Mecum) Myconius (1490–1546) auffallend knapp antwortete („ich het euch vil zuschreiben, hab aber vil zuschaffen“¹), steckte er bis zum Hals in Arbeit: Der Schneeberger Altar spielte dabei – mit Verlaub – nur eine Nebenrolle, denn erstens war die leistungsstarke Werkstatt vor allem mit dem Berliner Großauftrag des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg (1505/1535–1571) beschäftigt, der in Wittenberg 117 Gemälde für einen umfangreichen Altarzyklus in Auftrag gegeben hatte. Die signierten Tafeln tragen die Jahreszahlen „1537“ bzw. „1538“ und werden vermutlich 1538/1539 in die Residenzstadt Berlin geliefert worden sein. Und zweitens hatte Lucas Cranach d. Ä. seit dem 30. Januar 1537 erstmals auch das Amt des Wittenberger Bürgermeisters inne.²

Der nicht wortreich zum Ausdruck gebrachte Schmerz um den Tod des Sohnes markierte eine Wende in der Cranach’schen Werkstattproduktion, denn fortan trug das Cranach’sche Wappentier liegende Vogel- statt stehende Fledermausflügel. Mit diesem veränderten Schlangen-Signet sind auch die Berliner Altartafeln und – wenn die Quellen Recht haben,³ da heute nicht mehr zu erkennen, – auch der Schneeberger Altar signiert worden. Künstlerisch trug der Vater durch Hans’ Tod auch die Hoffnung zu Grabe, dass die Werkstatt auf dem von ihm erzielten Niveau in der nächsten Generation durch seine beiden Söhne weitergeführt werden könnte. Das Schicksal wollte es anders, und nur der Anteil des jüngeren Lucas an der Werkstattproduktion stieg an. Zu dessen Schülern zählten auch Mitglieder der Maler-Dynastie Krodell, die später ebenfalls für die Schneeberger St. Wolfgangkirche arbeiten sollten.

Doch eilen wir nicht weiter voraus. Nach Ostern des Jahres 1539 erfolgte die Aufstellung des Schneeberger Altares der Cranach d. Ä.-Werkstatt in der St. Wolfgangkirche; so belegt es eine Abrechnung des Altares und der Transportkosten von Wittenberg nach Schneeberg. Schaut man auf den Zeitpunkt der Auftragsvergabe und den vermuteten Beginn der Arbeiten an dem Schneeberger Altar zurück, genügt es, unter dem Blickwinkel der organisatorischen und technischen Abläufe bei der Cranach’schen Retabelproduktion diese mit der Zeitspanne von um 1537/1538 anzunehmen. Das oft genannte sehr weite Zeitfenster – wenn es in Zukunft nicht quellenmäßig zu belegen wäre – mit dem Regierungsantritt (1532) der auf den Altarflügeln dargestellten beiden Fürsten⁴ – Kurfürst (1532–1547) Johann Friedrich der Großmütige (1503–1554) und sein Mitregent (1532–1542) und Halbbruder Herzog Johann Ernst von Sachsen-Coburg (1521–1553) – beginnen lassen zu wollen, ist aus Sicht der eingespielten Cranach d. Ä.-Werkstatt nicht notwendig.

Der hier im Aufsatztitel verwendete Begriff, den ich Gesprächen mit Birgit Ulrike Münch verdanke, kommt aus der Betriebswirtschaft: Ein ‚Parallel Entrepreneur‘ gehört zu der Gruppe der ‚Habitual Entrepreneurs‘ (Mehrfachgründer). Im Gegensatz zur zweiten Untergruppe der ‚Habitual Entrepreneurs‘, dem ‚Serial Entrepreneur‘, ist der ‚Parallel Entrepreneur‘ immer an mehreren Projekten gleichzeitig beteiligt, wohingegen der ‚Serial Entrepreneur‘ erst ein Projekt beendet und nach dessen Abschluss sich einem neuen Projekt zuwendet.

1 Steinmann, Ulrich: Lucas Cranachs Eheschließung und das Geburtsjahr des Sohnes Hans. In: *Forschungen und Berichte / Staatliche Museen zu Berlin* 11, 1968, S. 124–134, hier: 134.
2 Lücke, Monika: Die Wittenberger Archivalien zum Leben und Wirken von Lucas Cranach d. Ä. In: *Lucas Cranach d. Ä. und die Cranachhöfe in Wittenberg*. Hg. von der Cranach-Stiftung, Halle 1998, S. 11–56, hier: 33 (Cranachs erste Amtsperiode umfasste die Jahre 1537/1538).

3 Zur Entschlackung der Anmerkungen sei bezüglich der Quellen und Literatur zu Schneeberg auf jene Beiträge dieses Sammelbandes verwiesen, die die zeitgenössischen und späteren Quellen sowie die Literatur zur Baugeschichte von St. Wolfgang und zum dortigen Cranach-Altar behandeln. An dieser Stelle möchte ich den beiden Herausgebern für ihre Einladung danken, an diesem Sammelband mit einem Überblicksbeitrag mitzuwirken.

4 Hier folgte man auch für den Schneeberger Altar einer schon früher in Sachsen oft verwendeten Bildformel, die das regierende ‚Bruderpaar‘ zusammen zeigt; entwickelt wurde dieser Typus vor allem mit Friedrich dem Weisen und Johann dem Beständigen. Siehe dazu Merkel: *Bruderbilder*, S. 231–244, zum Schneeberger Beispiel, hier: 238.

Denn so beeindruckend der Schneeberger Altar in seiner Größe und seinem Bildprogramm auch ist, in der Cranach d. Ä.-Werkstatt dürfte das Auftragsvolumen kein allzu großes Staunen ausgelöst haben. So war die Farbe auf dem umfangreichen Berliner Heiligen- und Passionszyklus mit seinen 117 Gemälden noch nicht durchgetrocknet, als man sich an den Schneeberger Altar machte, und ältere Werkstattmitglieder hatten noch die Bestellung in Erinnerung, die Kardinal Albrecht von Brandenburg (1490–1545) durch die Cranach d. Ä.-Werkstatt ausführen ließ. Für seine Stiftskirche in Halle an der Saale malte man im nahegelegenen Wittenberg 142 Gemälde für einen umfangreichen Altar- und Gemäldezyklus; der Abschluss der Arbeiten muss nach Ausweis der Schriftquellen spätestens 1525 erfolgt sein.⁵ Da weitere Gemälde an den Kardinal geschickt wurden,⁶ summierte sich der Gesamtumfang auf fast 180 Gemälde, die die Cranach d. Ä.-Werkstatt an den Kardinal geliefert hatte.

Es lässt sich nicht mehr im Einzelnen feststellen, wie groß die Altäre für die Hallenser Stiftskirche (heute umgangssprachlich als Hallenser Dom bezeichnet) waren. Die Maße des erhaltenen und heute im Aschaffener Stiftsmuseum museal präsentierten⁷ Magdalenen-Altars⁸ von 234 x 172 cm für das Mittelbild mit der Darstellung der Auferstehung Christi sowie Christus in der Vorhölle⁹ und 234 x ca. 76 cm für die Flügel sowie ca. 57 x 128 cm für die Predella mit der Jonasgeschichte lassen ahnen, dass hier schon rein quantitativ eine Werkstatt gefordert war, die logistisch in der Lage war, einen solchen Großauftrag in angemessener Zeit zu bewerkstelligen.

Mit seiner beeindruckenden Größe war man also bezüglich des Schneeberger Altars in der Cranach d. Ä.-Werkstatt gut aufgehoben. Probleme – zumindest vor dem Hintergrund der Reformationszeitforschung des 19./20. Jahrhunderts – ergaben sich beim Schneeberger Altar, wie auch bei den früheren Aufträgen nach 1517, nicht auf der technischen Seite, sondern bestanden in dem Nebeneinander der unterschiedlichen Auftraggeberkreise und damit der unterschiedlichen Auftraggeberwünsche, mit denen es die Werkstatt Lucas Cranach d. Ä. gleichzeitig zu tun hatte. Denn neben den Anhängern der Reformation, allen voran Cranachs kurfürstliche Dienstherrn – Friedrich der Weise (1463/1486–1525), Johann der Beständige (1468/1525–1532) sowie der uns schon bekannte Johann Friedrich der Großmütige – und den Wittenberger Reformatoren selbst, hatte die Werkstatt es schon im Hause Wettin mit jenen Fürsten zu tun, die dem Glauben der Väter treu geblieben waren. Vor allem mit dem im Schneeberger Kontext nicht unwichtigen Herzog Georg von Sachsen¹⁰ (1471, 1488/1500–1539), dem die traditionell (preussisch-) protestantisch geprägte Reformationsgeschichtsschreibung den Beinamen „der Lutherhasser“ verlieh und den der Reformator – und das besagt schon alles über die damalige Stimmung – nach eigener Aussage ins Grab hinein gebetet haben will.¹¹ Auf katholischer Seite wären im Auftraggeberkontext die beiden bereits genannten brandenburgischen Großkunden zu erwähnen – Kardinal Albrecht und sein Neffe Kurfürst Joachim II. –, für die Lucas Cranach d. Ä. die umfangreichsten Arbeiten überhaupt in seiner an Aufträgen reichen Werkstattgeschichte ausführte,¹² oder der Naumburger Bischof Philipp von der Pfalz (1480/1517–

5 Tacke, Andreas: Cranachs Altargemälde für Albrechts Stiftskirche. Zu einem Bilderzyklus von europäischem Rang. In: *Ausst. Kat. Der Kardinal*, Bd. 2, S. 193–211.

6 Hecht, Christian: Die Aschaffener Gregorsmessen. Kardinal Albrecht von Brandenburg als Verteidiger des Meßopfers gegen Luther und Zwingli. In: *Ausst. Kat. Der Kardinal*, Bd. 2, S. 81–115; Hinz, Berthold: Des Kardinals Bildnisse – vor allem Dürers und Cranachs. In: *Ausst. Kat. Kardinal*, Bd. 2, S. 19–27; Tacke, Andreas: Albrecht als Heiliger Hieronymus. Damit „der Barbar überall dem Gelehrten weiche!“ In: *Ausst. Kat. Der Kardinal*, Bd. 2, S. 117–129; Schneider, Ernst: Ein Cranachaltar aus dem Aschaffener Stift. In: *Aschaffener Jahrbuch* 4, 1957, S. 625–652.

7 Die Einzelbilder dieses Altars wurden – so das erfreuliche Ergebnis der Ausstellung „Cranach im Exil“ (Aschaffenburg 2007) – von den drei unterschiedlichen heutigen Besitzern für eine museale Präsentation dem Aschaffener Stiftsmuseum als Leihgabe übergeben, so dass dieser Altar von der einstigen Pracht der Hallenser Stiftskirchenausstattung, die die Cranach d. Ä.-Werkstatt für Kardinal Albrecht schuf, nunmehr Zeugnis ablegen kann.

8 Tacke, Andreas: Cranach im Dienste der Papstkirche. Zum Magdalenen-Altar Kardinal Albrechts von Brandenburg. In: *Ausst. Kat. Cranach im Exil*, S. 106–121.

9 Münch, Birgit Ulrike: Engelsglorie, Tricktrack-Teufel und Evas Kehrseite. Die Neuinszenierung der Auferstehung Christi im Mittelbild des Aschaffener Magdalenen-Altars. In: *Ausst. Kat. Cranach im Exil*, S. 123–135.

10 Volkmar, Christoph: Reform statt Reformation. Die Kirchenpolitik Herzog Georgs von Sachsen 1488–1526. Tübingen 2008 (Diss. Phil. Leipzig 2006).

11 Tacke, Andreas: „hab den hertzog Georgen zcu tode gepett“. Die Wettiner, Cranach und die Konfessionalisierung der Kunst in den Anfangsjahrzehnten der Reformation. In: *Ausst. Kat. Glaube & Macht, Aufsatzbd.*, S. 236–245.

12 Zusammenfassend Koeplin, Dieter: Höllenfahrten. Warum belieferten Cranach und seine Schüler die altgläubigen Auftraggeber Kardinal Albrecht und Kurfürst Joachim II. von Brandenburg mit traditionellen Altarbildern? In: *Ausst. Kat. Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern*, S. 58–71. Es ist anzuerkennen, dass Koeplin – verglichen mit seinen früheren und z. T. entgleisenden Äußerungen (vgl. Anm. 26) – nunmehr die sehr umfangreiche Tätigkeit der Werkstatt Cranachs d. Ä. nach 1517 für sogenannte „Altgläubige“ nicht mehr grundsätzlich in Frage stellt. Der Nachvollzug der oftmals widersprüchlichen Argumentationsweisen wird aber in diesem Fall noch dadurch erschwert, dass ein Projektteufel einen Teil seiner Literaturnachweise in dem Katalog unter den Tisch fallen ließ.

1541), dessen Amtsvorgänger Johannes III. von Schönberg (1492–1517) am 1. Juni 1516 einen Pfarrer zur Grundsteinlegung zur Baustelle der St. Wolfgangskirche nach Schneeberg schickte. Beide Naumburger Bischöfe sind auf zwei großformatigen Altarflügeln (239 x 100 cm) dargestellt, die die Cranach d. Ä.-Werkstatt um 1519 ausführte und die heute in dem neu eingerichteten Naumburger Domschatzgewölbe zu sehen sind.¹³

Die Herausforderung für die Werkstatt, insbesondere für deren Leiter Lucas Cranach d. Ä., bestand nun darin, Freund und Feind zufrieden zu stellen und dabei „statt eigener lieber fremde Konfessionen zu Marke“ zu tragen.¹⁴ Nur genauere Untersuchungen können belegen, in welchen Jahren die theologische und weltanschauliche Debatte, die auch mittels der Kunst ausgetragen wurde, bei Cranachs so unterschiedlich ausgerichteter Kundschaft gemäßigt, kontrovers oder radikal verlief. Denn die Cranach d. Ä.-Werkstatt war in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zur Schnittstelle für die unterschiedlichen theologischen und politischen Bildprogramme der Anhänger der alten und neuen Kirche im sächsischen Raum geworden, wie das Beispiel des Altars für die St. Wolfgangskirche anschaulich belegt: Während Cranach mit den Auftraggebern und sicherlich in Zusammenarbeit mit evangelischen Theologen das Bildprogramm für den Schneeberger Altar entwarf, war er gleichzeitig mit einem Heiligen- und einem typologisch aufgefassten Passionszyklus beschäftigt, der für einen altkirchlich gesinnten Auftraggeber bestimmt war, der diesen wiederum in den Kontext des althergebrachten Heiligen- und Reliquienkults¹⁵ bzw. der Passionsfrömmigkeit¹⁶ zu stellen gedachte.

Dass hierbei reichlich Zündstoff vorhanden war, liegt in der Natur der Sache und soll hier schlaglichtartig für die nahezu zeitgleichen Aufträge für Berlin und Schneeberg aufgezeigt werden, also am Beispiel eines Auftrages für einen Altgläubigen und am Beispiel eines evangelisch gesinnten Auftraggebers.

I. Die Cranach d. Ä.-Werkstatt als Schnittstelle für alte und neue religiöse Kunst: Zur Auftragslage

Als man sich in Wittenberg zum ersten Mal an die schwierige Aufgabe machte, mit dem Bildprogramm des Schneeberger Altars exemplarisch ein theologisches Konzept für einen evangelischen Altar zu erarbeiten, befand sich die Cranach d. Ä.-Werkstatt in der Endabwicklung eines altkirchlichen Großauftrages. Das Bildprogramm des Schneeberger Altares wurde also in unmittelbarer Nachbarschaft zu der althergebrachten Bildauffassung entwickelt. Beides befand sich zusammen in den Räumen des großen Cranach'schen Anwesens in der Schlossstraße 1, und wer bei der Konzeption eines evangelischen Altarprogramms Anschauungsmaterial für das benötigte, was man ganz sicher nicht mehr wollte, brauchte in den Wittenberger Cranach-Höfen nur einige Räume weiter zu gehen, um zu sehen, wie katholische Altäre aussahen.

Kunst für die alte und neue religiöse Praxis so dicht nebeneinander zu erleben – man konnte nur gelassen bleiben und in der (scheinbaren) Widersprüchlichkeit der Gegenwart unbeirrt den Blick in die Zukunft gerichtet halten. Genau dieses riet Martin Luther (1483–1546) in einem für die Berlin-Brandenburgische Reformationsgeschichte berühmt gewordenen Brief vom Dezember 1539 dem Berliner Probst Georg Buchholzer (1503–1566), der sich zur neuen Lehre bekennd über den Aufwand beklagte, den sein Landesherr, Kurfürst Joachim II., mit der künstlerischen und liturgischen Neuausstattung seiner Berliner Stiftskirche trieb:

13 Kunde, Holger (Hg.): Der Naumburger Domschatz. Sakrale Kostbarkeiten im Domschatzgewölbe. Petersberg 2006 (Kleine Schriften der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegialstifts Zeitz 3), S. 130–137. – Man muss den Verantwortlichen des Katalogs an dieser Stelle Anerkennung aussprechen, dass sie für dessen Erarbeitung Quellenstudien betrieben haben. Wäre jeder Cranach-Altar in den Kirchenunterlagen recherchiert, wären wir in der Cranach-Forschung einen Riesenschritt weiter.

14 Hinz, Berthold: Lucas Cranach d. Ä. Reinbek bei Hamburg 1993 (rowohlts monographien 1090), S. 84. – Das Büchlein ist die beste hinführende Darstellung, die es zu Cranach d. Ä. und seiner Werkstatt in der großen Literaturflut gibt.

15 Siehe die Studie von Gąsior, Agnieszka: Der Reliquienschatz eines protestantischen Landesherrn. Joachim II. von Brandenburg und Hedwig von Polen in Berlin. In: Wetter, Evelin (Hg.): Formierungen des konfessionellen Raumes in Ostmit-

teleuropa. Stuttgart 2008, S. 237–250. Die Grundlage bildet allerdings Tacke, Andreas: Der Reliquienschatz der Berlin-Cöllner Stiftskirche des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg. Ein Beitrag zur Reformationsgeschichte. In: Jahrbuch für Berlin-Brandenburgische Kirchengeschichte 57, 1989, S. 125–236.

16 Glückliche Umstände haben die seit nunmehr einem Jahrhundert gesuchten liturgischen Texte der Stiftskirche Joachims II. ans Tageslicht gebracht, die den Bildgebrauch für Berlin weiter erhellen werden; zu den Quellen siehe Kiel, Rainer-Maria: Die Alte Bibliothek des Gymnasiums Christian-Ernestinum. Eine Ausstellung der Universitätsbibliothek Bayreuth. Bayreuth 2004, S. 116–123; die dortigen Zuschreibungen erfolgten mit Hilfe von Tacke, Andreas: Zu einem Erlanger Handschriftenkonvolut mit Berliner Provenienz des Brandenburg-Preußischen Hauses. In: Bibliotheksforum Bayern 16, 1988, S. 230–238.

„So gehet in Gottes Namen mit herumb und tragt ein silbern oder gülden Creutz unnd Chorkappe oder Chorrock von Sammet, Seiden oder Leinwandt, und hat ewer Herr, der Churfürst, an einer Chorkappe oder Chorrock nicht genug, die jr anziehet, so ziehet der 3 an, Wie Aaron der Hohe Priester 3 Röcke über einander anzog, die herrlich und schön waren, daher man die Kirchenkleider im Babstum ‚Ornata‘ genannt, haben auch jre Churfürstliche G.[naden] nicht genug an einem Circuitu oder Procession, das jr umbher gehet, klingt und singet, so gehet sieben mal mit herumb, [...]. Und hat ewer Herr, der Marggraue, ja lust darzu, mögen jre Churfürstliche Gnad vorher springen unnd tantzen mit Harpffen, Paucken, Zimbeln unnd Schellen, Wie David vor der Lade des HERREN taht“.¹⁷

Der Reformator zeigte gegenüber den ausgesprochen vertrackten Berliner Religionsverhältnissen einen Langmut, der ihm bei seiner Gegnerschaft zu Herzog Georg den Bärtigen in den zurückliegenden Jahren abgegangen war. Vielleicht lag es daran, dass Luthers Widersacher zuvor am 17. April 1539 verstorben war; der Reformator und der Wettinische Herzog hatten sich nämlich gegenseitig in der Auseinandersetzung nichts geschenkt. Nun fielen die von Georg vormals so zäh verteidigten Bollwerke des alten Glaubens wie Kartenhäuser in sich zusammen – die (preußische) Geschichtsschreibung verlieh seinem zum evangelischen Glauben wechselnden Bruder und Nachfolger, Herzog Heinrich (1473/1539–1541), den Bei- und Ehrennamen „der Fromme“. Luther predigte am Pfingstfest in der Leipziger Schlosskirche wie in der Thomaskirche – was für ein Triumph für den Reformator, der zuvor in dem theologisch gebildeten Georg von Sachsen einen unbeugsamen Widerpart gefunden hatte.

Georgs kompromissloser Abwehrkampf gegen die Reformation hatte früh begonnen.¹⁸ Am 10. Februar 1522 erging bereits ein gedrucktes Ausschreiben gegen die ‚Irrlehren‘ Luthers und seiner Anhänger sowie ein Verbot des Studiums seiner Landeskinder an lutherischen Hochschulen. Von Anfang an waren in seinem albertinischen Sachsen Lutherische Schriften untersagt gewesen, insbesondere die deutsche Bibelübersetzung. Selbstredend war das evangelische Predigen in seinem Herrschaftsgebiet verboten; wer dem Verbot zuwiderhandelte, wurde ausgewiesen. So entzog sich der Gefangenschaft durch Flucht der uns schon bekannte Friedrich Myconius, der später in der Gunst des Kurfürsten Johann Friedrich des Großmütigen stand.

Dieser ‚Cranach-Kunde‘ Herzog Georg der Bärtige entzog nur folgerichtig dem Schneeberger Kirchenneubau seine weitere Unterstützung. Die reformatorische Bewegung hatte nämlich in der Silberbergbaustadt schon früh Tritt fassen können und fand dabei zum Ärger Georgs mal wieder die kaum verhehlte Unterstützung seiner Wittenberger Vettern; die Aushandlung des sogenannten ‚Grimmaischen Schiedsspruchs‘ war da nur folgerichtig, die 1531 den Rückzug Georgs aus Schneeberg auch formal besiegelte.¹⁹ Derartige Vorgänge wiederholten sich in dem seit der Leipziger Teilung von 1485 aufgesplitteten Sachsen; ernestinische und albertinische Gebiete durchdrangen sich vielfach. Ortschaften mit unterschiedlichen religiösen Bekenntnissen lagen in Fußweite auseinander, beispielsweise Annaberg und Buchholz. Herzog Georg hatte in der dank der reichen Silbervorkommen rasch aufblühenden Stadt Annaberg den Annenkult eingeführt; ab 1504 baute er hier – neben Wittenberg und Halle an der Saale – das drittgrößte Heiltum im mitteldeutschen Raum auf;²⁰ später sollte Kurfürst Joachim II. von Brandenburg mit seinem in der Residenzstadt Berlin zusammengetragenen Reliquienschatz aufholen. Im nahen Buchholz war mit der evangelischen Predigt und der Kommunion in beiderlei Gestalt nach Luthers Gottesdienstreform (1523) das genaue Gegenteil zu erleben.

Herzog Georg von Sachsen, der seit 1500 den albertinischen Teil der wettinischen Lande regierte, bezog im selben Jahr seines Rückzugs aus dem Schneeberger Neubau von St. Wolfgang anderweitig altkirchliche Position.

17 Luther, Martin: Brief vom 04.[05.]12.1539 an Georg Buchholzer. In: WA BR 8, Nr. 3421. Zur Berliner Variante der Reformation siehe Heinrich, Gerd: „Mit Harpffen, Paucken, Zimbeln und Schellen“. Martin Luther, die Kirchenreform und Landeskirchen-Herrschaft in der Mark Brandenburg, in den Herzogtümern Pommerns und in Preußen. In: Looch, Hans-Dietrich (Hg.): „Gott kumm mir zu hilf“. Martin Luther in der Zeitenwende. Berlin 1984, S. 27–57.

18 Nach wie vor ergiebig (zur neueren Literatur siehe hier Anm. 10) die Darstellungen von Ludolphy, Ingetraut: Die Ursachen der Gegnerschaft zwischen Luther und Herzog Georg von Sachsen. In: Verantwortung. Untersuchungen über Fragen aus Theologie und Geschichte. Zum sechzigsten Geburtstag des Landesbischofs D. Gottfried North DD. Berlin

1964, S. 155–170; Ludolphy, Ingetraut: Der Kampf Herzog Georgs von Sachsen gegen die Einführung der Reformation. In: Das Hochstift Meissen. Aufsätze zur sächsischen Kirchengeschichte. Hg. von Franz Lau. Berlin 1973, S. 165–185.

19 Gess: Anfänge, S. 31–55.

20 Siehe Wolf, Bernhard: Aus dem kirchlichen Leben Annabergs in vorreformatorischer Zeit. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte von Annaberg und Umgebung 3, 1910, S. 51–104; Volkmar, Christoph: Zwischen landesherrlicher Förderung und persönlicher Distanz. Herzog Georg von Sachsen und das Annaberger Heiltum. In: Tacke, Andreas (Hg.): „Ich armer sundiger mensch“. Heiligen- und Reliquienkult in der Zeitenwende Mitteldeutschlands. Göttingen 2006, S. 100–124.

Herausgegriffen sei hier sein medienwirksamstes Projekt: Am 16. Juni 1524 fand in Meißen die feierliche Erhebung der Gebeine Bennos statt. Bischof Benno zu Meißen (1066–1106) wurde auf Betreiben Georgs durch die Kanonisationsbulle Papst Hadrians VI. (1459/1522–1523) am 31. Mai 1523 heiliggesprochen. Acht Tage vor der Meissener Erhebungsfeier war Luthers Schrift „Widder den newen Abgott und alten Teuffel, der zu Meyssen sol erhaben werden“ erschienen. Die mediale Aufmerksamkeit war Georg auch weiterhin gewiss, denn in Buchholz veranstaltete man eine Spottprozession gegen seinen Bennokult, die – durch eine Flugschrift verbreitet – große Beachtung fand.²¹ Ungerührt installierte er in Meißen jedoch seinen ‚neuen‘ Heiligen und untermauerte seine theologischen und politischen Intentionen auch mit künstlerischen Mitteln.²²

Hier im Meißener Dom hatte sich Georg auch seine Grabkapelle bauen lassen.²³ Diese wird wohl im selben Jahr, in dem in Schneeberg am 27. Januar 1534 die offizielle Einrichtung eines evangelischen Kirchenwesens erfolgte, mit dem Tode von Georgs Gemahlin, Barbara von Polen (1478–1534), fertig gestellt gewesen sein. Auch mit seiner Georgskapelle bezog der Herzog mittels der Kunst klare Position gegen die neue Lehre und dies mit Cranachs Hilfe:²⁴ Das Beweinung-Christi-Triptychon der Cranach d. Ä.-Werkstatt zeigt auf den Flügeln das Herzogspaar mit seinem jeweiligen Lieblingsheiligen sowie Petrus und Paulus. Die aufgemalten Inschriften verweisen einmal auf die eheliche Treue und Liebe sowie den weiblichen Gehorsam, andererseits – und das ist in unserem Zusammenhang wichtig – auf die Gehorsamspflicht des Christen gegenüber der bestehenden Ordnung, in diesem Fall also die Gehorsamspflicht der Landeskinder gegenüber dem papsttreuen Herzog Georg von Sachsen. Man darf annehmen, dass Georg das altkirchliche Bildprogramm persönlich mit Lucas Cranach d. Ä. in Dresden besprochen hat, denn der Maler befand sich zwei Wochen nach dem Tode Barbaras nachweislich im dortigen Schloss.²⁵ Wenige Jahre später wird sich Lucas Cranach d. Ä. mit seiner Werkstatt an die Realisierung des Schneeberger Auftrags machen und mit dem theologischen Programm des Retabels eine Gegenposition zu den altkirchlichen Glaubensvorstellungen – auch eines Herzog Georg von Sachsen, der aus dem ‚Schneeberg-Projekt‘ wegen seiner reformatorischen Ausrichtung ausgestiegen war, – formulieren.

II. Der Künstler am Scheideweg?

Für die wissenschaftliche Darstellung der Cranach d. Ä.-Werkstatt im Konfessionalisierungsprozess der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, soviel lässt sich schon jetzt feststellen, sind grobe Pinselstriche und eine Schwarz-Weiß-Malerei ungeeignet,²⁶ denn der Künstler stand nicht am konfessionellen Scheideweg.²⁷ Cranachs künstlerischer Werdegang in den ersten Jahrzehnten der Reformation ist bemerkenswert und verdient es, von der Forschung differenziert dargestellt zu werden. Die Ausgangssituation teilte er mit all jenen Künstlern, die erst einmal in den radikalen Anfangsjahren der Reformation vor einer existenzbedrohenden Situation standen. Überall, wo der neue Glaube im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation Fuß gefasst hatte, waren die

- 21 Volkmar, Christoph: Die Heiligenerhebung Bennos von Meißen (1523/1524). Spätmittelalterliche Frömmigkeit, landesherrliche Kirchenpolitik und reformatorische Kritik im albertinischen Sachsen in der frühen Reformationszeit. Münster 2002; Ders.: Von Wunderbüchern, Romreisen und einer Spottprozession. Altgläubige Frömmigkeit in Sachsen am Beispiel der Heiligsprechung Bennos von Meißen. In: Dresden in der Reformationszeit. Dresden 2003, S. 42–50.
- 22 Merkel, Kerstin: Jenseits-Sicherung. Kardinal Albrecht von Brandenburg und seine Grabdenkmäler. Regensburg 2004, S. 118–121.
- 23 Grundlegend Krause, Hans-Joachim: Die Grabkapelle Herzog Georgs von Sachsen und seiner Gemahlin am Dom zu Meißen. In: Lau, Franz (Hg.): Das Hochstift Meissen. Aufsätze zur sächsischen Kirchengeschichte. Berlin 1973, S. 375–402. Mit neuerer Literatur siehe Koeppel, Wolfram: An Early Meissen Discovery. A Shield Bearer Designed by Hans Daucher for the Ducal Chapel in the Cathedral of Meissen. In: Metropolitan Museum Journal 37, 2002, S. 41–62.
- 24 Tacke, Andreas: Mit Cranachs Hilfe. Antireformatorische Kunstwerke vor dem Tridentinum. In: Ausst. Kat. Cranach der Ältere, S. 81–89 (= Ausst. Kat. With Cranach's Help. Counter-Reformation Art before the Council of Trent. Hg. von Bodo Brinkmann. London, Royal Academy of Arts. Ostfildern 2007, S. 81–89).
- 25 Werl, Elisabeth: Herzogin Elisabeth von Sachsen, die Schwester Landgraf Philipps von Hessen, in bildlicher Darstellung. Zur Identifizierung von Cranachbildnissen; Landgraf Philipps von Hessen Kinderbild? In: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte 15, 1965, S. 23–37, hier: 27.
- 26 Beides wendet an – wobei man auch seine Wortwahl beachte, mit der er andere als seine Positionen verwirft, – Dieter Koeppel, in: Dürer, Holbein, Grünewald. Meisterzeichnungen der deutschen Renaissance aus Berlin und Basel. Ostfildern-Ruit 1997, S. 253–256, Kat. Nr. 17.3; oder ders.: Wie erklärt sich eine von Cranach gemalte Maria-Ekklesia „in der Sonne“ aus der Situation um 1550? In: Politik und Bekenntnis. Die Reaktionen auf das Interim von 1548. Hg. von Irene Dingel/Günther Wartenberg. Leipzig 2006, S. 139–176, bes. Anm. 75–77. Ebenso markig auch Thümmel, Hans Georg: Lucas Cranach d. Ä., die Reformation und die Altgläubigen. In: Kunst und Kirche. Hg. Uta Schedler/Susanne Tauss. Osnabrück 2002, S. 53–76.
- 27 Münch, Birgit Ulrike: Apelles am Scheideweg? Der frühneuzeitliche Künstler zwischen Konfession und Ökonomie. In: Ausst. Kat. Der Kardinal, Bd. 2, S. 379–385.

Klagen der Künstler zu vernehmen, denen die Aufträge weggebrochen waren – in der Druckgraphik wurden diese Klagen bildwürdig, was aber ein noch unerforschtes kunsthistorisches Thema ist. Flexibilität wurde von vielen Künstlern gefordert, und diese Flexibilität muss auch der Wissenschaft abverlangt werden, denn die Reaktion zahlreicher Künstler auf die neue Marktsituation passt nicht in das Schubladendenken der Geisteswissenschaft des 19./20. Jahrhunderts: Beispielsweise trat Hans Sebald Beham (1500–1550) in die Dienste Kardinal Albrechts von Brandenburg,²⁸ nachdem er als ‚gottloser Maler‘ die lutherisch (!) gesinnte Reichsstadt Nürnberg verlassen musste, weil seine extreme Glaubensposition als Anhänger der neuen (!) Lehre der dortigen Obrigkeit nicht mehr tragbar erschien. Aus denselben Gründen wurde auch sein Bruder Barthel (um 1502–1541) ausgewiesen, der nun wiederum als Hofmaler in die Dienste Herzog Wilhelms IV. von Bayern (1493/1508–1550) nach München trat, einem ‚stramm‘ ausgerichteten Altgläubigen.

Die Gesamtsituation muss Lucas Cranach d. Ä. als Künstler nicht kaltgelassen haben. Denn anders als bei seinem Augsburger Kollegen Jörg Breu d. Ä. (1475/1480–1536), sind von ihm keine Äußerungen bekannt, die den früheren Bildgebrauch in Frage stellen.²⁹ Nicht nur die liturgische Einbindung sondern auch die Bilder selbst wurden jedoch in Wittenberg in einer aufgeheizten Stimmung nach dem Erscheinen (am 26. Januar 1522) von Andreas Karlstadts Schrift „Von abtuhung der Bylder“ in Misskredit gebracht.³⁰ Drei Jahre zuvor hatte der Theologe mit Lucas Cranachs d. Ä. künstlerischem Beistand die protestantische Ikonographie begründet und in dem Holzschnitt mit dem sogenannten „Fuhrwagen“ von 1519 seine Theologie der Erlösung formuliert.³¹ Zur selben Zeit, als Karlstadt (1482–1541) in den Cranach'schen Werkstattträumen aus und ein ging, muss der altkirchliche Prager Marienalter in den Cranachhöfen in Arbeit gewesen sein, der um 1520 im Prager Veitsdom Aufstellung fand und heute nur noch in verstreuten Gemäldefragmenten auf uns gekommen ist.³²

Nun, als die Kampfschrift „Von abtuhung der Bylder“ erschien und die Wittenberger Unruhen bezüglich der Bilderfragen anheizte, waren die Räume der Cranach d. Ä.-Werkstatt wieder, diesmal aber randvoll mit Bildern gefüllt, die dem alten, in Wittenberg nunmehr abgelehnten Bildgebrauch dienen sollten. Denn die Arbeiten an den Hallenser Retabeln Kardinal Albrechts waren im vollen Gange, als Karlstadt ebendiesen Bildgebrauch – für die die Gemälde ja in der Hallenser Stiftskirche³³ (wie die in der Berliner Stiftskirche) bestimmt waren – radikal bekämpfte.

Immerhin stellte sich die Bilderfrage nicht nur aus theologischen sondern auch aus aktuellen sozialen Motiven; das gerade machte den bilderstürmerischen Impetus aus, seine Überzeugungskraft und seine Aggressivität.³⁴ Einer von vielen Gründen war sicherlich auch, dass sich auf den Altären die zunehmend in Frage gestellten Herrschaftsverhältnisse abbildeten (Stichwort: Bauernkriege), denn auch in Sachsen schlüpfen die Auftraggeber

28 Siehe Wiemers, Michael: Sebald Behams Beicht- und Meßgebetbuch für Albrecht von Brandenburg. In: Tacke, Andreas (Hg.): Kontinuität und Zäsur. Ernst von Wettin und Albrecht von Brandenburg. Göttingen 2005, S. 380–398; Wiemers, Michael: Der Kardinal und die Weibermacht. Sebald Beham bemalt eine Tischplatte für Albrecht von Brandenburg. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 63, 2002, S. 217–236.

29 Zusammenfassend Herberg, Stefanie: Der verfluchte Maler? Jörg Breu der Ältere und der Bildersturm in Augsburg. In: Der Künstler in der Gesellschaft. Einführungen zur Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Hg. von Andreas Tacke/Franz Irsigler. Darmstadt 2011, S. 289–303; Metzger, Christof: Die Reue nach dem Sturm. Re-Katholisierung durch Rekonstruktion. In: Tacke, Andreas (Hg.): Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung, 1517–1563. Regensburg 2008, S. 267–294.

30 Müller, Nikolaus: Die Wittenberger Bewegung 1521 und 1522. Die Vorgänge in und um Wittenberg während Luthers Wartburgaufenthalt. Briefe, Akte u. dgl. und Personalien, Leipzig 1911 (= Archiv für Reformationsgeschichte 6, 1908/09, S. 161–226, 261–325, 385–469; Bd. 7, 1909/10, S. 185–224, 233–293, 353–412; Bd. 8, 1910/11, S. 1–43). An den in Vergessenheit geratenen wichtigen Forscher von Wittenberger Quellen, Nikolaus Müller (1857–1912), sei an dieser Stelle erinnert; siehe Tacke, Andreas: Nikolaus Müller. Christlicher Archäologe, Melanchthon- und Reformations-

zeitforscher. In: Jahrbuch für Berlin-Brandenburgische Kirchengeschichte 61, 1997, S. 8–37.

31 Mühlhaupt, Erwin: Karlstadts „Fuhrwagen“, eine frühreformatorische „Bildzeitung“ von 1519. In: Luther, Zeitschrift der Luther-Gesellschaft 50, 1979, 60–76.

32 Šroněk, Michal/Horníčková, Kateřina: Der Cranach-Altar im Veitsdom, seine Entstehung und sein Untergang. In: Umění 58, 2010, 1, S. 2–16.

33 In Zukunft die abgeschlossene theologische Dissertation von Matthias Hamann „Der Liber Ordinarius des Albrecht Cardinal von Brandenburg für das Neue Stift zu Halle von 1532 (Staatsbibliothek Bamberg, Msc. lit. 119)“; exemplifiziert bei Hamann, Matthias: Die liturgische Verehrung des heiligen Mauritius am Neuen Stift in Halle. In: Tacke: Reliquienkult (wie Anm. 20), S. 287–313; Merkel, Kerstin: Die Reliquien von Halle und Wittenberg. Ihre Heilumsbücher und Inszenierung. In: Tacke, Andreas (Hg.): Cranach. Meisterwerke auf Vorrat. Die Erlanger Handzeichnungen der Universitätsbibliothek. Bestands- und Ausstellungskatalog. München 1994 (Schriften der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg 25), S. 37–50; und Krause, Hans-Joachim: „Imago ascensionis“ und „Himmelloch“. Zum ‚Bild‘-Gebrauch in der spätmittelalterlichen Liturgie. In: Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt. Hg. von Friedrich Möbius/Ernst Schubert. Weimar 1987, S. 281–353, hier zu Halle S. 289–296.

34 Hinz: Cranach (wie Anm. 14), S. 68.

allzugern in die Rolle der Heiligen und biblischen Gestalten – quasi trat die eigene Obrigkeit als Vermittler zwischen den Gläubigen und Gott auf. Cranach hatte an derartigen Verkehungen seinen Anteil. Schon in seinem Dresdener Katharinenaltar³⁵ von 1506 tummelt sich der kurfürstliche Hof auf den Mittel- und Flügelbildern, die Heiligen (mit den fürstlichen Porträts) trugen Kostüme, Geschmeide und Haartracht nach der neuesten Fürstenmode. Die Rollenporträts machten auch nicht halt davor, bischöfliche Mätressen als Heilige darzustellen, wie sie die Cranach d. Ä.-Werkstatt beispielsweise für Kardinal Albrecht malte.³⁶ Nun brauchte man in Wittenberg darüber gar nicht erst die Nase zu rümpfen, denn der Bruder Friedrichs des Weisen, Bischof Ernst von Magdeburg (1464–1513), ließ sich ebenfalls in diesem Kontext auf einem Altar darstellen.³⁷ Vielfach hatten die Stifter der Altäre die Heiligen, auch die Inhaber der Altarpatrozinien, auf die Nebenplätze verwiesen, wie Friedrich der Weise und sein mitregierender Bruder Johann der Beständige auf dem Zwickauer Kunigundenaltar³⁸: Die Altarpatronin, die Heilige Kunigunde, sowie der Heilige Heinrich wurden von den beiden sächsischen Fürsten von der Festtags- auf die Werktagsseite, also von der Innen- auf die Außenseite verwiesen und damit von dem ersten (vom Betrachter aus linken Innenflügel) und zweiten (rechten Innenflügel) auf den dritten und vierten Platz (der Außenflügel). Der Altar wurde, die Hammerschläge von Luthers Thesenanschlag waren kaum verklungen, 1517/1518 von der Cranach d. Ä.-Werkstatt gemalt und die Gestaltung der Flügelaußenseiten bereitete bereits die formale Gliederung der Werktagsseite des Hallenser Altarzyklus' vor, der kurze Zeit später von der Cranach d. Ä.-Werkstatt in Angriff genommen wurde. Angesichts der vollen Auftragsbücher musste Lucas Cranach d. Ä. nun anlässlich der Karlstadt'schen Kritik gewärtig sein, „selbst als ein Urheber der Idolatrie bezichtigt zu werden, wo er doch in großem Umfange derartige ‚Ölgötzen‘ gemalt und auf die Altäre gestellt und ausgerechnet im Moment einen Großauftrag dieser Art für das Hallesche Stift Albrechts in Arbeit hatte!“³⁹

Nach der wirkmächtigen Vereinnahmung durch die preußische Geschichts- und Kunstwissenschaft von Lucas Cranach d. Ä. als parteiischem und ausschließlichen Maler der Reformation, entbehrt die Vorstellung nicht der Ironie, dass auch die um 1522 ‚vollgestopften‘ Cranach'schen Werkstattträume Anlass für die von Andreas Karlstadt angezettelten Wittenberger Unruhen gaben: Immerhin waren ca. 100 Darstellungen von Heiligen für die Flügelseiten der Hallenser Altäre in Arbeit sowie ein typologisch aufgefasster Passionszyklus für die Altarmittelbilder und für die Predellenbilder. Die Räume der Cranach d. Ä.-Werkstatt blieben zwar unbehelligt, er war ja Hofmaler des Lutherbeschützers Friedrich des Weisen, aber anderen Orts wüteten die Bilderstürmer in Sachsen derart, dass Luther am 6. März 1522 sein sicheres Versteck auf der Wartburg verließ und mit seinen berühmt gewordenen acht Predigten in der Woche nach dem Sonntag *Invocavit* an die Öffentlichkeit trat.⁴⁰

Auch wenn Lucas Cranach d. Ä. in seiner Wittenberger Werkstatt in den Cranach-Höfen – quasi als *exterritoriales* Gebiet – von den bilderstürmerischen Untrieben unbehelligt blieb, als Künstler war er allemal betroffen. Deutlich musste geworden sein, dass er mit dem Hallenser Großauftrag eine Galgenfrist hatte, nach deren Ablauf (entweder 1523 zur Weihe der Hallenser Stiftskirche oder spätestens 1525, als der Heiligen- und Passionszyklus ebendort inventarisiert wird) er mit der Fertigstellung des Großauftrages sich andere Marktsegmente

35 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alter Meister: Lucas Cranach der Ältere, Der linke Flügel (Innenseite) des Katharinenaltars von 1506 (KulturStiftung der Länder, Patrimonia 115). Berlin und Dresden 1996.

36 Merkel, Kerstin: Die Konkubinen des Kardinals – Legenden und Fakten. In: Ausst. Kat. Cranach im Exil, S. 77–97; Merkel, Kerstin: Albrecht und Ursula. Wanderung durch Literatur und Legendenbildung. In: Tacke, Andreas (Hg.): „... wir wollen der Liebe Raum geben“. Konkubinate geistlicher und weltlicher Fürsten um 1500. Göttingen 2006, S. 157–186; Tacke, Andreas: „Alles besiegt Amor“. Zur Liebeshematik in zwei Heiligenrollenporträts der Cranach-Werkstatt: Kardinal Albrecht von Brandenburg und seine Konkubine. In: Ebd., S. 359–368.

37 Mock, Markus Leo: Kunst unter Erzbischof Ernst von Magdeburg. Berlin 2007 (Phil. Diss. Berlin 2005), S. 232–251; Mock, Markus Leo: Syphilis und schöne Frauen. Erzbischof Ernst von Magdeburg und sein Auftrag an Hans Baldung Grien. In: Tacke: Konkubinate (wie Anm. 36), S. 282–295.

38 Böhlitz: Altargemälde, S. 26–31 (Böhlitz fasst hier die Ergebnisse seiner Leipziger kunsthistorischen Magisterarbeit von 1999 zusammen).

39 Hinz: Cranach (wie Anm. 14), S. 69.

40 Wie die Vereinnahmung Cranach d. Ä. als Maler der Reformation wissenschaftsgeschichtlich seine Vorläufer schon im 16. Jahrhundert hatte und im 19./20. ‚nur‘ an ‚Schubkraft‘ gewann, konnte – ich danke Susanne Wegmann für den Hinweis – jüngst Natalie Krentz (Auf den Spuren der Erinnerung: Wie die „Wittenberger Bewegung“ zu einem Ereignis wurde. In: Zeitschrift für historische Forschung 36, 2009, S. 563–595) zeigen, dass bereits Luther selbst die Ereignisse ‚unruhiger‘ darstellte, als sie quellenmäßig zu belegen sind. Die Vereinnahmung von Personen und Ereignissen der Reformationszeit wäre auch für die Kunstgeschichte ein interessantes wissenschaftsgeschichtliches Forschungsfeld. Vgl. aus Sicht der Geschichtswissenschaft beispielsweise Westphal, Siegrid: Nach dem Verlust der Kurwürde. Die Ausbildung konfessioneller Identität anstelle politischer Macht bei den Ernestinern. In: Zwischen Schande und Ehre. Erinnerungsbüche und die Kontinuität des Hauses: Legitimationsmuster und Traditionsverständnis des frühneuzeitlichen Adels in Umbruch und Krise. Hg. von Martin Wrede/Horst Carl. Mainz 2007, S. 173–192.

zu erschließen hatte. Dass es dann anders kommen würde, er um die Mitte der 1530er Jahre erneut einen altkirchlichen Großauftrag erhielt, daran war in den radikalen Zeiten nicht zu denken gewesen.

Bei anderen Künstlern sahen die Monate und Jahre nach der Einführung der neuen Lehre trostloser aus als bei Lucas Cranach d. Ä., dem der Hallenser Großauftrag erst einmal eine Atempause verschaffte. Dagegen blieben seine Künstlerkollegen oftmals auf ihren noch unvollendeten (alt-) kirchlichen Aufträgen oder auf ihren ausstehenden Zahlungen für bereits gelieferte (alt-) kirchliche Werke sitzen. Ein tragisches Beispiel – eine Aufstellung würde sich einmal lohnen – ist der sogenannte Bamberger Altar des Nürnberger Bildschnitzers Veit Stoß (kurz vor 1450–1533).⁴¹ Dessen großformatiger Altar (ca. 355 x 292 cm), nach seinem heutigen Aufstellungsort (im dortigen Dom) so bezeichnet, ist signiert und mit 1523 datiert. Er war von dem Nürnberger Karmeliterorden in Auftrag gegeben worden und zierte die dortige Klosterkirche. Zwei Jahre nach der Aufstellung des Altars änderte sich die Situation in Nürnberg durch die Ausbreitung der Reformation schlagartig: Der Prior des Ordens wurde der Stadt verwiesen und durfte zeitlebens nicht mehr zurückkehren. Knapp zwei Monate später, am 19. Mai 1525, wurde aufgrund der Reformationseinführung das Kloster aufgelöst und sein Vermögen offiziell dem Almosenkasten der Stadt übergeben. Zu diesem Zeitpunkt war der vertraglich ausgehandelte Preis für den Schnitzaltar noch nicht einmal zur Hälfte an Veit Stoß ausbezahlt worden; der Künstler bat daraufhin den Rat der Stadt Nürnberg um Mithilfe. Dieser verwies ihn zurück an den Konvent und dieser verweigerte sich mit dem Hinweis auf seine mangelnde Liquidität. Schließlich bot der Rat dem Bildhauer an, auf den bereits gezahlten Betrag zu verzichten und dafür das Werk komplett zurückzunehmen. Der Künstler schlug dieses Angebot jedoch aus; welche Absatzmöglichkeiten hatte er schon für einen Marienaltar in diesen radikalreformatorischen Jahren? Als der Bildhauer 1533 starb, war noch immer keine Einigung erreicht – das weitere Schicksal des Altars können wir hier vernachlässigen.

Verglichen mit Veit Stoß nimmt sich die Situation, in der sich Lucas Cranach d. Ä. in Wittenberg nach der Einführung der Reformation befand, nahezu komfortabel aus. Wenige Jahre nach der Abwicklung seines – und dies muss hier betont werden – ‚altkirchlichen‘ Großauftrages ist er in Wittenberg laut Steuererklärung größter privater Grundbesitzer und zweitreichster Bürger der Stadt. Das weitläufige Anwesen in der Schloßstraße hatte er sich vermutlich bereits mit Blick auf den Hallenser Großauftrag gekauft, es wies die notwendigen Räumlichkeiten auf, welche man für einen Altar- und Gemäldezyklus dieses Umfangs und dieser Formatgröße benötigte. Mit dem Erwerb dieser (heute so genannten) Cranach-Höfe im Jahre 1518 war für Cranach d. Ä. auch 1520 die Erlangung des Apothekenprivilegs – mit einträglichem Weinausschank – verbunden gewesen.⁴² Ab diesem Zeitpunkt durfte Cranach d. Ä. die Apotheke als einzig konzessionierte in Wittenberg leiten, einer Stadt, die im Jahre 1513 um die 2.000 bis 2.500 Einwohner zählte und bei der man in den 1540er Jahren von 3.500 ständigen Bewohnern und weit über 1.000 Studenten ausgehen kann. In der Apotheke wurden nicht nur die heute typischen pharmazeutischen Produkte verkauft, sondern auch seltene und daher teure Waren, wie zum Beispiel Gewürze. Somit besaß Cranach d. Ä. ein Handelsmonopol für Exquisites, welches sich vornehmlich der Adel – aus diesem rekrutierten sich auch viele Studenten – und hochgestellte Persönlichkeiten in Wittenberg leisten konnten. Zudem ist davon auszugehen, dass der kurfürstliche Hof mit solchen Artikeln beliefert wurde. Da Cranach d. Ä. auch den Wittenberger Stadtrat, dem er zeitweise selbst angehörte, belieferte, bildete der Gemischtwarenhandel somit eine feste Einnahmequelle. Für Cranach d. Ä. als Künstler war sicher die mit der Apotheke in Verbindung stehende Versorgung der eigenen Werkstatt mit Farbpigmenten oder Ölen interessant. Mit seiner Apotheke konnte er somit seinen eigenen Künstlerbedarf decken, ohne einen Zwischenhandel daran mitverdienen lassen zu müssen. Die zeitliche Koinzidenz der Erlangung des Apothekenprivilegs mit den umfangreichen Arbeiten am Hallenser Großauftrag ist – wie der Erwerb der Cranach-Höfe – auffallend. Das Anwesen war übrigens so weitläufig, dass Cranach d. Ä. 1523 dem aus seinen Landen vertriebenen dänischen König Christian II. (1481–1559) Logis bieten konnte.

Doch auch für Cranach d. Ä. drohte sich mit der Einführung der Reformation die Auftragslage zu verändern, hatten doch die anfänglich bilderfeindlich eingestellten Anhänger Luthers auch in den sächsischen Territorien die religiösen Bildwerke in Frage gestellt. Bis zur Herausbildung einer lutherischen Bildsprache war aus damaliger Sicht an derartige Kirchenaufträge nicht mehr zu denken gewesen; spät, 1539, wird mit Schneeberg der erste evangelische Altar aufgestellt, und erst 1547 folgten Wittenberg und – nach seinem Tod erst

41 Zusammenfassend Brenner, Danica: Veit Stoß, Schöpfer des Bamberger Altares. Vertragsabschluss, Visierung und Endprodukt. In: Tacke/Irsigler (wie Anm. 29), S. 139–159.

42 Zusammenfassend Beck, Marina/Jakusch, Jens: Lucas Cranach der Ältere. Der Wittenberger Maler, Drucker, Immobilienbesitzer und Betreiber einer Monopolotheke mit Weinausschank. In: Tacke/Irsigler (wie Anm. 29), S. 232–249.

vollendet – 1555 Weimar. Verglichen mit der Auftragslage vor 1517 muss das für Lucas Cranach d. Ä. aus unternehmerischer Sicht eine niederschmetternde Perspektive gewesen sein. Denn zuvor hatte er die Kirchengemeinden in der näheren und weiteren Umgebung mit zum Teil beachtlich großen Retabeln beliefern können – die meisten von ihnen harren noch einer intensiven kunsthistorischen Erforschung.⁴³ Neben den Aufträgen, die er als Hofkünstler von den ernestinischen und albertinischen Wettinern erhielt, bildeten diese Kirchaufträge das tragende Fundament, auf dem er die leistungsstärkste Malerwerkstatt im sächsischen Kurfürstentum, ja im ganzen deutschsprachigen Raum aufbauen konnte. Cranach d. Ä. muss Anfang der 1520er Jahre die Entlassung des Großteils seiner Mitarbeiter vor Augen gestanden haben, wenn es ihm nicht gelingen würde, sich neue Märkte zu erschließen. Von Karlstadts Anhängern unbehelligt geblieben ist es gerade in den bilderfeindlichen Anfangsjahren der Reformation der Hallenser altkirchliche Großauftrag gewesen, der einerseits das Auskommen der Cranach d. Ä.-Werkstatt sicherte und andererseits dem Künstler jenen zeitlichen Spielraum verschaffte, der notwendig war, um für seine Werkstatt neue Absatzmärkte zu erkunden.

Gleich welches innere Ringen Lucas Cranach d. Ä. in dieser Umbruchssituation durchlebte – anders als von Dürer (1471–1528) sind von ihm keine intellektuellen Selbstzeugnisse erhalten. Man darf seine Situation durchaus als eine privilegierte betrachten. Auch in den sich radikalierenden Zeiten der Bauernkriege, die man vergrößernd auch als eine Fortsetzung des Bilderstreites mit anderen Mitteln deuten kann, vernehmen wir von Lucas Cranach d. Ä. – anders als von Dürer, der u. a. seine Haltung in dem Blatt der Bauernsäule von 1525 kundtat – keinen Laut. Somit entging Cranach d. Ä. beispielsweise dem Schicksal des berühmten Tilman Riemenschneider (um 1460–1531), der im Sommer 1525 in den Strudel des Würzburger Bauernaufstandes hineingerissen wurde und fortan von kirchlicher und kommunaler Seite keine nennenswerten Aufträge mehr in der Bischofsstadt erhielt und damit seine (vermeintliche?) Parteinahme für die Bauern in seinen letzten Lebensjahren mit dem ökonomischen Niedergang seines zuvor florierenden Großbetriebes bezahlte.⁴⁴ Oder Cranach entging dem Schicksal seines Malerkollegen Jörg Ratgeb (1470/1480–1526), der seine wiederum quellenmäßig belegte aktive Teilnahme an dem Bauernaufstand mit dem Leben büßte. Er wurde des Hochverrats angeklagt und 1526 hingerichtet. Das Urteil lautete in seinem Fall auf erschwerte Vierteilung, die nicht der Henker, sondern ein Pferdegespann übernahm, welches ihn zur Richtstatt schleifte und dort seinen Körper auseinanderriss.⁴⁵

III. Cranachs Marktstrategien

Von alledem nichts bei Cranach: Seine Stellung in Wittenberg war derart gefestigt, dass er nach dem Tod (1525) Friedrichs des Weisen, dem er immerhin zwei Jahrzehnte diente, von dessen Nachfolger, Johann dem Beständigen, ohne viel Aufhebens als Hofkünstler übernommen wurde, so dass von dieser Seite alles in gewohnten Bahnen weiterlief. Und dennoch gab es weitreichende Veränderungen, denn ab der zweiten Hälfte der 1520er Jahre, der Künstler war inzwischen ein Mittfünfziger, hatte Lucas Cranach d. Ä. seine Angebotspalette den neuen Gegebenheiten⁴⁶ angepasst: Als der Kunstmarkt in Folge von Bilderfeindlichkeit und Bauernkrieg in Mittel- und Ostdeutschland zusammenbrach, setzte Cranach offenbar entschlossen auf Porträts und auf

43 Hier einige neuere Arbeiten, wie Koepplin, Dieter: Der heilige Nikolaus, die Pestheiligen Sebastian und Rochus und der mit Wasser übergossene Dulder Hiob. Ein vorreformatorischer Cranach-Altar aus der Franziskanerkirche zu Torgau. Torgau 2009; Szymczak, Katja: Der Katharinenaltar von Lucas Cranach und der Humanismus. In: Nicht die Bibliothek, sondern das Auge. Westeuropäische Skulptur und Malerei an der Wende zur Neuzeit. Hg. von der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin und Tobias Kunz. Petersberg 2008, S. 146–156; Thiele, Andrea: Das aus der Cranach-Werkstatt stammende Retabel von Kade bei Genthien. Eine Stiftung des Hofschens von Kardinal Albrecht von Brandenburg? In: Tacke, Andreas (Hg.): Lucas Cranach 1553–2003. Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranachs des Älteren. Leipzig 2007, S. 99–120; Ritschel, Iris: Der Frankfurter „Annenalter“ von Lucas Cranach d. Ä. aus dem Jahr 1509 – Ein Werk aus der Marienkirche zu Torgau? In: Kleine Schriften des Torgauer Geschichtsvereins 6, 1996, S. 7–26.

44 Zusammenfassend Dembinsky, Lucas: Tilman Riemenschneider im Bauernkrieg. Langer Aufstieg und schneller Fall in Würzburg – Legende und Wirklichkeit. In: Tacke/Irsigler (wie Anm. 29), S. 304–322.

45 Zusammenfassend Stoppel, Luise M.: Jörg Ratgeb, Hinterlassenschaft in Heilbronn. Kein Bürger- und Meisterrecht durch Leibeigenschaft von Frau und Kindern. In: Tacke/Irsigler (wie Anm. 29), S. 105–118.

46 Als Erster hat dies herausgearbeitet Hinz: Cranach (wie Anm. 14); Hinz, Berthold: Lucas Cranach d. Ä. Profanisierung der Bildthemen und Wandel des Figurenstils nach Beginn der Reformation. In: Hans Holbein und der Wandel in der Kunst des frühen 16. Jahrhunderts. Hg. von Bodo Brinkmann/Wolfgang Schmid. Turnhout 2005, S. 57–72, 304; Hinz, Berthold: Lucas Cranach d. Ä. Stil- und Themenwandel im Zuge der reformatorischen Bilderkrise. In: Tacke: Lucas Cranach 1553–2003 (wie Anm. 43), S. 217–232.

weltliche Sujets. Nach dem Abschluss des Hallenser Großauftrages kam die Masse der neuen Themen⁴⁷ auf den mitteldeutschen Kunstmarkt – und zwar Schlag auf Schlag in wenigen Jahren. Und sie kamen zumeist in zahlreichen Varianten, eine Praxis, die zuvor unbekannt war. Assistentiert wurde die neue Thematik von einem gewandelten Figurenstil, der ebenso gefällig wie frei vom Natur- und Antikenstudium war; das Ringen um eine Proportionslehre überließ Cranach Dürer.⁴⁸ Neben der Beaufsichtigung der Arbeiten am Hallenser Großauftrag beschäftigte sich der Werkstattleiter offensichtlich mit der Erprobung neuer Bildthemen und des ‚nackten‘ Figurenstils. Aller klassischen Reminiszenzen entblößt ist letzterer zum unverwechselbaren Kennzeichen der Cranach’schen Akte aller Art geworden, die nun in großer Zahl die Werkstatt verließen. Er hatte den Mechanismus gefunden – Berthold Hinz überlegt überzeugend, dass er sich dabei an der Altniederländischen Malerei orientierte⁴⁹ –, mit dem er in einer für die Malerei (wie für die Kunst überhaupt) zunehmend schwierigen Zeit bestehen konnte – und zwar durch die Entwicklung einer unverwechselbar an seine Werkstatt gebundenen und mit auffälliger Schnelligkeit zu meisternden Konfektionsmalerei. Die Figuren sind im Laufe der 1520er Jahre so konditioniert worden, dass sie in Gänze oder Teilen schablonierbar erscheinen. Auch wenn einzelne Bildsujets, wie die Venus- und die thematisch verwandten Paris-Urteil-Darstellungen, in die vorreformatorische Zeit zurückreichen, das Gros der nunmehr von der Cranach d. Ä.-Werkstatt ‚angebotenen‘ profan-mythologischen Themen kam nicht nur mit dem Abschluss des Hallenser Großauftrags neu auf, sondern sogleich fix und fertig daher. Cranachs Experimentieren mit den neuen Themen und dem gewandelten Malstil scheint in der ersten Hälfte der 1520er Jahre in aller Stille erfolgt zu sein (wirtschaftlich war die Werkstatt ja durch den Auftrag Kardinal Albrechts abgesichert gewesen). Oder die neuen Gemälde erscheinen uns heute nur so unvermittelt aufzukommen, da der größte Teil der Cranach’schen Handzeichnungen, die eine vorbereitende Entwicklung hätten nachvollziehbar aufzeigen können, verloren gegangen zu sein scheint.

In dem Neuen erkannte das Publikum aber Altvertrautes, denn Cranachs Themen kamen zwar neu auf den Markt, aber sie waren nicht neu entwickelt. Cranach setzte sie so, wie sie in der Altdeutschen Kunst geläufig waren⁵⁰ – wenn auch zeitgemäß aktualisiert –, ins Tafelbild um. Und er hatte – obwohl die Anfänge seiner Bemühungen dazu schon früher nachzuweisen sind – nunmehr seine Werkstatt auf einen einheitlichen Malstil eingeschworen, mit dessen Hilfe er seine Produktivität deutlich erhöhte.

Wir haben nun ab der Mitte der 1520er Jahre einen Künstler vor uns, der uns geradezu als moderner, betriebswirtschaftlich operierender Unternehmer⁵¹ erscheint und der sein Einkommen mehreren Geschäftszweigen verdankte – er führte quasi ein vertikal integriertes Unternehmen. Im deutschsprachigen Raum der Frühen Neuzeit ist das singulär, ebenso die in die Tausende gehende Stückzahl von Bildern und ihr qualitativer Standard. Die auch auf Cranachs Weimarer Grabstein verbürgte zeitgenössische Auffassung, dass der ältere Cranach ein schneller Maler gewesen sei,⁵² bezieht sich selbstredend zum einen auf eine ältere Tradition des Künstlerlobes, zum anderen verbürgt sie beim älteren Cranach aber schlicht die Tatsache, dass der Meister mit Hilfe seiner Werkstatt eine erstaunliche Produktivität erreicht hatte. Modern ausgedrückt könnte man auch sagen, dass er einen Ausstoß an (tausenden von) Kunstwerken produzierte, der ihm im mitteldeutschen Raum eine marktbeherrschende Position über Jahrzehnte sicherte und dies trotz der krisengeschüttelten Zeiten, in denen er lebte.

Cranach d. Ä. ging gefestigt aus den Krisenjahren hervor, die die Reformation für Künstler bedeutete: Er besaß umfangreichen Immobilienbesitz und (wohl landwirtschaftlich genutzte) Gärten, eine Druckerei, eine Apotheke (mit Weinausschank), eine Stelle als Hofkünstler mit gesichertem regelmäßigen Einkommen und

47 Zu diesen siehe, auch wenn ich nicht allen Überlegungen folgen kann, die anregende Studie von Bierende, Edgar: *Lucas Cranach d. Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln*. München/Berlin 2002.

48 Hinz, Berthold: *Dürer, ‚Natürlicher‘ Akt versus Mensch ‚aus der Maß‘*. In: *Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst*. Hg. von Andreas Tacke/Stefan Heinz in Zusammenarbeit mit Ingrid-Sibylle Hoffmann/Christof Metzger. Petersberg 2010, S. 17–31.

49 Vgl. hier die Anm. 46.

50 Eine Auswahl bei Koepplin, Dieter: *Ein Cranach-Prinzip*. In: *Ausst. Kat. Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne*. Bearb. von Werner Schade. Bucerius Forum Hamburg, Ostfildern-Ruit 2003, S. 144–165; jedoch ist die Gattungshierarchie („Nobilitierung von Bildformen und Themen“)

mit der Malerei an der Spitze, die der Autor vornimmt, ahistorisch.

51 Dieser Ansatz wird schon im Titel des Ausstellungskataloges „Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken“ deutlich gemacht (hg. von Claus Grimm/Johannes Erichsen/Evamaria Brockhoff. *Ausst. Kat. Festung Rosenberg, Kronach*. Augsburg 1994).

52 Wegmann, Susanne: *Lucas Cranach d. Ä. und das Lob der Schnelligkeit – Aspekte der Produktivität im Kontext von Humanismus und Reformation*. In: *Konzepte von Produktivität im Wandel von Mittelalter in die Frühe Neuzeit*. Hg. von Corinna Laude/Gilbert Heß. Berlin 2008, S. 207–228; Heydenreich, Gunnar: „... dass Du mit wunderbarer Schnelligkeit malest“. *Virtuosität und Effizienz in der künstlerischen Praxis Lucas Cranachs d. Ä.* In: *Ausst. Kat. Cranach der Ältere*, S. 29–47.

verbunden mit Privilegien, er betätigte sich als erfolgreicher Buchhändler und besaß eine florierende Künstlerwerkstatt. Er bekleidete, obwohl Hofkünstler, in Wittenberg mehrere städtische Ämter, und seine Kinder wurden in die ‚besseren‘ Kreise verheiratet, u. a. mit der Familie des kurfürstlichen Rates und Kanzlers Dr. Gregor Brück (1484–1557), der nach der Wittenberger Steuererhebung von 1528 der reichste Bürger der Stadt war. Cranach hat es in den politisch wie konfessionell heiklen Zeiten verstanden, nach allen Seiten zu vermitteln, dass der Urheber und seine Werke nicht als parteiische Instanzen zu gelten hatten, sondern dass sie gleichsam Immunität besitzen.⁵³ Er stand – wie man neudeutsch schreiben würde – ‚mitten in der Gesellschaft‘.

IV. Cranach wissenschaftsgeschichtlich – ein Forschungsdesiderat

Soweit die historischen Fakten. Nimmt man einen Perspektivwechsel in der Darstellung vor und wechselt zur Wissenschaftsgeschichte, dann könnte man ihn als ‚Grenzgänger‘ bezeichnen, der zwischen den religiös wie weltanschaulich so unterschiedlichen Auftraggeberkreisen einen ‚Balanceakt‘ als Lebensleistung vollzogen hatte, der mit den heute wieder einsetzenden parteiischen Betrachtungen der Reformationsjahrzehnte anlässlich der 500-Jahrfeier des Thesenanschlages (2017) aus dem Gleichgewicht zu geraten droht und dies gerade jetzt, wo sich die kunsthistorische Forschung allmählich aus dem langen Schatten einer preußisch-deutsch eingefärbten Geisteswissenschaft⁵⁴ fortbewegt hat, die dem (deutschen) Künstler immer unterstellte, dass er sich ab 1517 mit seinem Werk selbst religiös bekennen würde, also dass es sich nicht um Auftrags-, sondern um Bekenntnis-kunst handele.

Dieser überholte Ansatz darf als überwunden gelten.⁵⁵ Neben den neueren Fragestellungen zu den evangelischen Bildprogrammen der Wittenberger Reformatoren⁵⁶ wurden inzwischen auch jene Kunstwerke für Altgläubige zum Forschungsgegenstand, die die alten Glaubensvorstellungen während des Prozesses der Glaubensspaltung zu visualisieren suchten.⁵⁷ Neben Lucas Cranach d. Ä. mit seiner Werkstatt⁵⁸ bezieht diese Forschung nunmehr auch weitere Künstler mit ein, herausgegriffen seien der Meister HL,⁵⁹ Hans Baldung Grien,⁶⁰ der

53 Hinz: Cranach (wie Anm. 14), S. 125.

54 Exemplarisch Jendorff, Alexander: Ein problematisches Verhältnis. Kardinal Albrecht von Brandenburg und die preußisch-deutsche Historiographie. In: Tacke: Konkubinate (wie Anm. 36), S. 187–251; im Überblick siehe Packeiser, Thomas: Zum Austausch von Konfessionalisierungsforschung und Kunstgeschichte. In: Archiv für Reformationsgeschichte 93, 2002, S. 317–338.

55 Es ist wohl nur späteren Generationen nach Abschluss der ‚Epoche‘ vergönnt, quasi außerhalb des untersuchenden Zeitstromes stehend, die jeweiligen ‚Akteure‘ zu beleuchten und – bezogen auf die Kunstwissenschaft – die Vereinnahmung von Kunst und Künstler für die jeweiligen Zeitverhältnisse aufzuzeigen. Jüngst, bezogen auf die Altdeutsche Kunst, siehe Hofer, Sigrid: Dürers Erbe in der DDR. Vom Kanon des sozialistischen Realismus, seinen Unbestimmtheiten und historischen Transformationen. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 36, 2009, S. 413–437.

56 Hier nur einige neuere Titel wie Lagaude: Cranach-Altar; Noble, Cranach (das 2009 erschienene Buch basiert z. T. auf fünf älteren Aufsätzen von 2003–2006); Oexle, Otto Gerhard: Die Memoria der Reformation: Das Dessauer Altarbild Lucas Cranachs des Jüngeren. In: Krause, Hans-Joachim/Ranft, Andreas (Hg.): Studien zur mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kunstgeschichte und Geschichte / Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Stuttgart u. a. 2009 (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-Historische Klasse 81,3), S. 53–79, 157–176; Böhlitz, Michael: Der Weimarer Cranachaltar im Kontext von Religion und Geschichte. Ein ernestinisches Denkmal der Reformation. In: Tacke: Lucas Cranach 1553–2003 (wie Anm. 43), S. 277–298; Wegmann, Susanne/Wimböck, Gabriele (Hg.): Konfessionen im Kirchen-

raum. Dimensionen des Sakralraums in der Frühen Neuzeit. Korb 2007.

57 Packeiser, Thomas: Katholische Kunst angesichts der Reformation. Notizen zur Konfessionalisierung, konfessioneller Identität und Kontextforschung anlässlich einer Neuerscheinung. In: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte 103, 2008, 3/4, S. 188–214. Der Autor bezieht sich auf Tacke: Kunst und Konfession (wie Anm. 29). – Zum ersten Mal habe ich diesen neuen Forschungsansatz zu formulieren versucht in: Tacke, Andreas: Das Hallenser Stift Albrechts von Brandenburg. Überlegungen zu gegen-reformatorischen Kunstwerken vor dem Tridentinum. In: Jürgensmeier, Friedhelm (Hg.): Erzbischof Albrecht von Brandenburg (1490–1545). Ein Kirchen- und Reichsfürst der Frühen Neuzeit. Frankfurt am Main 1991, S. 357–380.

58 Siehe beispielsweise Münch: Engelsglorie (wie Anm. 9); Hecht: Gregorsmessen (wie Anm. 6); Tacke: Albrecht (wie Anm. 6); Tacke, Andreas: Die Mondsichelmadonna des kursächsischen Kanzlers und Rates Hieronymus Rudelauf im Städel. In: Städel-Jahrbuch 13, 1991, S. 191–198. Zuletzt zum Rudelauf-Gemälde siehe: Kat. Mus. Deutsche Gemälde im Städel, 1500–1550. Bearb. von Bodo Brinkmann/Stephan Kemperdick. Mainz 2005 (Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main 5), S. 235–242 (Brinkmann geht von einer Zuschreibung der Tafel an Lucas Cranach d. Ä. aus).

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

60 Siehe Weber am Bach, Sibylle: Hans Baldung Grien (1484/85–1545). Marienbilder in der Reformation. Regensburg 2006 (Diss. phil. München 2002).

Meister des Hallenser Marienaltars⁶¹ oder die Nürnberger Vischerhütte⁶². Es stehen aber noch weitere Forschungsfelder offen. Gefragt wird nunmehr auch, wie es sich aus konfessioneller Sicht mit der Ikonographie und Ikonologie der Bildthemen verhält, worin besteht denn beispielsweise der Unterschied zwischen der Darstellung der Passion Christi auf lutherischer bzw. römisch-katholischer Seite?⁶³ In jüngster Zeit wird aber auch das Epochenjahr 1517 selbst überwunden, und es wird gefragt, wie die Kunstaufträge Friedrichs des Weisen ‚vor‘ Luthers Thesenanschlag aussahen.⁶⁴ Erstaunlich ist, dass wir kaum etwas über die Ausstattung jener Wittenberger Schlosskirche wissen,⁶⁵ an deren Tür der Reformator seine Thesen geschlagen haben soll.

Nur wissenschaftsgeschichtlich ist mit Blick auf die Reformationszeitforschung des 19. Jahrhunderts zu erklären, warum die kurfürstlichen Kunstaufträge Friedrichs des Weisen vor 1517 so stiefmütterlich wegkamen; diese Kunstwerke, wie überhaupt alles, was mit ‚Altar‘ in der Kunst des mitteldeutschen Raums der unmittelbaren Jahrzehnte vor (und nach) dem Epochenjahr zu tun hatte, waren in der preußisch-deutsch eingefärbten Gewissenswissenschaft irgendwie Themen ‚non grata‘. Die Altäre der Cranach d. Ä.-Werkstatt hatten deshalb, von wenigen Ausnahmen abgesehen, über Generationen hinweg in der Forschung einen schweren Stand. Erst jüngst – wie auch im vorliegenden verdienstvollen Sammelband – gewährt man ihnen jene Aufmerksamkeit, die sie sowohl künstlerisch wie auch in ihrer Programmatik von Seiten der Kunstgeschichte verdient haben. Und dies unabhängig davon, ob sie vor oder nach dem Epochenjahr 1517 gemalt worden sind. Manche dieser Altäre wurden im Laufe der Jahrhunderte ihres ursprünglichen Kontextes beraubt und müssen heute mit dektektivischem Gespür wieder rekonstruiert werden,⁶⁶ ein Beleg dafür ist ja der Schneeberger Altar selbst. Auf welches Retabel eines altgläubigen Auftraggebers bezieht sich beispielsweise die Anfrage des älteren Cranach an Luther, die uns in einem Tischgespräch aus dem Frühjahr des Jahres 1533 überliefert ist:⁶⁷ Der Maler wollte von dem Reformator wissen, welche alttestamentarische Darstellung sich typologisch auf die Passionsszene mit Christus am Ölberg bezieht.

V. Meister – Gesellen – „Gehilfen-Arbeit“ – „Cranachepigonen“

Dass die Forschung zu den Cranach'schen Retabeln über Generationen hinweg nur sehr langsam an Schwungkraft gewonnen hat, liegt neben dem Verlauf der Wissenschaftsgeschichte selbst unter anderem auch an der nach wie vor gültigen Cranach-Monographie, die 1932 von dem Direktor der Berliner Gemäldegalerie und zeitweise gleichzeitigem Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts Max J. Friedländer (1867–1958) und Jakob Rosenberg (1893–1980) geschrieben wurde; Rosenberg war damals Kustos am Berliner Kupferstichkabinett. Beide waren an den Altniederländern geschult, und vor diesem Hintergrund muss man ihr (eigentlich vernichtendes) Urteil im Vorwort der Monographie lesen, da sie künstlerisch nur die Wiener Jahre des Künstlers gelten lassen wollten und in den späteren Wittenberger (Werkstatt-) Werken nur noch ein Abflauen

61 Siehe Krause, Hans-Joachim: Mariendienst und Jenseitsvorsorge. Das Marienretabel der halleschen Marktkirche in seinem ursprünglichen Kontext. In: Tacke: Kunst und Konfession (wie Anm. 29), S. 191–240.

62 Vgl. Merkel, Kerstin: Albrecht von Brandenburgs Bronze-Grabdenkmal aus der Nürnberger Vischerwerkstatt. In: Tacke: Kontinuität und Zäsur (wie Anm. 28), S. 250–263, und Merkel: Jenseits-Sicherung (wie Anm. 22).

63 Münch, Birgit Ulrike: Geteiltes Leid. Die Passion Christi in Bildern und Texten der Konfessionalisierung: Nordalpine Druckgraphik von der Reformation bis zu den jesuitischen Großprojekten um 1600. Regensburg 2009 (Diss. Phil. Trier 2007); Münch, Birgit Ulrike: „Dy nachuolg Cristi“ im monumentalen Rahmen. Überlegungen zur Passionsikonographie in Auftragswerken Albrechts von Brandenburg. In: Ausst. Kat. Der Kardinal, Bd. 2, S. 212–227.

64 Weilandt, Gerhard: Der Fürst beim Gebet. Das erste Porträt Friedrichs des Weisen von Lucas Cranach im sakralen und politischen Kontext. In: Tacke: Lucas Cranach 1553–2003 (wie Anm. 43), S. 43–74; Weed, Stanley E.(dward): Frederick the Wise venerating the Virgin and Saints. A newly

reconstructed triptych by Lucas Cranach the Elder. In: Konsthistorisk tidskrift 74, 2005, 4, S. 209–223.

65 Niehr, Klaus: Dürers Bild der „Sieben Schmerzen Mariens“ und die Bedeutung der retrospektiven Form. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 36, 2009, S. 117–143; Niehr, Klaus: Memorialmaßnahmen. Die Wittenberger Schloßkirche im frühen 16. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 71, 2008, S. 335–372.

66 Siehe Steinmann, Ulrich: Der Bilderschmuck der Stiftskirche zu Halle. Cranachs Passionszyklus und Grünewalds Erasmus-Mauritius-Tafel. In: Forschungen und Berichte / Staatliche Museen zu Berlin 11, 1968, S. 69–104; die von Steinmann begonnenen Rekonstruktionen wurden weiterentwickelt von Tacke, Andreas: Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt 1520–1540. Mainz 1992 (Diss. Phil. Berlin-West 1989).

67 Luther, Martin, Tischgespräch 1533. In: WA TR 1, Nr. 533a. Auf diese Stelle machte mich freundlicherweise Werner Schade (Berlin) aufmerksam.

– ein „Ausrinnen“ – der großartigen Anfangsleistung um 1500 sahen.⁶⁸ Es wird wohl nur wenige Künstlermonographien geben, bei denen die Autoren derart auf Distanz zu ihrem ‚Helden‘ gegangen sind, wie Friedländer/Rosenberg zu Cranach d. Ä.

Folgeschwer für die Cranachforschung der nachfolgenden Generationen war indes ihre Entscheidung, die Altarproduktion der Cranach d. Ä.-Werkstatt nicht im vollen Umfang mit aufzunehmen. Die Begründung dafür lautete, dass die Hand des Meisters nicht mehr bestimmend zu erkennen gewesen sei: „Naturgemäß setzte die Teilnahme der Gesellen hauptsächlich ein, wenn es galt, umfangreiche Werke auszuführen. Mehrere Altäre, wie den ‚beglaubigten‘, 1511 in Auftrag gegebenen in Neustadt a. d. Orla, haben wir beiseite gelassen, in der Meinung, es handele sich dabei in der Hauptsache um Gehilfen-Arbeit“.⁶⁹ Und dies, obwohl man von den selben Autoren im Katalogeintrag ihrer Cranach-Monographie zu zwei verwandten Werken liest, dass die Urkunden zu Neustadt a. d. Orla keinen Zweifel darüber lassen, „daß dieser Altar Cranach in Auftrag gegeben und aus seiner Werkstatt geliefert wurde (der Bruder Cranachs, Matthäus, kam nebst einem Gesellen und dessen Frau zur Aufstellung mit nach Neustadt)“.⁷⁰ Bei dieser Vorgehensweise der Autoren wird doch einer der Hauptaspekte (über den sich Friedländer/Rosenberg vollkommen im Klaren waren) des spätmittelalterlichen/frühneuzeitlichen Werkstattbetriebes beiseitegeschoben, dass nämlich mehrere – und zum größten Teil anonym gebliebene – Hände arbeitsteilig die Kunstwerke schufen.

Methodisch haben wir heute einen anderen Zugang zum Œuvre eines Künstlers, und deshalb macht es auch im Falle der Lucas Cranach d. Ä.-Werkstatt keinen Sinn, die unterscheidbaren anonymen Hände als „Cranachepigonen“ abzutun und in das Werkverzeichnis entweder gar nicht erst aufzunehmen oder in einen Anhang zu verbannen,⁷¹ vor allem dann nicht, wenn der Auftrag – wie im Juni 1512 für die Johanniskirche zu Neustadt a. d. Orla⁷² – durch Archivquellen für die Cranach d. Ä.-Werkstatt zweifelsfrei gesichert ist oder wenn – wie bei dem Hallenser Großauftrag für Kardinal Albrecht von Brandenburg belegt⁷³ – zahlreiche eigenhändige Präsentationszeichnungen in Form von Altarmodellen aus Papier die entscheidende Mitwirkung Lucas Cranach d. Ä. unzweifelhaft beweisen, auch wenn er beispielsweise bei diesem Großauftrag nur selten selbst zum Pinsel griff.

Dadurch, dass die Standardmonographie zu Cranach weitgehend jene Werke ausschied, die von dem einheitlichen Werkstattstil abwichen, könnte eine ‚Werkbereinigung‘ stattgefunden haben. Denn dieser, auch von mir bisher angenommene einheitliche Werkstattstil, scheint sich vor allem auf ‚Konfektionsgrößen‘ zu beziehen, also auf die von der Cranach d. Ä.-Werkstatt verwendeten ‚Standardbildformate‘⁷⁴ und ‚Standardbildthemen‘⁷⁵. Bei größeren Aufträgen – auch im Sinne des Formats – scheinen weitere, mitunter selbstständiger im Stil malende Kräfte hinzugezogen worden zu sein. Auch sie malten im Auftrag Lucas Cranachs, und auch ihre Werke sind deshalb der Cranach’schen Werkstattproduktion zuzurechnen. Gerne wüssten wir ihre Namen, aber die Quellen haben sie nur unter ferner liefen subsumiert, und namentlich wurde nur, wie beispielsweise in der Schneeberger Abrechnung des Cranach-Altars, „meister lucas maler zu wittenperg“ als Werkstattleiter genannt.

Dadurch, dass keine Monographie zu Cranach d. Ä. vorliegt, die alle Gemälde – auch die aller Werkstattmitarbeiter – behandelt, haben wir vielleicht ein zu homogenes Gesamtbild der Cranach’schen Kunstproduktion. Eine Neuauflage von Friedländer/Rosenberg, auch wenn sie umfangreich bebildert wäre, würde deshalb nicht weiterhelfen. Cranachs stilistische Bandbreite ist vermutlich breitgefächerter als dort dargestellt und man müsste erst einmal grundsätzlich überlegen, wie eine Neubearbeitung des Cranach’schen Œuvres vor dem Hintergrund der spätmittelalterlichen / frühneuzeitlichen Künstlerpraxis methodisch auszurichten sei. Zudem müssten zu der ‚Kennerschaft‘, also der Methode der Stilkritik, wie sie meisterhaft von Max J. Friedländer beherrscht wurde, weitere kunstwissenschaftliche Methoden Anwendung finden, beispielsweise das des Archivstudiums. Denn dem Cranach’schen Werkstattbetrieb kann man ganz sicherlich nur über ausgedehnte Quellenarbeiten auf die Spur kommen. Heute nur noch aus dem Kunstbestand selbst (der Druckgraphik, den Handzeichnungen und den Gemälden), und sei es auch unter Hinzuziehung restauratorischer Unterstützung, zu einem nachvoll-

68 Friedländer/Rosenberg: Gemälde, S. 9f.

69 Ebd., S. 18.

70 Ebd., S. 37f. Nr. 42.

71 Ebd., S. 95–98.

72 Abgedruckt in Hoffmann, Karl u. a. (Hg.): Der Neustädter Altar von Lucas Cranach und seiner Werkstatt. Jena/Berlin o. J. [1954], S. 10–19.

73 Tacke, Andreas: Cranach, Meisterwerke auf Vorrat (wie Anm. 33).

74 Da sich bereits in Folge der Publikation schematisierende Argumentationsweisen abzeichnen, sei hier davor gewarnt, da

z. B. ein verwendetes oder nicht verwendetes Tafelformat weder ein Zu- noch Abschreibungskriterium für ein Gemälde an Cranach sein kann; siehe die ergebnisreiche Arbeit von Heydenreich, Gunnar: Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and workshop practice. Amsterdam 2007, bes. S. 42–47.

75 Beispielsweise das der Quellennympe, siehe Matsche, Franz: „Nympha super ripam Danubii“. Cranachs Quellnymphen und ihr Vorbild. In: Tacke: Lucas Cranach 1553–2003 (wie Anm. 43), S. 159–203.

ziehbares Ergebnis gelangen zu wollen, wird, wie das grandiose Scheitern des „Rembrandt Research Projekt“ (RRP) mahnend vor Augen führt, nicht zielführend sein. Bezogen auf Cranach d. Ä. dürfte die Pionierleistung von Friedländer/Rosenberg ohnehin unangefochten bleiben. Die Archive sind aber leider bisher zu Cranach, anders als zu Albrecht Dürer, nur im geringen Maße konsultiert worden; eine Edition der Quellen zu Cranach d. Ä. und d. J. ist das wirkliche Desiderat der Cranachforschung.⁷⁶

Eine solche Quellenedition würde (leider) für die meisten der von Cranach d. Ä. (und d. J.) beschäftigten Lehrlingen, Gesellen und Gehilfen nur selten einen Namen festhalten können. Wie wir bereits aus den bekannten Quellen wissen, werden die Mitarbeiter – bisher bekannt im Zusammenhang mit fürstlichen Schloss- und Festausstattungen – oft nur summarisch nach ihrer Zahl genannt. Aber wir wüssten vielleicht so genauer, wie viele – wenn auch für uns anonym gebliebene – Hände an diesem oder jenem Auftrag mitwirkten, beispielsweise am Schneeberger Altar. Nach Ausweis seines Malstils waren hieran mehrere Hände beteiligt, wobei es bei einzelnen Partien so etwas wie ein ‚finish‘ einer stärkeren Hand (die des jungen / älteren Cranachs?) gegeben zu haben scheint; vielleicht nicht unähnlich der Arbeitsweise von Peter Paul Rubens, der mitunter bei den von der Werkstatt komplett ausgeführten Gemälden virtuos letzte Hand anlegte (was sich nach seiner eigenen Aussage steigernd auf den Kaufpreis des Gemäldes auswirkte).

VI. Schluss

Abschließend lässt sich feststellen, dass der von Lucas Cranach d. Ä. vor allem in der Absatzkrise, die die Reformation ausgelöst hatte, kreierte Cranach'sche Werkstattstil damals (und heute) auf dem Kunstmarkt zum Verkaufsschlager wurde. Hier wäre Max J. Friedländers Rückschluss – in „Von Kunst und Kennerschaft“ (1946) – mit einem Fragezeichen zu versehen, wenn er schreibt: „Ein Maler, der aus wirtschaftlichem Interesse die Leistungsfähigkeit eines Werkstattbetriebes steigert – Lucas Cranach in seiner Wittenberger Zeit bietet ein lehrreiches Beispiel –, zieht die Gesellen nicht sowohl zu sich empor, steigt eher zu ihnen hinab, er bildet eine Formensprache und Malweise aus, die lehrbar und nachahmlich sind, und gibt seiner Produktion einen unpersönlichen Charakter“.⁷⁷ Denn die von Cranach d. Ä. geschaffene Wiedererkennbarkeit seines Werkstattstils sicherte ihm einen vorderen Platz in der Rangliste der Altdeutschen Malerei, ebenbürtig an der Seite eines Albrecht Dürers. Im Unterschied zu seinem berühmten Nürnberger Kollegen konnten sich aber damals (wie heute) sehr viele Besitzer rühmen, einen ‚echten‘ Cranach zu besitzen. Denn die Cranach d. Ä.-Werkstatt befriedigte den ‚Bildhunger‘, den die Reformation (nach Überwindung ihrer ersten Krisenjahre) im mitteldeutschen Raum ausgelöst hatte, nicht nur im profanen, sondern nach wie vor auch im kirchlichen Bereich, wo sie für die Anhänger der alten und neuen Lehre gleichermaßen produktiv tätig war. Für alle schuf Cranach d. Ä. Kunstwerke, denen gemeinsam ist, dass ihre ästhetische Faszination bis heute anhält.

76 Einen Ausblick, wie diese aussehen könnte, gibt – dank auch der Transkriptionen von Rainer Hambrecht sowie Dieter und Monika Lücke – Heydenreich: Cranach (wie Anm. 74), S. 406–453. Vgl. auch den ertragreichen Aufsatz von Lücke: Archivalien (wie Anm. 2).

77 Friedländer, Max J.: Von Kunst und Kennerschaft. (1. Aufl. Oxford/Zürich 1946) Leipzig 1992, mit einem Nachwort von Hilmar Frank, S. 158.