



Abb. 1 Lucas Cranach d. Ä.: Altarmodell mit *Christus vor Kaiphas* für den Barbara-Altar der Hallenser Stiftskirche Kardinal Albrechts von Brandenburg. Leipzig, Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung

EIN SELTENER BLICK IN EINE KÜNSTLERWERKSTATT: DAS ERLANGER CRANACH-KONVOLUT

Andreas Tacke

„Schnelligkeit“ ist in der Bildenden Kunst ein Topos und findet sich bereits bei Plinius, der von Nikomachos von Theben (ca. 360 bis 320 v. Chr.) zu berichten weiß, dass kein anderer in der Kunst der Malerei schneller gearbeitet hätte als dieser (»*nec fuit alius in ea arte velocior*«).¹ Albrecht Dürer (1471–1528) hatte sich dessen auf dem *Rosenkranzfest* (1506) selbst gerühmt und auch das 1508 auf Cranach den Älteren bezogene Künstlerlob des Humanisten Christoph Scheurl (1481–1542) nimmt den Topos auf.²

In seiner Lobrede auf den Vorrang der Wissenschaften und auf die Wittenberger Stiftskirche wird Lucas Cranach ausführlich in einer Widmung wie folgt hervorgehoben: »[...] Nicht übergehen kann ich jedoch, daß – wohingegen es dem Protogenes³ und vielen andern, nach dem bekannten Satz, daß übertriebene Sorgfalt schade, häufig zum Vorwurf gemacht worden ist, daß sie nicht endigen könnten – Dich jedermann wegen der wunderbaren Schnelligkeit lobt, mit der Du malst und durch die Du nicht nur dem Nicomachus oder Marcia⁴, sondern allen Malern überlegen bist; welche Schnelligkeit Du, nach meinem Dafürhalten, durch fortwährendes Studium und beständigen Fleiß Dir erworben hast.«⁵ Diese Schnelligkeit scheint sich nicht nur auf Cranach den Älteren selbst zu beziehen, sondern genereller auf seine Wittenberger Künstlerwerkstatt. In der Tat war deren Output beachtlich⁶ und es gibt in der deutschen Renais-

sancekunst keine, die auch nur annähernd eine ähnliche Bilanz vorzuweisen hätte.⁷ Sie lässt sich nicht allein durch die urkundlich verbürgte große Anzahl an Werkstattmitarbeitern erklären, sondern vor allem in der von Cranach präferierten Malweise. Unter Wahrung handwerklicher Standards kam bei der Beschleunigung aller Arbeitsabläufe der Handzeichnung eine besondere Rolle zu. Und es gibt weltweit kein vergleichbares Konvolut an Cranach-Zeichnungen, das derart geeignet wäre, die Rolle der Handzeichnung im Cranachschen Schaffensprozess aufzuzeigen, wie jenes der Graphischen Sammlung der Universitätsbibliothek Erlangen.

DAS ERLANGER CRANACH-KONVOLUT

Wer auch immer dieses heute in Erlangen verwahrte Konvolut im Laufe der Jahrhunderte vorher besessen hat, er muss ein großes Interesse daran gehabt haben, den Einblick in die Cranach'sche Künstlerwerkstatt mittels dieses Bestandes bewahren zu wollen. Ja, es ist davon auszugehen, dass das Erlanger Cranach-Konvolut erst einmal direkt von dem Vater auf den Sohn, Lucas Cranach den Jüngeren (1515–1586) übergang und danach an Besitzer kam, die die Geschlossenheit der Sammlung erkannten und bewahren halfen.

1 Plinius: *Naturalis historia* 35. Buch, 36. Kapitel („keinem Maler ging die Arbeit schneller von der Hand als ihm“, Plinius, *Naturgeschichte*, ed. Wittstein, Leipzig 1882, Bd. 6, S. 146).

2 So inschriftlich, gelehrt auf Horaz bezugnehmend, auf dem *Rosenkranzfest*, das Altarbild in nur fünf Monaten gemalt zu haben; vgl. Dürer (ed. Rupprich) I, 1956, S. 206 Nr. 29: »Exegit quinque mestri spatio Albertus Durer Germanus M.D. VI«. Obwohl wir wenig über den zeitlichen Aufwand beim Malprozess wissen, ist das für ein Gemälde dieser Größenordnung ausgeschlossen, schon allein für den Trocknungsprozess der unterschiedlichen Farben muss mehr Zeit eingerechnet werden. Als Vergleich kann man die Aufstellung bei Haller 2005, S. 45–65, nehmen, die anhand der manieristischen Altargemälde der Münchner Jesuitenkirche St. Michael am Beispiel der protokollierten Materialausgabe, die vom Hof überwacht wurde, nachweisen konnte, dass sich der Herstellungsprozess zwischen einem Jahr bis drei Jahre, also von 1587 bis 1590, hinzog.

3 Protogenes war ein bedeutender griechischer Maler und Erzgießer im ausgehenden 4. Jahrhundert vor Christus.

4 Marcia soll eine griechische Malerin und Bildhauerin gewesen sein, die vor allem – auf Plinius bezugnehmend – mit Boccaccios *De Claris Mulieribus* (Von den hochberühmten Frauen) seit 1361–62 im Hochmittelalter / der Renaissance rezipiert wird, wobei Boccaccios Verständnisfehler aus der *laia* aus Kyzikos eine Marcia Varronis machte.

5 Scheurl 1509; hier nach der Übersetzung von Lüdecke 1953, S. 49–55, Zitat auf S. 52; vgl. *Das ernestinische Wittenberg* 2015, S. 196–199 Quelle-Nr. 86.

6 Zum Output der Cranach-Werkstatt vgl. die von Michael Hofbauer (Heidelberg) aufgebaute und bei der UB Heidelberg gehostete Forschungsdatenbank »CranachNet« (<http://corpus-cranach.de>), welche vielen Fragestellungen der internationalen Cranach-Forschung neue Impulse verleiht.

7 Sie ist jedoch im Kontext der bereits seit der Antike bekannten Massenproduktion an Gebrauchsgegenständen zu sehen, wie – mehr bezogen auf unsere Fragestellung – der Produktivität der Künstlerwerkstätten des Spätmittelalters. Verwiesen sei auf die der Ulmer Bildschnitzer; vgl. zu diesen AK Stuttgart 1993.

Anderes als bei fürstlichen Sammlern ist diese nicht vornehmlich durch singuläre Stücke geprägt, sondern auf Breite angelegt, die vor allem den künstlerischen Arbeitsprozess und nicht so sehr die Spitzenleistungen Cranachs verdeutlichen soll. Diese Sammlerintention macht heute das Erlanger Cranach-Konvolut so einzigartig und braucht deshalb den Vergleich mit den Beständen der großen europäischen und nordamerikanischen Graphikkabinette nicht zu scheuen.

Zudem konnte nur mittels des Erlanger Cranach-Konvoluts einer der größten Gemäldezyklen des Alten Reiches rekonstruiert werden, nämlich der von Kardinal Albrecht von Brandenburg (1490–1545) in Halle an der Saale. Ihm war nur eine kurze Verweildauer in dessen Stiftskirche beschieden gewesen, welche heute umgangssprachlich als Hallenser Dom bezeichnet wird. Von etwa 1525 bis ca. 1540 war der 142-teilige Heiligen- und Passionszyklus dort zu sehen gewesen, so dass wir die Herstellung der 142 Gemälde in Cranachs Wittenberger Werkstatt in der ersten Hälfte der 1520er Jahre annehmen müssen – für eine genauere Datierung fehlen uns die Schriftquellen, so dass eine Rekonstruktion des Gemäldezyklus von europäischem Rang einem Indizienprozess gleichkommt und wichtige „Beweise“ dafür liegen in der Graphischen Sammlung der Universitätsbibliothek Erlangen.

WERKSTATTPRAXIS

Um ein wenig auszuholen: Als Cranach spätestens im April 1505 als Nachfolger von Jacopo de' Barberi († um 1516)⁸ zum Hofkünstler des seit 1486 regierenden Kurfürsten Friedrich des Weisen (1463–1525) berufen wurde⁹, war sein sogenanntes Wiener Frühwerk¹⁰ seine Visitenkarte gewesen. Diese hochkarätigen Kunstwerke, die ausnahmslos als eigenhändig zu bezeichnen sind, können von ihrer künstlerischen und intellektuellen Qualität in einem Atemzug mit den Gemälden und der Druckgraphik eines Dürer oder Albrecht Altdorfer genannt werden. Jedoch ging Cranach, nachdem er sich in sein Hofkünstleramt¹¹ eingelebt hatte, in Wittenberg ganz andere Wege als seine berühmten Künstlerkollegen aus Nürnberg bzw. Regensburg: Nicht so sehr das

eigenhändig gemalte Werk – welches es jedoch nach wie vor durchgängig und bis ins hohe Alter gab – sondern vielmehr jene Aufträge, die Cranach nur mit einer vielköpfigen Werkstatt bewerkstelligen konnte, scheinen für ihn nun die künstlerische Herausforderung gewesen zu sein. Aus heutiger Perspektive könnte man Cranach dem Älteren ein Interesse an steter Expansion und damit an Großaufträgen bzw. an einer Massenproduktion an Gemälden, Graphiken oder dem Buchdruck bescheinigen. Nur ein Bruchteil davon ist indes erhalten geblieben, vor allem bei den ephemeren Festausstattungen bzw. seinen Raumdekorationen für die ernestinischen Schlösser haben wir einen Totalverlust, hier müssen die Schriftquellen zum Sprechen gebracht werden.¹² Sie belegen, dass Cranach über Wochen und Monate mit seiner Werkstatt im weitverzweigten kursächsischen Territorium unterwegs war, um den Wünschen seiner Dienstherrn in den Burgen und Schlössern nachkommen zu können.

Schon wenige Jahre nach seiner Anstellung als Hofkünstler muss sich Cranach bezüglich der Schnelligkeit bei der Erledigung der unterschiedlichen künstlerischen Herausforderungen einen Namen gemacht haben, so dass ihn Christoph Scheurl in einer Lobesrede 1508 pries und sein Dienstherr ihm im selben Jahr, genauer am 6. Januar in der Reichsstadt Nürnberg nobilitierend einen Wappenbrief ausstellte – mit dem Wappenbild (Kat. 1), der geflügelten Schlange, sollte er fortan seine Kunst signieren.

CRANACH ALS HOFKÜNSTLER

Cranach war fast ein halbes Jahrhundert Hofkünstler der ernestinischen Wettiner gewesen und das Erlanger Cranach-Konvolut ist auch aus historischer Perspektive betrachtet vielschichtig, da es sowohl Werke der vorreformatorischen Zeit wie der Reformationszeit selbst enthält. Und, es veranschaulicht die unterschiedlichen Tätigkeitsbereiche, mit denen Cranach als Hofkünstler der drei ernestinischen Kurfürsten – Friedrich der Weise, Johann der Beständige (1468–1532) und Johann Friedrich der Großmütige (1503–1554) – betraut wurde.

8 Böckem 2016, bes. S. 160–248.

9 Die erste nachweisbare Bezahlung erhielt er am 13./14. April 1505 in Torgau; vgl. Das ernestinische Wittenberg 2015, S. 148 Quelle-Nr. 1.

10 Siehe Heiser 2002.

11 Neuere Ansätze zu diesem und der Überwindung des Gegensatzpaares Hofkünstler / Zunftkünstler siehe Tacke/Fachbach/ Müller (Hgg.) 2017, sowie Eichberger/Lorentz/Tacke (Hgg.) 2017.

12 Vor allem die jüngst von Insa Christiane Hennen, Alexander Krünes, Ralf Kluttig-Altman, Thomas Lang, Anke Neugebauer, Mario Titze bearbeitete quellengestützte Untersuchung »Das ernestinische Wittenberg: Spuren Cranachs in Schloss und Stadt« von 2015 ist nun grundlegend. Vgl. dort auch für Ergänzungen und Richtigstellungen zu Heydenreich 2007 und den Angaben des »Cranach Digital Archives – CDA« (<http://lucascranach.org/>).

Wie ein roter Faden ziehen sich Cranachs Arbeiten für die höfische Repräsentation seiner kurfürstlichen Dienstherren durch sein Lebenswerk sowohl bezüglich der ephemeren Festausrüstung wie der wandfesten Dekoration von Residenzräumen oder den zahlreichen Porträts, die alle Lebensstationen der herrschaftlichen Familie und ihrer in Dresden residierenden albertinischen Verwandtschaft festhielten. Man muss hier in Erinnerung rufen, dass die Wettiner einen der sieben Kurfürsten des Alten Reiches stellten und dadurch war auch bezüglich der Bildenden Künste ein Anspruchsniveau vorgegeben, welches sich im europäischen Wettstreit zu behaupten hatte.¹³

Im höfischen Zusammenhang kann man die beiden Erlanger Zeichnungen *Musizierendes Paar* (Kat. 2) und *Röhrender Hirsch nach links* (Kat. 3) verorten, das erstgenannte Blatt ist eine eigenhändige Arbeit aus den ersten Jahren Cranachs als Hofkünstler.¹⁴ Beide Zeichnungen könnten als Vorlage für eine Wand- bzw. Tafelmalerei gedient haben, wobei die Motive sowieso geeignet sind, immer wieder als Versatzstücke in Kunstwerke einzufließen. Die Unsicherheit in der Forschung, zu welchem Zweck die beiden Blätter letztendlich gedient haben, kann mit der Feststellung, dass sie als Vorlagenblätter immer wieder Verwendung fanden, zum Teil aufgehoben werden. Denn solche Studien fügen sich in Scheurls Beobachtung von 1508, dass Cranach seine künstlerische Sicherheit durch »fortwährendes Studium und beständigen Fleiß« sich erarbeitet hat. Bei einem Bildenden Künstler heißt das in erster Linie Zeichnen, um Sicherheit in der Erfassung der Motive zu erlangen. Dies bildet die Grundlage für seine „Schnelligkeit“, denn solche Zeichnungen konnten dann als Baustein zeitsparend immer wieder in Überlegungen zu neuen Bildlösungen einfließen, wie noch an Beispielen zu zeigen sein wird.

Das gilt übertragen auch für die Porträtzeichnungen. Einzelstudien nach dem Leben (vgl. Kat. 74) fanden dabei ebenso Verwendung wie Blätter, die bereits jenen schablonierten Darstellungstyp festhielten, der dann die Massenproduktion der Cranach'schen Gemälde vorbereitete. Und diese Gemälde – wie von Friedrich dem Weisen oder Martin Luther

(1483–1546) – konnten dann die Werkstattmitglieder malen, ohne den Dargestellten jemals selbst gesehen haben zu müssen. Die Bildlösungen waren so einprägsam, dass wir uns im wörtlichen Sinne vom Reformator und seinem Beschützer dank Cranach ein Bild machen.

Den Höhepunkt der Porträtmassenproduktion und damit auch künstlerischer Schnelligkeit stellte die Cranach-Werkstatt mit der Anfertigung von 120 Porträttafeln unter Beweis. Glückliche Umstände haben die Quelle erhalten, die über diese serielle Produktion der Gemälde Auskunft gibt. Anfang Mai 1533 wird vermerkt: »109 fl 14 gr Lucas Malhernn inhalts seiner quintantz vor 60 par tefflein doruff gemalt sein die bede churffürste]n selige und lobliche gedechtnus«. ¹⁵ Kurfürst Johann Friedrich hatte 1532/33 also 60 Mal das Porträt seines 1525 verstorbenen Onkels Friedrich und 60 Mal das von seinem gerade verstorbenen Vater Johann (in gleicher Größe und als Diptychen konzipiert) auf Holz durch die Cranach-Werkstatt malen lassen, zusammen wurden 120 Gemälde oder – im Sinne der Rechnung – 60 Bildpaare ausgeliefert für die Cranach ca. 109 Gulden ausgezahlt bekam.

Alle sind als Cranach'sche Originale anzusehen. Eine bemerkenswerte manuelle Massenproduktion, die nur zu bewerkstelligen war, da Cranach zuvor einen Porträttypus für seine Kurfürsten geschaffen hatte, dessen Eingängigkeit einherging mit seiner Reproduzierbarkeit.¹⁶ Nur in Details oder in der Farbigkeit weichen die Gemälde voneinander etwas ab, deren Gesamtanlage jedoch ist einheitlich gebildet. Die erhaltenen Exemplare sind entweder vollständig als Bild-Text-Porträt oder nur als Bild erhalten. Ursprünglich befand sich unter allen gemalten Bildern ein aufgeklebter, auf Papier gedruckter Text.¹⁷ In nur zwei Jahren 120 Gemälde zu malen, setzte selbstredend eine eingespielte Werkstatt voraus. Denn dieser Porträtgroßauftrag wurde ja neben dem Alltagsgeschäft erledigt.

Wie man einen derart komplexen Produktionsablauf organisiert, stellte Cranach bereits in seinen Wittenberger Anfangsjahren unter Beweis. In diese fällt nämlich der Druck des Wittenberger Heiltumsbuch von 1509.¹⁸ Es erlebte bereits kurze Zeit später eine zweite Auflage, in der die neu hin-

13 Aus der Perspektive Cranachs – auch wenn ich nicht in Allem folgen kann, siehe die verdienstvolle Studie von Bierende 2002, und – mit weiterführender Literatur – jüngst: Das ernestinische Wittenberg 2015.

14 Bei der Frage der Eigenhändigkeit hilft nur bedingt die von Nils Büttner betreute Stuttgarter Dissertation von Hofbauer 2010 weiter; eine Studie des zeichnerischen Œuvres Cranachs bleibt deshalb ein Desiderat, vgl. Messling 2013.

15 Das ernestinische Wittenberg 2015, S. 273 Quelle-Nr. 316; vgl. – mit abweichender Schreibweise – Schuchardt 1851–1871; hier Bd. 1, 1851, S. 88.

16 Diesen Blick auf Cranachs Œuvre schärfte mir die Lektüre des kleinen, aber wichtigen Taschenbuches von Hinz 1993.

17 Tacke 2014 a.

18 Cranach 1509.

zugekommenen Reliquiare des rasch anwachsenden Heiliums Friedrich des Weisen Aufnahme fanden. In der ersten Ausgabe wurden 104, in der zweiten Auflage dann 117 Reliquiengefäße abgebildet. Cranach fiel mit seiner Werkstatt offensichtlich die Aufgabe zu, die Einzelstücke abzuzeichnen und in das Medium des Holzschnitts zu übertragen. Wobei die Holzschnitte mitunter eine größere Kennerschaft aufweisen¹⁹ als die mitunter dürftigen Zeichnungen vor allem bei jenen im Bestand von Jena bzw. Weimar. Die schwankende Qualität erklärt sich durch die Beteiligung von zahlreichen Werkstattmitgliedern, die hier nach eigener Beobachtung abzeichnen mussten und nicht eine Vorlage des Meisters übertragen konnten. Erlangen besitzt mit dem Christus-Reliquiar (Kat. 70) ein repräsentatives Blatt und mit dem Sebastian-Reliquiar (Kat. 71) eine Zeichnung, welche zurückgenommener auftritt.

Die organisatorische Aufgabe bestand darin, die unter Verschluss gehaltenen Reliquiare der Wittenberger Schlosskirche abzuzeichnen. Cranach wohnte bei Übernahme des Hofmaleramtes im Wittenberger Schloss.²⁰ Es könnte also sein, dass ihm die kostbaren Goldschmiedearbeiten in seine Werkstatt (»Malerstube«) gebracht wurden oder sie verließen den „Sicherheitsbezirk“ Allerheiligenstift nicht und Cranachs Mitarbeiter mussten dort das Abzeichnen vornehmen.

Friedrichs Wittenberger Heiltum stand in Konkurrenz zu dem seines Bruders Ernst von Wettin (1464–1513), Erzbischof zu Magdeburg und Administrator zu Halberstadt. Sein Hallenser Heiltum ist nahezu vollständig aufgegangen in die Reliquiensammlung seines Amtsnachfolgers Albrecht von Brandenburg und damit in Vergessenheit geraten. Zu Unrecht, denn Ernst hatte für die Magdalenenkapelle seiner neu erbauten Hallenser Moritzburg einen Schatz zusammengetragen, der es mit dem Wittenberger aufnehmen konnte.²¹

Dass diese innerfamiliäre Konkurrenz derart in Vergessenheit geraten konnte, ist Teil der deutschen Forschungsgeschichte zur Reformationszeit.²²

Nur mit Kenntnis der Wissenschaftsgeschichte, hier zu Lucas Cranach dem Älteren²³, wird verständlich, warum das Erlanger Cranach-Konvolut nach seiner wissenschaftlichen Bestandsaufnahme²⁴ durch Elfried Bock (1875–1933) im Jahre 1929 erst 1968 von Ulrich Steinmann (1906–1983) aus seinem Dornröschenschlaf befreit wurde.²⁵ Steinmann, der sich in seiner Doktorarbeit mit liturgischen Texten des Mittelalters beschäftigt hatte²⁶, konnte zum ersten Mal den größten Teil der dortigen Zeichnungen Cranachs seinem Hallenser Großauftrag zuordnen, den seine Wittenberger Werkstatt für einen „Altgläubigen“²⁷ tätigte. Für keinen geringeren als für Luthers Gegenspieler Kardinal Albrecht.

Die polarisierende Betrachtung von Künstler und Auftraggeber in der deutschen Reformationszeit²⁸ scheint sich dem Ende zu nähern, einige Nachzuckungen wird es sicherlich immer wieder geben, so dass für heutige Leser die Leistung Steinmanns unterstrichen werden muss. Denn in der älteren Literatur schloss man nahezu kategorisch aus, dass der Künstler nach 1517 Auftraggeber jeder Couleur zufriedenstellen konnte, sich in seinen Arbeiten nicht parteiisch und ausschließlich zu Luther bekannte.²⁹ So hatten konfessionelle Scheuklappen über Generationen hinweg den Blick auf die altgläubigen Werke Cranachs der 1520er und 1530er Jahre derart verstellt, dass erst 1968 durch Steinmann der kulturhistorische Kontext zum Hallenser Großauftrag erschlossen werden konnte.

Warum die sogenannten „katholischen“ Arbeiten Cranachs nach 1517 bis dahin kaum oder gar nicht erforscht wurden, kann hier außen vor bleiben. Fakt ist, dass den größten Anteil am Auftragsvolumen der wichtigste Würdenträger der römischen Kirche in Deutschland, nämlich

19 Lang 2015, bes. S. 114–118.

20 Vgl. Neugebauer, Lang 2015, hier S. 52–53: »Wohnen und arbeiten im Schloss: Die Malerstube«. Als Cranach im Februar 1512 das Schloss verließ und ein Haus am Markt der Stadt bezog, gehörten seiner Werkstatt bereits elf Maler und ein Drucker an.

21 Siehe Jürgen von Ahn: »... etlich tausent stuck hochwirdigs haylgtumbs ...«. Erzbischof Ernst von Wettin und das „Frühe Hallesche Heiltum“. Trier, Univ., Diss. 2016 (im Druck).

22 Exemplarisch aufgezeigt von Jendorff 2006.

23 Zukünftig dazu die Trierer Dissertation von Anja Ottilie Ilg (Arbeitstitel) »Cranach der Ältere in Bildern, Literatur und Wissenschaft«.

24 Kat. Erlangen 1929.

25 Steinmann 1968. Auf diese Studie aufbauend konnte ich den kunst- und kulturgeschichtlichen Kontext weiter erhellen, vgl. Tacke 1992, S. 16–169.

26 Der aus Hagenow (Mecklenburg) stammende (Hans) Ulrich Steinmann (1906–1983), sein Vater Adolf Steinmann war Justizrat und die Familie ev.-luth., war

ab 1927 an den Universitäten Rostock, München und Marburg ausgebildeter Historiker (mit den Nebenfächern Historische Hilfswissenschaften und Volkskunde) und wurde 1931 über mittelniederdeutsche Mühlenlieder (Steinmann 1931) an der Universität Rostock promoviert und schloss 1932 die Prüfung für das höhere Lehramt (Geschichte, Deutsch, Niederdeutsch, Volkskunde) ebendort ab. Zunächst schlug er eine bibliothekarische Laufbahn ein und war ab 1951 beteiligt am Aufbau des Gothaer Museums, ab 1953 im Museum für Deutsche Geschichte in Berlin tätig. Ab 1955 war er Mitarbeiter und ab 1956 (bis zu seiner Altersgrenze 1971) Gründungsdirektor des 1957 auf der Berliner Museumsinsel eröffneten Museums für deutsche Volkskunde; vgl. Karasek 1989, bes. S. 18 und 23 (zitiert wird aus der Personalakte, vgl. dort Anm. 101), und Steinmann 1931 (S. 59): Lebenslauf.

27 Der Einfachheit halber halte ich an dem Gegensatzpaar alt / neu fest; siehe jedoch Jörgensen 2014.

28 Münch 2006 a.

29 Siehe Tacke 2014 b; Tacke 2016.

Kardinal Albrecht von Brandenburg hatte. Der Mann also, welcher zur Finanzierung seiner ungewöhnlichen kirchlichen Ämterhäufung einen schwungvollen Ablasshandel betreiben ließ, wogegen sich Luther in seinen Thesen wandte, und damit den Stein der Reformation ins Rollen brachte.

DER AUFTRAG FÜR KARDINAL ALBRECHT VON BRANDENBURG

Albrecht residierte, wenn er sich in Mitteldeutschland aufhielt, überwiegend in Halle an der Saale, unweit also von der reformatorischen Keimzelle Wittenberg entfernt. Für seine dortige Stiftskirche beauftragte er Cranach mit einem Heiligen- und Passionszyklus. Also genau in jenen Jahren der ungestüm nach vorne drängenden Reformation, zu Beginn und in der ersten Hälfte der 1520er Jahre, half Cranach dem wichtigsten Würdenträger der Papstkirche in Deutschland bei seinen Kunstunternehmungen. In nur wenigen Jahren war – auch dank Cranachs Hilfe – eine der glanzvollsten Kirchen der deutschen Renaissance entstanden.

Lucas Cranach d.Ä. hatte für Kardinal Albrechts Hallenser Heiligen- und Passionszyklus 142 Gemälde zu liefern. Dieser Auftrag sucht in Deutschland, ja man kann sagen, in Europa seinesgleichen.³⁰ Er hat die vielköpfige Cranach-Werkstatt über Jahre beschäftigt. Der Gemäldezyklus ist in einem mit dem 3. Oktober 1525 datierten Inventar aufgelistet³¹, vielleicht war der Auftrag aber schon 1523 anlässlich der Weihe des Neuen Stifts abgeschlossen gewesen.

Die Inventarschreiber gingen im Herbst 1525 systematisch vor: Es wurden die für die Liturgie gebrauchten Gegenstände – bis einschließlich der handschriftlichen und gedruckten Texte bzw. Bücher – beschrieben, die textile Ausstattung – wie kostbare Antependien oder Teppiche – und dann die einzelnen Altäre. Diese waren alle Wandelaltäre, die zwei oder drei Variationen zuließen. Die Inventarschreiber folgten der chronologischen Abfolge der Leidensgeschichte Christi: Der Passionszyklus begann im südlichen Seitenschiff im Osten und verlief dann nach Westen (vgl. S. 7, Abb. 1. In jedem Seitenschiffsjoch war ein Altar aufgestellt, so dass hier im Süden vom *Einzug in Jerusalem* bis

zur *Geißelung Christi* das Geschehen auf acht Altären und einer Einzelfafel in neun Stationen zu sehen war. Im nördlichen Seitenschiff setzte sich der Zyklus von Westen nach Osten fort mit der Einschränkung, daß die Darstellung der *Kreuzigung* auf dem Laienaltar am Lettner zu sehen war und die Szene mit den *Wächtern am Grab* in der verschlossenen Allerheiligenkapelle. Zusammen mit den Einzelfafeln an den Wänden und Pfeilern waren hier ebenfalls neun Passionsdarstellungen zu sehen, von der *Ecce Homo*-Szene bis zur *Auferstehung Christi*. Laut Inventar war das Passionsgeschehen in 18 Bilder zerlegt und diese auf 16 Altäre und zwei Einzelfafeln verteilt worden. Demnach wurde der Heiligen- und Passionszyklus der Cranach-Werkstatt von 142 Gemälden gebildet, waren doch die beweglichen Retabelflügel beidseitig mit Heiligendarstellungen bemalt und zu jedem Altar gehörte eine Predella.

Es lässt sich nicht mehr im Einzelnen feststellen, wie groß die Stiftskirchenaltäre waren. Die Maße des in Aschaffenburg fast vollständig erhaltenen *Magdalenen-Altars*³² von 234 x 172 cm für das Mittelbild und 234 x ca. 76 cm für die Flügel sowie ca. 57 x 128 cm für die Predella lassen ahnen, dass hier schon rein quantitativ eine Malerwerkstatt gefordert war, die logistisch in der Lage war, einen solchen Großauftrag in angemessener Zeit zu bewerkstelligen. Eingebunden werden mussten Tafel- und Rahmenmacher, Schlosser- und Transportunternehmer, Lieferanten für die Farben und Malutensilien.

Bei diesem Großauftrag bediente sich Cranach einer rationalen und modern anmutenden Planungsmethode: Alle Präsentationszeichnungen (Abb. 1–3) sowie die Serie der Erlanger Werkstattblätter sind im einheitlichen Maßstab von 1: 10 ausgeführt. So konnte man im Laufe des Entwurfsprozesses stets Veränderungen vornehmen, ohne immer wieder neue Zeichnungen anfertigen zu müssen. Denn untereinander austauschbar waren – da von gleicher Größe – die Mittelbilder, die Flügel bzw. Predellen.

Um eine exakt gleichbleibende Größe aller Modelle zu erreichen, bediente sich Cranach einer einfachen Methode: Alle Eckpunkte sind durch Nadellöcher fixiert, d.h., eine Schablone wurde auf die Einzelblätter mittels eines spitzen Gegenstandes übertragen, die Löcher dann untereinander mit Hilfe von Lineal und Feder verbunden.

Als die endgültige Verteilung der Passionszenen mit den auf sie typologisch bezogenen Predellenszenen aus dem Alten Testament sowie die Reihenfolge der Heiligen auf den Alltags- und Festtagsseiten feststand, konnte Cranach an die malerische Umsetzung gehen. Und auch dabei machte sich

30 Tacke 2006.

31 Staatsarchiv Würzburg: Mzr. Urk., Geistl. Schrank 14/56, Bl. 35r–55r; siehe Redlich 1900, S. 42*–55* Beilage 17.

32 Tacke 2007.



Abb. 2 Lucas Cranach d. Ä.: Altarmodell (Festtagsseite) mit der *Geißelung* für den Augustinus-Altar der Hallenser Stiftskirche Kardinal Albrechts von Brandenburg. Leipzig, Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung



Abb. 3 Lucas Cranach d. Ä.: Altarmodell (Festtagsseite) mit der *Kreuzannagelung* für den Augustinus-Altar der Hallenser Stiftskirche
Kardinal Albrechts von Brandenburg. Weimar, Staatliche Kunstsammlungen



Abb. 4 Fotomontage (Autor) der Festtagsseite des Barbara-Altars mit den Gemälden der Heiligen Barbara (für den linken Flügel) und der Heiligen Ursula (für den rechten Flügel) der Lucas Cranach d.Ä.-Werkstatt aus der Privatsammlung von Hermann Graf von Hatzfeld in Schloß Crottorf



Abb. 5 Fotomontage (Autor) der Alltagsseite des Barbara-Altars mit dem Gemälde der Heiligen Dorothea der Lucas Cranach d.Ä.-Werkstatt. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste

seine durchdachte Vorgehensweise bemerkbar. Verkleinert man maßstäblich Fotos der ausgeführten Altargemälde (Abb. 4 und 5), lassen sich diese problemlos an entsprechender Stelle in das zugehörige Modell einfügen.

Wir können davon ausgehen, daß ursprünglich der ganze Heiligen- und Passionszyklus in miniature vorhanden war, nämlich sechzehn Altarmodelle und zwei Blätter, die Einzeltafeln festhielten. Mit diesen konnte Kardinal Albrecht sich zum ersten Mal eine Vorstellung von der Wirkung seines zukünftigen Heiligen- und Passionszyklus machen, für welchen er in den kommenden Jahren ja eine erhebliche Summe Geldes aufwenden musste. Mitunter waren derartige Visierungen auch Teil des Vertrages, wie bei dem sogenannten *Bamberger Altar*³³ von Veit Stoß (um 1447–1533), jedoch sind zum Hallenser Bilderzyklus keine diesbezüglichen Quellen überliefert. Erhalten haben sich zudem nur fünf Modelle (je einmal in Berlin/R 31, Paris/R 30, Weimar/R 29 und zweimal in Leipzig/R 36 und R 37) und ein einzelner Klappflügel (London) eines ansonsten

verschollenen Altarmodells sowie die Visierung einer Einzeltafel (Berlin).

Die Erlanger Werkstattzeichnungen geben z.T. die gleichen Passionsszenen und Heiligendarstellungen wie die in großen europäischen Kupferstichkabinetten verwahrten Modelle in miniature wieder. So ist das Berliner Modell für den Hallenser *Peter und Paul-Altar* (Abb. 7) in Einzelblättern komplett im Erlanger Zeichnungskonvolut als Werkstattzweitfassung anzutreffen (Kat. 20 und 28, 21, 25, 22). Eines dieser Erlanger Einzelblätter (Kat. 25) erlaubt es sogar, das nur unvollständig erhaltene Berliner Modell zu ergänzen: der fehlende rechte Innenklappflügel mit der Darstellung von *Paulus* (recto) und *Lucas* (verso).

Der aufgezeigte Zusammenhang von Werkstatt- und Präsentationszeichnung erlaubte es Ulrich Steinmann, den Erlanger Bestand mit dem Hallenser Großauftrag in Verbindung zu bringen – eine sehr bemerkenswerte Zusammenführung von weit verstreuten Schrift- und Bildquellen.

Mit Hilfe des Erlanger Konvolutes kann man sich auch eine Vorstellung von den fehlenden Altarmodellen verschaffen. Denn alle weiteren dort vorhandenen Zeichnungen mit Darstellungen aus der Passion Christi und von Heiligen, so-

33 Zusammenfassend Brenner 2011.

weit sie durch Attribute zu identifizieren sind, sind für Halle durch – vor allem liturgische³⁴ – Schriftquellen verbürgt. Somit haben wir in Erlangen auch Abbildungen für Mittel­tafeln und Flügelseiten, die nicht durch Präsentations­zeichnungen auf uns gekommen sind.

Die Modelle sind, da sie für den Auftraggeber bestimmt waren, sorgfältiger ausgeführt als die Erlanger Werkstatt­blätter. Sie dürfen, wenn auch nicht mehr komplett erhalten, als eine zweite Serie von Zeichnungen des gesamten Hallenser Passions- und Heiligenzyklus' angesehen werden. Der Erlanger Serie sind drei Blätter zuzurechnen, die sich einst in Dresden befanden und heute als verschollen gelten. Sie geben Szenen der Passion wieder. Zwei sind Wiederholungen der Mittel­tafeln der beiden Leipziger Altarmodelle, das dritte Blatt stellt die Mittel­tafel eines verschollenen Altarmodells dar. Die drei ehemaligen Dresdener Blätter haben den gleichen Maßstab und Zeichenstil, der im Erlanger Konvolut anzutreffen ist.

Die für Albrecht von Brandenburg bestimmten Visierungen zeigen ohne Ausnahme die Handschrift von Lucas Cranach d.Ä. selbst, die Werkstattzeichnungen hingegen die von weniger geübten Mitarbeiterhänden. Zum Qualitäts­unterschied zwischen Besteller- und Werkstatt­blättern (Abb. 8 und 9) gehört auch, dass die Lavierung hier gekonnt, dort unbeholfen vorgenommen wurde. Werden bei den Präsentations­zeichnungen auch Angaben zu der Rahmung der Retabel gemacht, am schönsten wohl auf den beiden Berliner Modellen, so schweigen sich die Werkstatt­blätter darüber aus: nur mehr oder weniger flüchtige (oft nicht im rechten Winkel gehaltene) Konturlinien für die Rahmung sind auszumachen, wobei allerdings ein Teil der Blätter nachträglich beschnitten worden zu sein scheint.

Cranach war als Werkstatteleiter nur in der Planungsphase des Hallenser Großauftrages selbst beteiligt und hielt sich bei der malerischen Ausführung – wie für ihn nicht unüblich – weitgehend zurück. Das, was an Gemälden von dem Heiligen- und Passionszyklus erhalten ist – es sind nicht einmal ein Dutzend Tafeln³⁵ –, verrät eine ausgeprägte Handschrift, die zwar an Cranachs Werkstattstil geschult ist, sich von diesem jedoch deutlich unterscheidet. Über die ausführende Hand des Hallenser Zyklus lässt sich bisher keine zwei-



Abb. 7 Lucas Cranach d. Ä.: Altarmodell (nicht komplett erhalten) des Peter und Paul-Altars der Hallenser Stiftskirche Kardinal Albrechts von Brandenburg. Berlin, SMBPK Kupferstichkabinett

felsfreie Aussage machen, weil die Gemälde nicht signiert sind und die Schriftquellen schweigen.

Der ausführende Künstler nahm sich die Freiheit, von Cranachs Entwürfen der Passionsszenen abzuweichen. Seine Figuren sind monumentaler, die kleinteilige Erzählweise ist zugunsten einer nahsichtigeren Betrachtung der Ereignisse aufgegeben worden; wenn man so will, wurde die Darstellung der Passionsszenen fokussierter realisiert (Abb. 10 und 11).

Der ausführende Mitarbeiter Cranachs hat indes die Vorgaben für die Flügelflächen beibehalten. War bei geöffnetem Zustand der Altäre je links und rechts ein Heiliger dargestellt,

³⁴ Vgl. zu diesen umfassend die Analyse von Hamann 2014.
³⁵ Nicht hinzugezählt werden kann die jüngst von Seyderhelm 2015 vorgeschlagene Tafel, vgl. meine Rezension: Tacke 2016. Ergänzt wurde die Hallenser Stiftskirchenausstattung durch die Forschungen von Krischel 2003, bes. S. 18–22; Krause 2008, und Ainsworth/Hindriks/Terjanian 2015.



Abb. 8 Detail mit der *Beweinung Christi* aus dem Berliner Altarmodell für den Peter und Paul-Altar



Abb. 9 Erlanger Werkstattreplik der *Beweinung Christi* für den Peter und Paul-Altar (Kat. 20)

so waren in der Regel beim geschlossenen Altar ihrer vier zu sehen. Um einem Schematismus bei den 16 Altären vorzubeugen, wurden die Heiligendarstellungen abwechslungsreich gestaltet: Halb- und Viertelbögen³⁶ dienen ebenso zur Belebung des Bildhintergrundes wie Landschaftsdarstellungen.

Besonders im Zusammenhang mit der Osterliturgie kam der Passionszyklus voll zur Geltung. Vom *Einzug in Jerusalem*, der *Fußwaschung*, dem *Abendmahl* bis hin zur *Kreuzigung*, der *Grablegung* und *Auferstehung* war die Leidensgeschichte Christi in 18 Einzelszenen aufgeteilt worden. Der Gläubige konnte im Verständnis der mittelalterlichen Passionsfrömmigkeit an dem Leiden Christi teilhaben. Die Pas-

sionsliturgie war besonders prächtig ausgeformt; teilweise wurden für die „handelnden Bildwerke“ kostbare Reliquiare aus dem „Halleschen Heiltum“ genommen.³⁷

Die gemalten Heiligendarstellungen auf den Flügelflächen der Stiftskirchenaltäre fanden das ganze Jahr hindurch Beachtung³⁸: Wurde der Namenstag eines auf den Altären zur Darstellung gelangten Heiligen gefeiert, dann stellte man dessen Reliquien auf dem betreffenden Altar zur Verehrung auf. Da fast hundert Heilige auf den Flügelflächen der Altäre dargestellt waren, war im Stift fast das ganze Jahr hindurch die Reliquienverehrung präsent. Zu besonderen kirchlichen Festtagen waren alle Reliquien zu sehen. Einmal im Jahr wurden sie zudem in einer Heiltumsweisung gezeigt. Die damit verbundenen Ablässe addierten sich zu fast 40 Millionen Jahren. Auch für das „Hallesche Heiltum“ rührte, wie im vorreformatorischen Wittenberg, ein Heiltumsbüchlein die Werbetrommel.

³⁶ Tacke 2017.

³⁷ Krause 1987; Tripps 2000, bes. S. 125–127.



Abb. 10 Lucas Cranach d.Ä.-Werkstatt: Gemälde mit der *Beweinung Christi*, Mitteltafel für den Peter und Paul-Altar der Hallenser Stiftskirche Kardinal Albrechts von Brandenburg. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Cranachs Hallenser Gemälde diente einer Glaubensrichtung, die in jenen Jahren nicht gegensätzlicher zu der von Wittenberg ausgehenden Neuen Lehre hätte sein können. Doch der Kardinal fühlte sich mit seinen altkirchlichen Vorstellungen bestens bei Cranach aufgehoben. Er bestellte auch weiterhin Bilder bei Cranach, so dass in dem Hallenser Stift etwa 180 (!) Gemälde der Cranach-Werkstatt zu sehen waren.

38 Merkel 1994; Hamann 2006.

39 Jablonowski 2002; bezüglich der historischen Eckdaten aktualisiert sie Tacke 1994.



Abb. 11 Fotomontage (Autor) der Festtagsseite des Hallenser Peter und Paul-Altars

WIEDERVERWENDUNG

In Albrechts Besitz blieben vermutlich die Präsentationsmodelle, die zweite (Erlanger) Serie wurde dem Werkstattvorrat einverleibt. Auf ihn konnte man – vor allem wenn es um „Schnelligkeit“ ging – zurückgreifen, wenn eine ähnliche Aufgabenstellung zur raschen Lösung anstand. Dies war Anfang der 1550er Jahre der Fall, als Lucas Cranach der Jüngere 53 Gemälde für den Emporenschmuck der Dessauer Marienkirche zu bewerkstelligen hatte. Er wurde im Zweiten Weltkrieg vernichtet, so dass wir auf ältere Fotodokumentationen angewiesen sind (Abb. 12).

Die einzelnen Tafeln der Emporenbrüstung wurden gestiftet, am häufigsten taucht Georg III. von Anhalt (1507–1553), ein Anhänger der Neuen Lehre, mit seinen Brüdern und anderen Familienmitgliedern auf.³⁹ Die Inschriften und



Abb. 12 Innenansicht der Dessauer Marienkirche vor dem Zweiten Weltkrieg mit der Emporenbrüstung der Cranach d.J.-Werkstatt



Abb. 13 Erlanger Werkstattreplik mit der *Fußwaschung Christi* für den Erasmus-Altar der Hallenser Stiftskirche Kardinal Albrechts von Brandenburg (Kat. 4)

Wappen der unterschiedlichen Stifter wurden auf Papier aufgetragen und später auf die Gemälde geklebt. Wann immer diese eine Szene der Passion zeigten, wurde die Komposition aus Albrechts Hallenser Bilderzyklus entlehnt. Dabei wurde die Figurenanordnung – was ästhetisch nicht überzeugt – in die Breite gestaffelt, da man in Dessau bei den Bildfeldern ein Quer-, in Halle jedoch ein Hochformat hatte (Abb. 13 und 14).

Diese Dessauer Zweitverwendung lässt sich auch an weiteren Zeichnungen des Erlanger Bestandes nachweisen. Auf den alten Fotos von dem Bilderzyklus der Emporenbrüstung von St. Marien findet sich Kompositionen, die Dürers beiden großformatigen Tafeln mit der Darstellung der *Sieben*

40 Niehr 2008.



Abb. 14 Lucas Cranach d.J.-Werkstatt: Detail aus der ehem. Emporenbrüstung der Dessauer Marienkirche vor dem Zweiten Weltkrieg mit der Darstellung der *Fußwaschung Christi*

Freuden bzw. der *Sieben Leiden Mariens* entnommen sind (Abb. 15 und 16). Das Erlanger Cranach-Konvolut hält 11 der ursprünglich 14 Szenen in Einzelblättern fest, nur noch die Gemälde mit den *Sieben Leiden Mariens* sind in Dresden und München erhalten. Unter den Nachzeichnungen nach Werken Dürers befindet sich auch die *Anbetung der Könige* (Kat. 65), heute in Florenz, von 1504. Unabhängig von der künstlerischen Einordnung der Nachzeichnungen belegen sie eindeutig, dass Cranachs Werkstattmitglieder die Dürer'schen Werke im Original gekannt haben müssen – immer wieder wird als ursprünglicher Aufstellungsort auch das Allerheiligenstift Friedrich des Weisen vermutet.⁴⁰ Zudem haben wir Schriftquellen, aus denen hervorgeht, dass Johann Friedrich 1548/49 nach der verlorenen Schlacht bei Mühlberg (24. April 1547) bei »Lucas Maler« Gemälde aus der Stiftskirche in Verwahrung gegeben hat, konkret genannt



Abb. 15 Lucas Cranach-Werkstatt: Erlanger Nachzeichnung nach Albrecht Dürers *Kreuzannagelung* (Kat. 54)

wird Dürers *Marter der Zehntausend* («... die Tafel mit den zehntausend Rittern»).⁴¹

An dessen Kirchentür – so will es das wirkmächtige Geschichtsbild – nagelte Luther eigenhändig seine 95 Thesen und zwar am Vorabend des Allerheiligenfestes. Im Innern waren die Vorbereitungen dazu im vollen Gange, d.h., dass alle Reliquiare der Schlosskirche auf eine mehrstufige Kredenz beim Hauptaltar zur Aufstellung kamen. Am Fest Allerheiligen war das ganze Wittenberger Heiltum zu sehen und das Stift erwartete die Gläubigen mit großer materieller Pracht. Nach einer Übergangszeit wurde im Kontext der Reformation der Reliquienkult eingestellt, Veränderungen an der sonstigen Kirchengestaltung sind reformationsbedingt nicht bekannt.

Übertragen gilt das auch für Cranachs Tätigkeit: Trotz heftig vorgetragener Bilderkritik und mancherorts auch Bil-

41 Scheidig 1953, hier S. 175, Nr. 61 und 62.

42 Diesen Ansatz verdanke ich der Lektüre von Berthold Hinz, vgl. z.B. Hinz 1993; Hinz 2007 oder Hinz 2010.

43 Eine Auswahl bei Koeplin 2003; jedoch ist die Gattungshierarchie («Nobilitierung von Bildformen und Themen»), mit der Malerei an der Spitze, die der Autor vornimmt, zu überdenken.

dersturms scheint man vorerst in dem weiträumigen Cranach'schen Anwesen in der Schloßstraße 1 weitergemacht zu haben wie früher.

Doch der Anschein trügt. Auch wenn die Werkstatt Räume Anfang der 1520er Jahre voll von Heiligendarstellungen für die Hallenser Stiftskirche Kardinal Albrechts gewesen waren, Cranach erkannte offenbar früh die Zeichen der Zeit. Denn parallel zur Realisation des Großauftrages probierte er neue Bildsujets aus, experimentierte mit standardisierten Bildformaten und homogenisierte die Arbeitsabläufe in seiner Werkstatt. Ab Mitte der 1520er Jahre brachte er versuchsweise seine neuen Bildthemen auf den Markt, die er bei Akzeptanz anschließend in größeren Stückzahlen malen ließ.⁴² Und dies vermutlich zum größten Teil auf Vorrat, also auftraggeberunabhängig. Jeder Meister, Geselle, Lehrling oder Gehilfe, der ab der Mitte der 1520er Jahre in seiner Werkstatt tätig war, musste sich jetzt eisern an seinen einheitlichen Cranach'schen Werkstattstil halten. Jeder Kunde sollte einen „echten“ Cranach in der Hand halten, gleich, wer von den Mitarbeitern, gar arbeitsteilig, in der Werkstatt das Bild gemalt hatte.

Diesen Gemälden liegen gezeichnete Vorlagen bzw. gemalte „Prototypen“ zugrunde. Was beim Erlanger Cranach-Konvolut auf den ersten Blick eher nach zweiter Wahl aussieht, entpuppt sich aus diesem Blickwinkel als wichtiges Werkstattmaterial. Denn bei Cranachs Arbeitsweise waren Zeichnungen gefragt, die bei den figürlichen Darstellungen die Kontur klar wiedergeben. Beispielsweise bei der *Quellnymph* (Kat. 67), den beiden Blättern mit Varianten des Themas *Herkules und Antaios* (Kat. 69 und 68) oder den biblischen Themen mit *Lucretia* (Kat. 82) bzw. *Loth und seine Töchter* (Kat. 66).

Es sind profane Bildthemen, d.h. Themen der Mythologie und antiken Geschichte bzw. Genreszenen oder „neue“ biblische Themen, die es zwar auch schon früher gab⁴³, nur nicht so zahlreich in einer vereinheitlichten Komposition. Ohne einen negativen Beigeschmack, der vielleicht mitschwingen könnte, kann man feststellen, dass Cranach seine Bildlösungen vereinheitlichte unter Beibehaltung handwerklicher Standards. Er führte eine Variantenpraxis ein, die alle Bilder mit minimalem malerischen Aufwand unterscheidbar machte und so routiniert und vor allem ohne Hinzuziehung des Meisters von Werkstattmitarbeitern gemalt werden konnten.

Mindestens 26 mal und meist großformatig malten sie *Herkules und Omphale* oder 22 Gemälde mit dem *Parisurteil* oder 76 Exemplare mit der Liebesgöttin *Venus* (mal mit, mal ohne den kleinen Amor) oder 24 Gemälde mit der Darstel-

Abb. 16 Lucas Cranach d.J.-Werkstatt: Detail aus der ehem. Emporenbrüstung der Dessauer Marienkirche vor dem Zweiten Weltkrieg mit der Darstellung der Kreuzannagelung



lung der *Quellnympe*.⁴⁴ Erhaltene 80 Gemälde belegen, dass ein „Renner“ das Thema des ungleichen Paares war, bei dem meist eine schöne junge Frau mit einem hässlichen alten Mann kombiniert wird, oder umgekehrt – aber seltener –, ein schöner junger Mann mit einer hässlichen alten Frau. In den 1530er Jahren werden dann religiöse Themen hinzukommen, die nunmehr auf ein lutherisch gesinntes Publikum abzielten, wie *Lasset die Kindlein zu mir kommen* (= 36 Gemälde) oder *Christus und die Ehebrecherin* (= 25 Gemälde). Dabei handelt es sich nicht um Repliken einer einmal gefundenen Komposition, sondern, gemäß der neuen Cranach'schen

Werkstattpraxis, um Varianten eines erfolgreichen ikonographischen Typs.⁴⁵

Auf diese wird Cranach mit Sicherheit zurückgegriffen haben, als er noch einmal selbst gefordert war. Im hohen Alter musste er Wittenberg im Sommer 1550 verlassen und seinem Dienstherrn, den bei Karl V. in Gefangenschaft gehaltenen Johann Friedrich, nach Augsburg folgen⁴⁶; seine eingespielte Wittenberger Werkstatt lag nun in den Händen seines Sohnes Lucas Cranach des Jüngeren. Zu den Schattenseiten eines Hofkünstlers gehörte, dass dieser „weisungsgebunden“ die Ortswechsel seiner Herrschaft mitvollziehen musste.⁴⁷ Herzog Johann Friedrich, er hatte im Zuge der Schlacht bei Mühlberg seine Kurfürstenwürde und große Teile seines Fürstentums verloren, wollte in Augsburg mit seinem über die Grenzen hinaus bekannten Hofkünstler Lucas Cranach dem Älteren „punkten“ und verschenkte zahlreiche seiner Gemälde; außerdem malte Cranach während des Augsburger Reichstages für die angereisten⁴⁸ weltlichen und geistlichen Vertreter der Fürstenhäuser bzw. Bistümer.

Ein erhaltener Beleg aus dem Jahre 1552, es muss bereits zu einem früheren Zeitpunkt eine weitere Aufstellung gegeben haben (*»Item was ich seit der nächsten Rechnung gemacht*

44 Zu dem quantitativen Output (aufgerufen am 21.04.2017) der Cranach-Werkstatt vgl. die Einzelnachweise in »CranachNet« (<http://corpus-cranach.de>), die unter Bildsujets zu gruppieren sind.

45 Tacke 2011.

46 Zusammenfassend siehe Hinz 1999.

47 So „lieh“ Wilhem V. (der Fromme) von Bayern (1548–1626) seinen Edelsteinschneider Valentin Drausch (1546–1610) an August I. von Sachsen (1526–1586) nach Dresden aus. Dort sollte der Hofkünstler einen Ersatz für Spielschulden schaffen, die der sächsische Kurfürst bei dem bayerischen Herzog hatte; sie waren auf dem Augsburger Reichstag von 1582 unbeglichen geblieben. Vgl. Lietzmann 1998, bes. S. 135–137.

48 Zu dem Phänomen der „temporären Kunstzentren“ siehe nun Münch/Tacke/Herzog/Heudecker (Hgg.) 2016.



Abb. 6 Montage (Autor) der erhaltenen Einzeltafeln der Lucas Cranach d.Ä.-Werkstatt für den Magdalenen-Altar der Hallenser Stiftskirche Kardinal Albrechts von Brandenburg mit der Darstellung der *Auferstehung* (und *Christus in der Vorhölle*) als Mittelbild, der *Heiligen Magdalena* (links) und *Lazarus* (rechts) als Flügelbilder sowie Szenen aus der *Jonas-Geschichte* auf der Predella. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen und Stiftsbasilika St. Peter und Alexander, Aschaffenburg

habe zu Augsburg«)⁴⁹, ist beeindruckend, da er zahlreiche fertige Gemälde listet, Gelegenheitsarbeiten aufzählt und von über einem Dutzend »Tücher« spricht, die später noch zu verrechnen sein. Zudem ist die Spannweite der vertretenen Themen bemerkenswert. Sie spiegelt die ganze Cranach'sche Bilderwelt wieder, die seine Wittenberger Werkstatt über Jahrzehnte abdeckte, sowohl hinsichtlich der religiösen Themen wie der profanen Sujets oder der Porträts bzw. jene, die im höfischen Kontext stehen. Unter anderem malte er 1552 in Augsburg »die zehn Zwerge des Kaisers« Karls V. bzw. er malte für einen der Hofzwerge, die bekanntlich ein hohes Ansehen genossen, ein *Marienbild*. Im höfischen Kontext muss auch der Auftrag stehen, »die Affen zu kunterfeien« oder für einen spanischen Tänzer ein *Wappen* zu malen.

Geht man die Rechnung, die einen Umfang von 100 Florin hat, weiter durch, dann finden sich bei den Themen eine *Geburt Christi* oder aus der Passionsgeschichte die Darstellung von *Christus am Ölberg*, die *Auferstehung Christi*, die *Himmelfahrt Christi* sowie eine »*Barmherzigkeit*«, ein »*Vesperbild*« oder *Lasset die Kindlein zu mir kommen*. Gelistet sind eine *Adam und Eva*- bzw. *Judith*-Darstellung und eine *Caritas*. Profane Themen sind in der Augsburger Rechnung vertreten

mit der Jagdgöttin *Diana*, *Herkules am Spinnrad*, »*ein Meerwunder*«, das *Urteil des Paris* oder ein Gemälde mit der Darstellung der Liebesgöttin *Venus*.

Bei manchen der genannten Bildthemen mag vor Cranachs geistigem Auge auch das Erlanger Handzeichnungs-konvolut gestanden haben, welches nun dem Meister selbst und nicht den zahlreichen Werkstattmitgliedern für die schnelle Bildlösung hilfreich zu Verfügung stand. Denn die Augsburger Rechnung belegt eindrücklich, dass der Meister selbst – trotz seines hohen Alters – an Schnelligkeit nicht verloren hatte.⁵⁰

Unser Blick in Cranachs Künstlerwerkstatt zeigte, dass Cranach der Ältere nicht in die Klage seiner zahlreichen Künstlerkollegen einstimmen musste⁵¹, er nach wie vor auf dem Kunstmarkt bestehen konnte. Die Reformation hatte, wenn dies auch noch ein offenes großes Forschungsfeld ist, gravierende Auswirkungen auf die Bildenden Künstler, die nur noch mit großer persönlicher Flexibilität den rasanten Veränderungen begegnen konnten – Cranach überstand dies nahezu idealtypisch und ist auch deshalb eindeutig der Gewinnerseite zuzurechnen.⁵²

49 Siehe den Abdruck bei Scheidig 1953, hier S. 177, Nr. 72.

50 Und dies bei gleichbleibendem Standard, wie das schöne, mit dem Schlangensignet signierte eigenhändig gemalte Mailänder Diptychon belegt. Auf der durch den Landschaftshintergrund verbundenen Doppeltafel (je 18,3 x 13,6 cm) sind *Johannes der Täufer* und die *Mondsichelmadonna* zu sehen, die Qualität ist beeindruckend. Zu dieser, ohne hier nochmals die konfessionelle Stoßrichtung des Autors – vgl. dort bes. Anm. 75–77 – zu kommentieren, siehe Koeplin 2006.

51 Münch/Tacke/Herzog/ Heudecker (Hgg.) 2015.

52 Tacke 2015.