

Das Cranach-Jahr 2015. Versuch eines Überblicks

Soviel Cranach war noch nie“. Diese Einschätzung von Stefan Dorgerloh, Kultusminister von Sachsen-Anhalt (AK Dessau, 11), lässt sich nur bestätigen, wenn man auf die Ausstellungen und Publikationen im achten Jahr der Lutherdekade blickt, die unter dem Motto „Reformation – Bild und Bibel“ stand. Im Rückblick erscheint 2015 als ein Cranach-Jahr, in dem sich vor allem in Sachsen-Anhalt und Thüringen Ausstellungen und Veröffentlichungen über die Künstlerfamilie häuften. Unterschiedlich ausgerichtete Kolloquien dienten bereits im Vorfeld der wissenschaftlichen Vorbereitung (siehe z. B. den Bericht von Anja Ottlie Ilg, Lucas Cranach d. J. – aus dem Schatten des Vaters ins Licht der Forschung, in: *Kunstchronik* 67, 2014, 504–510; die Beiträge dieser Tagung sind bereits publiziert: Tagungsband Wittenberg). In Sachsen setzte man mit der Ausstellung in Torgau „Luther und die Fürsten. Selbstdarstellung und Selbstverständnis des Herrschers im Zeitalter der Reformation“ einen anderen, bewusst reformationsgeschichtlichen Akzent. In diesem Kontext wurde zwar auch die Kunst der Cranachs gezeigt, aber vor allem aus dem Blickwinkel der politischen Ikonographie.

In Franken legt seit März 2015 die Neupräsen-tation der Dauerausstellung altdeutscher Kunst auf der Veste Coburg einen besonderen Schwerpunkt auf die Werke von Vater und Sohn Cranach, ihre Werkstatt und ihre Nachfolger: 27 der

bedeutendsten Arbeiten werden jetzt permanent dort gezeigt. Die Graphik wurde zusätzlich 2015 in einer kleinen Sonderausstellung unter dem Titel „Cranachs Graphik. Neue Narrative im Zeichen der Schlange“ präsentiert. Einen ähnlichen Weg ging man auch in Kronach, wo in der Fränkischen Galerie auf der Festung Rosenberg die ständige Sammlung entsprechend akzentuiert wurde („Fränkische Meister der Spätgotik und der Weg zu Cranachs Kunst – Ein neuer Weg durch die Sammlung“). Das Germanische Nationalmuseum zeigte eine Sonderausstellung aus den Beständen des Museums „Zwischen Venus und Luther. Cranachs Medien der Verführung“, ähnlich verfuhr man auch im Museum der bildenden Künste Leipzig, wo eine Kabinettausstellung unter dem Titel „Cranach – Von der Idee zum Werk“ zu sehen war. Dort wurde wie in Coburg und Kronach auf eine eigene wissenschaftliche Publikation verzichtet.

Für die kunsthistorische Forschung waren vor allem die größeren Ausstellungen in Sachsen-Anhalt und Thüringen mit ihren vorbereitenden Tagungen von Interesse: Während in Weimar das Familienunternehmen Cranach, sein Verhältnis zur Reformation und die Rezeption der Werke durch Goethe und das Bauhaus (AK Weimar) und in Gotha der Hofkünstler Lucas Cranach der Ältere (1472–1553) im Vordergrund standen (AK Gotha/Kassel), war in Wittenberg der Fokus auf das Lebenswerk des jüngeren Lucas Cranach (1515–1586) gerichtet, das noch nie mit einer eigenen Ausstellung gewürdigt worden war (AK Wittenberg). Der 500. Geburtstag gab Anlass, diesem Künstler dort eine ganze Landesausstellung, „Lucas Cranach der Jüngere – Entdeckung eines Meisters“, zu widmen, die durch Präsentationen in der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau (AK Dessau) und im Gotischen Haus in Wörlitz (AK Wörlitz) ergänzt wurde.

WITTENBERG: ENTDECKUNG LUCAS CRANACHS DES JÜNGEREN?

In Wittenberg wurde der Künstler geboren und begraben, dort befand sich seine Werkstatt und lag sein Lebensmittelpunkt (einen fundierten biographischen Einstieg bieten neben dem AK Wittenberg auch Barbara Beck, *Lucas Cranach der Jüngere [1515–1589]. Maler – Unternehmer – Politiker*, Wiesbaden 2015, und Stefan Rhein, *Lucas Cranach der Jüngere – Eine biografische Annäherung*, Spröda 2015; zum historischen Kontext: Wittenberg-Forschungen Bd. 3). Deshalb wurde die Schau auch in dieser Stadt ausgerichtet, im neu eröffneten Augusteum, einem ehemaligen Erweiterungsbau der Universität. Vor allem drei Aspekte wurden hier beleuchtet: das soziale Netzwerk des Künstlers als Ratsherr, Kämmerer, Bürgermeister, Unternehmer und Familienvater, die Werkstatt des Familienunternehmens Cranach, ihre Traditionen und Weiterentwicklungen und schließlich das künstlerische Œuvre Cranachs d. J. Dabei stachen die Porträts durch ihre größtenteils stupende Qualität heraus, wobei die bislang nur zwei Mal in Ausstellungen präsentierten Porträtsstudien aus Reims einen Höhepunkt der Wittenberger Präsentation bildeten. Allerdings wurde der größte Teil dieser Bildnisse bislang Lucas Cranach d. Ä. zugeschrieben, wie das auch in einer eigenständigen Publikation, die anlässlich der Ausstellung herausgegeben wurde, dargelegt ist (Cranach-Sammlung Reims, Nr. 1–10). Im Katalog hingegen werden auch diese Zeichnungen zu Werken des Sohnes erklärt (AK Wittenberg, 115–123; Kat. 3/1–10). Angesichts der aufgezeigten Unterschiede im malerischen und zeichnerischen Duktus von Vater und Sohn (z. B. Cranach-Sammlung Reims, 49, Abb. 5 und 6; Abb. 1 und 2) besteht hier noch Diskussionsbedarf.

Mythologische Themen und Jagdbilder sowie die religiöse Kunst wurden nur mit weniger repräsentativen Beispielen gezeigt. Dies war wohl einerseits dem Umstand geschuldet, dass die meisten der potentiellen Leihgeber eigene Ausstellungen ausrichteten, andererseits dem erfreulichen Befund, dass eine stattliche Anzahl an Altarwerken und Epitaphien der Cranach-Werkstatt noch in ih-

rem ursprünglichen Zusammenhang zu besichtigen sind. Der Gesamtbestand im Bereich der Evangelischen Kirche Mitteldeutschlands wurde im Rahmen eines umfassenden Forschungs- und Restaurierungsprojektes dokumentiert, dessen Ergebnisse 2015 in Form eines Sammelbandes vorgelegt wurden (Cranach-Werke Mitteldeutschland). Die Identifikation der lutherischen Kirche mit der Kunst der Cranachs ist seit jeher groß, gilt sie doch vielen als gemalte evangelische Theologie; so verwundert es nicht, dass der jüngere Lucas Cranach bereits auf dem 1606/7 in der Wittenberger Stadtkirche aufgestellten Epitaph von Sebastian Walther als „viva imago saeculi sui, hoc est, lutherani“ („lebendiges Abbild seines Jahrhunderts, des lutherischen“) gewürdigt wurde (Cranachs Kirche, Nr. 14; Cranach-Werke Mitteldeutschland, 338–349). Jan Harasimowicz und Bettina Seyderhelm gaben speziell zu den Werken in der Wittenberger Stadtkirche einen eigenen Band mit Essays und Katalog heraus (Cranachs Kirche). Darin wird von Insa Christiane Hennen auch die Rolle der Cranachs bei der Umgestaltung der Stadtpfarrkirche beleuchtet (dieselbe dazu auch in Wittenberg-Forschungen Bd. 3 und Tagungsband Wittenberg).

ZWIESPÄLTIGES URTEIL DER FORSCHUNG

Im umfangreichen Katalog der Ausstellung im Wittenberger Augusteum wird zunächst gefragt, wie und warum es zu einer Verkennung des Künstlers kommen konnte. Katja Schneider führt den bekannten Grund an, dass das Œuvre insbesondere für die Frühzeit äußerst schwierig zu fassen ist, da der jüngere Cranach im Sinne des Familienunternehmens ja anfangs um äußerste Angleichung bemüht war. Ein solches Verfahren widerspricht dem in der kunsthistorischen Forschung an Künstlern wie Leonardo und Michelangelo entwickelten Geniedenkens. Zudem sei der Sohn lange als Fortsetzer der Spätwerke des Vaters betrachtet worden, die man nicht besonders schätzte (AK Wittenberg, 30). Einen Ausgangspunkt für diese Sichtweise bildete die Leichenpredigt des Theologieprofessors Georg Mylius auf Lucas Cranach d. J., in der er ihn als Erben des Namens wie der väterlichen Kunst bezeichnete (ebd., 33; Kat. 1/14).

Allerdings weist die Bezahlung für die Arbeiten im Residenzschloss Torgau, die Hans und Lucas der Jüngere Cranach 1535/36 erhielten, nach Jutta Strehles Recherchen (ebd., 54f.) darauf hin, dass die beiden Brüder schon damals als Meister eingeschätzt worden seien. Dies scheint auch die bereits vom ersten Biographen Lucas Cranachs d. Ä., Matthias Gunderam, 1556 überlieferte Anekdote zu bestätigen, derzu folge Kaiser Karl V. 1547 den Maler zu einem Tafelgemälde befragt habe, ob es nun von ihm oder von seinem Sohn stamme (Tagungsband Wittenberg, 9; AK Wittenberg, 30). Noch Sandrart hatte in seiner *Teutschen Academie* (EA 1675) die relativierende Formulierung von Mylius zwar aufgegriffen, aber hinzugefügt, dass „er dem Vater fast gleich geschätzet“ worden sei. Erst Carl Eberhard Reimer kam 1761 in seiner Biographie Lucas Cranachs d. Ä. zu folgendem Schluss bezüglich des Sohnes: „Da aber von seinen Kunstwerken in Schriften nicht viel erwähnet, auch in berühmten Mahlereysammlungen und Kunstsälen, meines Wissens, nichts beträchtliches von ihm vorgezeiget wird; so muß er wol in der Geschicklichkeit seinem Vater nicht gleich gekommen seyn.“ (Reimer, 15). Wenigstens schrieb er ihm den Kemberger Altar von 1565 (1994 durch Brand fast völlig zerstört) sowie die Bildnisse Luthers und Melanchthons in der Universitätskirche zu Wittenberg zu, wenngleich er in letzteren Kopien nach Originalen des Vaters sah (Reimer, 17). In der veränderten Neuauflage von Sandrarts Werk 1774 wird dann vermutet, dass der Sohn wohl aufgrund seiner Ämter nicht viel Zeit zum Malen gehabt habe und ohnehin kaum gesicherte Werke von ihm vorhanden seien (vgl. AK Wittenberg, 33f.). Johann Gottfried Schadow gab dagegen 1825 ein differenzierteres Urteil ab: „Erreichte er auch den Vater nicht ganz in Colorit und in dem glücklichen Auffassen und treuen Wiedergeben der Natur, besonders bei Portraits, so sind doch seine Compositionen oft in einem freieren Stile, und in der Zeichnung des Nackten und in der Perspektive dürfte er vielleicht sogar seinen Vater übertreffen“ (*Wittenbergs Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei ...*, Wittenberg 1825, 133; vgl. Abb. 1 und 2).

Schließlich war erst einmal eine fundierte Kenntnis des Œuvres des Vaters notwendig, um es von dem des Sohnes trennen zu können. Die seit etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts publizierten Arbeiten über den älteren Cranach waren erste Schritte in diese Richtung: So erkannte bereits Christian Schuchhardt, dass „Lucas II“ ein „trefflicher Colorist, und überhaupt ein vorzüglicher Künstler“ gewesen sei, wenn auch nur als Porträtiert und als solcher im Spätwerk „schwächlich“ (*Lucas Cranach des Aeltern Leben und Werke*, Leipzig 1851, Thl. 1, 243f.). Dennoch gewann das Œuvre des Sohnes, zumindest was die Gemälde betrifft, im Werkverzeichnis von Max Friedländer und Jakob Rosenberg 1932 an Kontur (vgl. AK Wittenberg, 35), allerdings fiel das Urteil darüber vernichtend aus: „leere Größe, blasse Farbigkeit und flache Plastik“ (Friedländer/Rosenberg, 21; vgl. Tagungsband Wittenberg, 9).

Dies blieb nicht ohne Wirkung auf die spätere Forschung, allerdings leisteten Dieter Koepplin und Tilman Falk mit ihrem zweibändigen Ausstellungskatalog *Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik* (Basel 1974–76) und Werner Schade mit seiner Monographie *Die Malerfamilie Cranach* von 1974 entscheidende Beiträge zur Differenzierung und positiveren Beurteilung; dazu trug weiterhin nicht nur die Cranach-Ausstellung in Chemnitz 2005 bei (vgl. AK Wittenberg, 36, dort mit falscher Jahresangabe im Haupttext), sondern auch diejenige in Frankfurt a. M. 2007 (*Cranach der Ältere*, hg. v. Bodo Brinkmann, Ostfildern 2007), in Berlin 2009/10 (*Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern. Kirche, Hof und Stadt kultur*, Berlin u. a. 2009) und in Bremen 2009 (*Lucas Cranach der Schnellste*, hg. v. Rainer Stamm, Bremen 2009). Darüber hinaus sollte in diesem kurzen Überblick zur Forschungsgeschichte das 2004 erschienene Alterswerk der Hallenser Professorin Ingrid Schulze *Lucas Cranach d. J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen: Frömmigkeit, Theologie, Fürstenreformation* als erste kunsthistorische Monographie über den Künstler genannt werden, das bei Schneider unerwähnt bleibt (AK Wittenberg). An anderen Stellen des Kataloges und von Elke Anna

Werner (Tagungsband Wittenberg, 10) wird die Arbeit hingegen angeführt. Immerhin zeigt dieser Überblick, dass der Maler kein Unbekannter war, der erst entdeckt werden musste.

Dennoch bleiben Fragen offen: Der Künstler scheint kaum weit gereist zu sein – abschreckend mag der zu frühe Tod des Bruders Hans in Bologna gewirkt haben, der die Werkstatt eigentlich hätte weiterführen sollen. So war Lucas d. J. auf das überlieferte Vorlagenmaterial seiner Werkstatt und die fürstlichen Sammlungen angewiesen, die er bediente. Systematisch wertete er die graphisch vorliegenden Bilderfindungen der erfolgreichen väterlichen Werkstatt von 1504 bis 1516 für seine Gemäldeproduktion aus, wie Armin Kunz in seinem Beitrag über die Druckgraphik nachweist (AK Wittenberg, 86). Daneben studierte er das ihm zugängliche Werk zeitgenössischer Künstler, wie z. B. seine Zeichnung nach Dürers Jabach-Altar belegt (ebd., Kat.nr. 2/34). Aus Graphiken kannte er die Kunst Italiens wenigstens mittelbar, wie der 1553 datierte Holzschnitt des Gemäldes mit dem Antlitz Christi des auch als Hofkünstler in Dresden tätigen Jacopo de' Barbari zeigt (ebd., 25f. mit 22, Abb. 3 und 23, Abb. 4; Kat.nr. 2/36).

DIE GEFLÜGELTE SCHLANGE

Die Diskussion über die Identifizierung der Frühwerke des jüngeren Cranach wird sicherlich auch mit dem Jubiläumsjahr noch nicht beendet sein, denn es war ja gerade das Prinzip der Cranachs, typische, wiedererkennbare Formen zu tradieren, um das gefragte Stil- und Formenrepertoire erfolgreich zu vermarkten. Matthias Müller versucht deshalb in seinem Beitrag über die „Meisterschaft in der Werkstattproduktion“, das frühneuzeitliche Produzieren von Kunst als eine gemeinschaftliche Arbeit unter einem bekannten Namen zu erklären, wie sie auch später bei Rembrandt üblich war (AK Wittenberg, 19–27).

Die geflügelte Schlange als Zeichen der Wittenberger Werkstatt unter der Leitung Lucas Cranachs d. Ä. wurde zwischen 1535 und 1537 modifiziert, als Hans und dann auch Lucas offenbar beim Vater gleichberechtigt mitarbeiteten (ebd., 74): Aus den aufgerichteten Fledermausflügeln wurden

nun liegende Vogelflügel (Übersicht dieser Signets: ebd., 72f.; ausführlich Mila Horký in: Tagungsband Wittenberg, 107–115). Auch der Siegelring des Mundschenks auf dem Epitaph für Fürst Joachim von Anhalt 1565 zeigt das Signet (AK Dessau, 70, Abb. 7), weshalb man darin ein Rollenporträt des jüngeren Cranach zu sehen glaubt (z. B.: ebd. und Klappentext; AK Wittenberg, 33); da dieser wie sein Vater auch einen Weinausschank betrieb (ebd., 61 und Nr. 1/36), erschien die Zuweisung nicht abwegig. Dem widerspricht Michael Hofbauer, der u. a. auf den Unterschied zwischen dem jugendlichen Alter des Dargestellten und dem damaligen Alter Lucas Cranachs d. J. von 50 Jahren verweist. Darüber hinaus macht er die physiognomischen Differenzen zu einem 1549 datierten Männerporträt (Friedländer/Rosenberg, Nr. 345) geltend, das aufgrund der Inschrift als Bildnis von Lucas Cranach d. J. angesprochen werden kann, und schlägt stattdessen vor, den Mundschenk mit dem 1541 geborenen ältesten Sohn Lucas Cranachs d. J. zu identifizieren, der ebenfalls Lucas hieß (weshalb sich der Vater selbst auch als „der Mittlere“ bezeichnete). Dieser Lucas studierte damals in Wittenberg; ihm sollte möglicherweise durch eine solche Darstellung der Weg für eine Karriere bei Hof geebnet werden (Michael Hofbauer, *Drehen Sie sich um Herr Cranach... – Lucas Cranach der Mittlere im Bild*, Heidelberg 2015).

Die Signets mit Vogelflügeln sind spätestens ab 1537, dem Todesjahr von Hans Cranach, ein sicheres Indiz für die Tätigkeit seines Bruders Lucas. Nach 1550, als dieser die Werkstatt übernehmen musste, da der Vater mit seinem Dienstherrn zunächst nach Augsburg, dann nach Weimar zog, wo er 1553 starb, können die Wittenberger Werke sicher dem Sohn zugeschrieben werden. Dabei kam ihm die fehlende offizielle Bindung an einen Hof durchaus zugute, er genoß dadurch größere unternehmerische Freiheit als der Vater. Letztlich war ihm aber auch dieser Markt nicht verschlossen, ganz im Gegenteil: Anstelle des Hofmalers Heinrich Göding (1531–1606) erhielt Lucas Cranach d. J. die Aufträge für die Ausstattung der Schlosskirchen Augustusburg und Annaburg (zur Maltechnik in Augustusburg: Jana Herrschaft in: Ta-

gungsband Wittenberg, 181–191). Bemerkenswert ist auch die Ausbildungstätigkeit dieser Werkstatt: Eine ganze Generation von späteren Hofmalern ging dort in die Lehre (AK Wittenberg, 75), denn wie die von Gunnar Heydenreich, Daniel Görres und Jana Herrschaft veröffentlichten Untersuchungen zur Kunsttechnik ergaben, verwendete Cranach d. J. die in seiner Zeit modernen Materialien (ebd., 71 und 74) und malte vermehrt auf Leinwand (68). Darüber hinaus dürfte die Ausbildung von „Cranachiaden“ den proreformatorischen Höfen, wie Benjamin D. Spira vorschlägt (AK Gotha, 61f.), zur Manifestation ihres lutherischen Bekenntnisses gedient haben.

Im Bereich der Druckgraphik ändert sich unter dem jungen Lucas Einiges, obwohl dies nie der Schwerpunkt seiner Tätigkeit war, wie Armin Kunz zeigt: Während der Vater im Gegensatz z. B. zu Albrecht Dürer nur eine einzige Auflage eines Motivs drucken ließ (AK Wittenberg, 79), vermarktete der Sohn insbesondere die Porträts von Persönlichkeiten wie Melanchthon und Luther gleich mehrfach mit Variationen (ebd., 79f. und 85) und in einem neuen Format, der Ganzfigur (z. B. ebd., Kat.nr. 2/9 und 11f.). Augenscheinlich war der Sohn auch ein besserer Kolorist als sein Vater, und viele seiner Holzschnitte verlangten, wie schon Schade bemerkte, nach einer Ausdifferenzierung in Farbe (vgl. ebd., 87).

BILDTHEMEN DER WERKSTATT: PORTRÄTS

Bei den profanen Themen dominieren mythische Szenen wie die Weiberlisten und Jagdmotive (ebd., 96) sowie das Porträt. Wie sehr die Werkstatt dabei auf das höfische Publikum abzielte, auch wenn Lucas Cranach d. J. nie ein Hofamt bekleidete, wird an der mindestens 26 Mal dargestellten Geschichte von *Herkules und Omphale* deutlich, die, wie Michael Wiemers herausgearbeitet hat, als Warnung vor höfischer Schmeichelei vorgestellt wird (ebd., 93). Die Bildnisse, die zahlenmäßig größte Werkgruppe, gehören zu den wohl beeindruckendsten Werken des Sohnes, ob-

gleich sie, wie ein exemplarischer Vergleich von Elke Anna Werner mit dem Werk des Zeitgenossen Anthonis Mor zeigt (ebd., 112), bezüglich des dargestellten Habitus durchaus traditionelle Züge aufweisen. Dies ist jedoch auf das Repräsentationsbedürfnis der Auftraggeber zurückzuführen, das der Künstler mit einer die Statussymbole in den Vordergrund stellenden Schilderung der Persönlichkeit bediente, die keine Charakterstudie sein oder emotionale Regungen verraten durfte, sondern, wie Werner es beschreibt, „Präsenz und Distanz“ vermitteln sollte (ebd., 103). Diesen Impetus sieht die Autorin beim Sohn noch verstärkt, insbesondere in der Denkmalhaftigkeit der ganzfigurigen Porträts (ebd., 110). Wie sie betont, steht jedoch eine systematische Einordnung der Cranachschen Bildnisse in die europäische Porträtkunst noch aus.

Matthias Müller verfolgt in seinem Beitrag über das Mimetische in der Bildniskunst der Cranachs einen anderen Ansatz (Tagungsband Wittenberg, 267–279), indem er den forcierten Naturalismus im Inkarnat und einen Blickkontakt mit dem Betrachter als Ausdruck des politischen Wechsels durch den Übergang der Kurwürde auf die albertinische Linie der Wettiner 1547 erklärt und die Porträts der Cranachs mit jenen von Dürer, Beham oder Baldung Grien für andere Höfe im Reich vergleicht. So habe sich Cranach nach 1550, was die Gestaltung der Gesichter betrifft, Dürers in Italien ausgeprägtem Porträtkonzept angenähert, während er sonst den Traditionen der Werkstatt treu blieb (ebd., 274). Darin spiegelt sich die Nähe der Albertiner zum Kaiserhaus (277). Dem ist zu entgegnen, dass sich das Zweckbündnis mit dem Habsburger im Schmalkaldischen Krieg schnell in eine Opposition verwandelte, die im Fürstenaufstand von 1552/3 gipfelte. Darüber hinaus ist zu fragen, ob Cranach d. J. so subtil mit Hilfe des Stils eine Politik unterstützte, unter der die eigene Familie zu leiden hatte, da der Vater mit dem entmachteten Ernestiner ins Exil gehen musste; der Stilwandel ist wohl eher als Emanzipationsprozess zu verstehen, den der Künstler nach der Übernahme der Werkstatt in Gang setzte (vgl. dazu Joshua P. Waterman, The Artistic Emer-

gence of Lucas Cranach the Younger, in: ebd., 286f.). Er suchte sich neue Vorbilder wie Dürer, den er auch schon vor 1550 kopiert hatte; erst jetzt konnte er diese Rezeption eigenständig verarbeiten.

Die Qualität der Porträtstudien von Vater und Sohn Cranach hat man offenbar bereits früh erkannt, denn sie wurden schon bald gesammelt (Cranach-Sammlung Reims, 47). Ihre Unversehrtheit spricht für die These Gunnar Heydenreichs, dass für die danach ausgeführten Gemälde mit Pauskopien weitergearbeitet wurde (AK Wittenberg, 106). Die ganzfigurigen Porträts Luthers und Melanchthons übertrug Lucas Cranach d. J. auch auf die Seitenflügel eines Altaufsatzes für die ehem. Franziskanerkirche in Salzwedel, dat. 1582 (Johann-Friedrich-Danneil-Museum Salzwedel), also an eine Stelle, an der zuvor Heiligendarstellungen üblich waren, und schuf so ein spezifisch protestantisches Bildprogramm. Ruth Slenczka vermutet, dass die Position die „überragende heils geschichtliche Bedeutung“ der beiden Reformatoren ausdrücke (ebd., 126). Da diese aber die aufgeschlagene Heilige Schrift so vorweisen, dass man die Texte auch lesen kann (z. B. Rö 8,3 bei Melanchthon), scheinen hier weniger die Personen als vielmehr die Bibel im Vordergrund zu stehen, die auch das Programm im Mittelteil mit dem Weinberg des Herrn bestimmt (vgl. Jes 5; Mt 21,33–46; Mk 12,1–12; Lk 20,9–19). Dort schöpfen die Reformatoren aus dem Brunnen des Lebens die wahre, reine Lehre (zum Brunnenmotiv in diesem Kontext: Esther Wipfler, *Fons. Studien zur Quell- und Brunnenmetaphorik in der europäischen Kunst*, Regensburg 2014, 55f.); sie sind Diener des Wortes Gottes, aber nicht die Quelle des Heils. In diesem Sinne ist meines Erachtens auch ihre Darstellung auf der Außenseite zu verstehen.

RELIGIÖSE THEMEN

Eine von der bisherigen Forschung nur am Rande gewürdigte Werkgruppe des jüngeren Lucas Cranach sind die sog. Prachtbibeln mit Luthers Bibel übersetzung, die als Prestigeobjekte mit kolorierten Holzschnitten und eingebundenen Miniaturen auf Pergament in zwei Auflagen 1541 und 1543 er-

schienen sind (AK Wittenberg, 139; Abb. 3 und 4). Die Cranach-Werkstatt wurde mit ihrer Anfertigung von den protestantischen Fürsten, Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen, Kurfürst Johann von Brandenburg und den Fürsten Georg III. und Joachim I. von Anhalt, beauftragt. Die Miniaturen, die sie und zum Teil auch ihre Angehörigen zeigen, sind in einigen Fällen mit dem Signet der Werkstatt Lucas Cranachs d. J. versehen. Während die erste Auflage noch ein Blatt mit einer ganzseitigen Miniatur mit dem vom Vater entwickelten Gesetz- und Gnade-Bild enthielt, fehlt dieses in der zweiten Auflage (ebd., 144). Offenbar war der repräsentative Aspekt bei der Ausstattung nun noch wichtiger. Wie Nadine Willing-Stritzke betont, wäre eine systematische Untersuchung der eingefügten Autographen sinnvoll: Sie stammen von Luther oder anderen führenden Theologen der Zeit und bieten je ein Bibelzitat mit Exegese, was mit der damals sich entwickelnden Stammbuchkultur korreliert (ebd., 145). Diese Facette des Mäzenatentums zeigt zudem, wie man im Zeitalter des seriellen Buchdrucks nach Unikaten strebte, die als gesellschaftliches Distinktionsmittel dienen konnten.

In der religiösen Ikonographie wiederholte der Sohn einerseits „Erfolgsthemen“ der väterlichen Werkstatt wie das von Adam und Eva, entwickelte aber auch neue Motive wie die bereits genannte Weinberg-Allegorie (ebd., Kat. 3/55) oder auch die Erweiterung der Darstellung der Taufe Christi zum Bekenntnisbild, z. B. auf dem Gemälde mit Vertretern des Hauses Anhalt und Reformatoren vor der Vedute Dessaus von 1556 (vgl. die damit in Zusammenhang stehende Federzeichnung: ebd., Kat.nr. 2/31; als unmittelbare Vorlage für das Gemälde interpretiert von Anja Wolf in Tagungsband Wittenberg, 169–179; nicht so Michael Hofbauer: http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Taufe_Christi_mit_Reformatoren,_Berlin [Zugriff am 28.10.2015]) oder dem Epitaph für Johannes Bugenhagen aus dem Jahr 1560 (Cranachs Kirche, Nr. 3). Die ausführliche Auseinandersetzung mit der religiösen Thematik wurde den Wittenberger Tagungsbeiträgen (Tagungsband Wittenberg) sowie der Ausstellung in Dessau-Roßlau (AK Dessau) und den erwähnten Publikationen

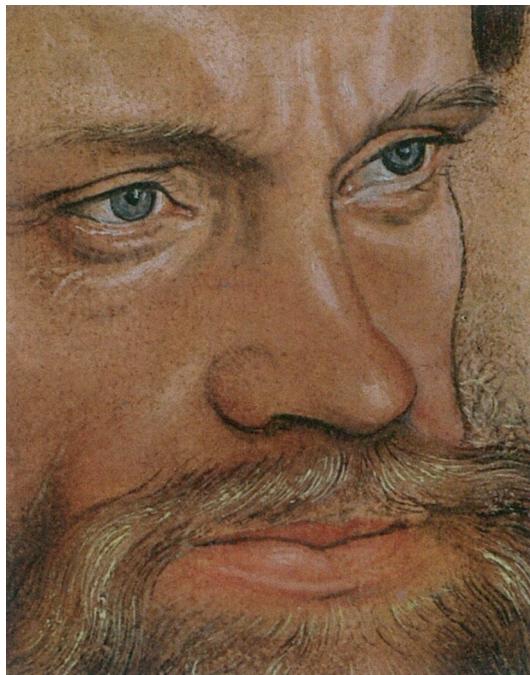


Abb. 1 Lucas Cranach d. Ä., Joachim I. von Anhalt (?), um 1540, Detail. Reims, Musée des Beaux-Arts (Cranach-Sammlung Reims, S. 49, Abb. 5)

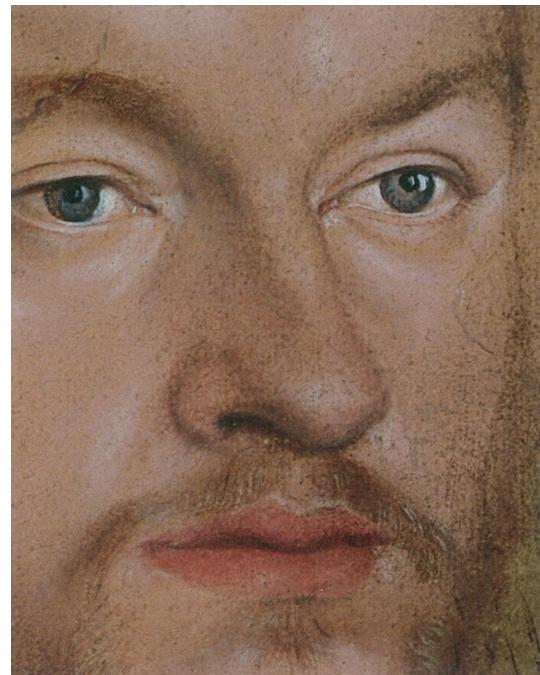


Abb. 2 Lucas Cranach d. J., Johann Georg I. von Mansfeld-Eisleben (?), um 1545, Detail. Reims, Musée des Beaux-Arts (Cranach-Sammlung Reims, S. 49, Abb. 6)

der Evangelischen Kirche Mitteldeutschlands (Cranachs Kirche; Cranach-Werke Mitteldeutschland) überlassen, wobei in den letztgenannten Bänden die Essays größtenteils einführenden Charakter haben und weniger der Formulierung neuer Thesen dienen. So ist in letzterem der einleitende Vergleich lutherischer Altarretabel mit gotischen Altaraufsätzen von Peter Poscharsky sehr verkürzt ausgefallen (Cranach-Werke Mitteldeutschland, 25–33), indem die Vielfalt der Formen, ikonographischen Lösungen und Funktionen der vorreformatorischen Retabel in den einzelnen Regionen auch in ihrer Entwicklung auf einen Nenner gebracht wird, um sie den gemalten Retabeln der Reformationszeit gegenüberzustellen. Eine Auseinandersetzung mit dem aktuellen Forschungsstand findet dort nicht einmal in den Fußnoten statt.

Wie Jan Harasimowicz herausgearbeitet hat und nun erneut an vielen weniger bekannten Beispielen vorführt (ebd., 35–57), spielten neben den Retabeln die Epitaphien eine ebenso bedeutende Rolle als „kollektives Credo der evangelischen Stadtgemeinde“ (ebd., 49). Die systematische Auswertung der städtischen Quellen erbrachte viele neue Erkenntnisse wie die nun mögliche präzise

Eingrenzung der Entstehungszeit des Retabels der Wittenberger Stadtkirche zwischen Sommer 1547 und Sommer 1548 (ebd., 63–67, zur Ikonographie Aurelia Zdúnczyk, ebd., 257–273 und Insa Christiane Hennen in: Wittenberg-Forschungen Bd. 3, 408–422). Darüber hinaus konnte die zentrale Rolle von Lucas Cranach d. Ä. in der Stadtplanung von Wittenberg belegt werden (Cranach-Werke Mitteldeutschland, 67–71; ausführlicher dazu auch Insa Christiane Hennen in: Wittenberg-Forschungen Bd. 3, 313–361; die kommentierte Edition sämtlicher relevanter Quellen von Thomas Lang und Anke Neugebauer: ebd., 139–293).

Auch in den Einzeldarstellungen der im Rahmen des Projekts der Evangelischen Kirche Mitteldeutschlands untersuchten Werke, die den Hauptteil des Bandes bilden, gibt es eine Fülle an neuen Erkenntnissen auch zu den Prinzipalstücken, die hier nicht im Detail referiert werden können. Allerdings wurden die kunsthistorischen von den kunsttechnologischen Beiträgen getrennt, auch wenn es sich um die gleichen Werke handelt. Dies ist insbesondere bei weniger bekannten Werken bedauerlich, wie z. B. der in ihrer Kombi-

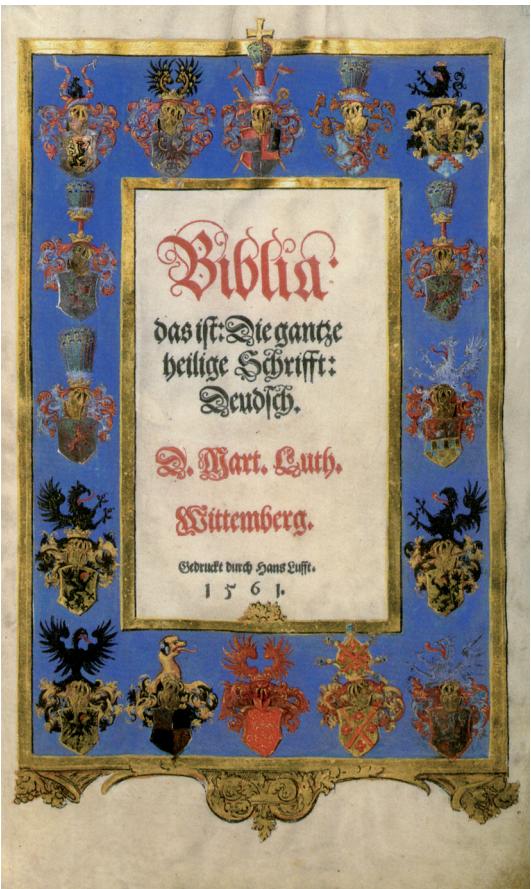


Abb. 3 Cranach d. J., Bibel des Sigismund von Brandenburg, Titelblatt, 1560/61. München, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 2 L. impr. Membr. 21-2/2 (AK Wittenberg, S. 386, Kat.nr. 3/47)

nation von Tafelbild und Terrakotta ungewöhnlichen Darstellung der *Veronika mit dem Schweifstuch* in Gardelegen (Cranach-Werke Mitteldeutschland, 171–179), deren Restaurierungsbericht (ebd., 419–423) u. a. auch mit weiterem Bildmaterial aufwartet. Hier hätte man sich eine bessere interdisziplinäre Kooperation gewünscht.

DESSAU UND GOTHA/KASSEL: CRANACH UND DIE NEUE KONFESSION

Schwerpunkt der Dessauer Ausstellung war die Auseinandersetzung mit der Frage nach den „spezifischen formalen und stilistischen Kriterien der protestantischen Kunst“, die, wie Norbert Michels betont (AK Dessau, 13), bislang hinter den ikonographischen Analysen zurückgestanden habe. Als Fallbeispiele für die Untersuchung eigneten sich für Michels vor allem das Bild des Gekreuzigten

und die Gesetz-und-Gnade-Thematik. Die Transformationen der Darstellung des Gekreuzigten zu einem Bild Christi ohne ausgeprägte Leidensmerkmale gelte als symptomatisch für den neuen „ästhetisch gleichsam ärmlichen und emotional kühlen Stil“; dieser verzichte auf den Illusionismus, um einerseits nicht zur Idolatrie zu verleiten und andererseits nicht mit den nach Luther ‚wahren inneren‘ Bildern, die das Wort Gottes hervorrufe, in Konkurrenz zu treten, sondern sie allenfalls zu reflektieren, so die These von Michels (ebd., 14). Die Einheit von Zeit und Raum sei zugunsten einer didaktisch motivierten Antithetik und Symmetrie aufgegeben worden, wie insbesondere am Gesetz-und-Gnade-Bild deutlich werde (ebd.). Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt auch Hanne Kolind Poulsen (AK Gotha/Kassel, 67–70), so sei die „Ikonizität“ der Cranachschen Bilder im Sinne eines mangelnden Illusionismus auf den lutherischen Bildbegriff zurückzuführen, der unter dem Bild vor allem einen Bedeutungsträger verstand, dessen Zeichen der Didaxe dienten. Dem Faktum, dass bekanntlich auch Altgläubige die Bilder aus der Cranach-Werkstatt kauften und kommissionierten, ja der wirtschaftliche Erfolg Lucas Cranachs d. Ä. in den 1520er und 30er Jahren nur durch eine solch breite Auftraggeberchaft erklärbar sei, wie Andreas Tacke in diesem Kontext betont (ebd., 83f. und 87), stellt Poulsen entgegen, dass man die lutherische Ikonizität zwar in ihrem Sinne deuten konnte, aber nicht musste (ebd., 70). Hier war sicher auch die Themenwahl entscheidend. Auch wenn mit Tacke davon auszugehen ist, dass mit der Werkstattübernahme durch den jüngeren Lucas Cranach die „Umstellung auf rein lutherische Themen“ im Bereich der christlichen Ikonographie erfolgte, waren doch Jagdthemen oder Mythologie nach wie vor ‚im Programm‘ und mussten nicht unbedingt konfessionelle Bedenken hervorrufen.

Was die lutherische Ikonologie dieser Zeit betrifft, so sind auch hier Transformationen und Ausweitungen feststellbar. Wie Benjamin D. Spira zeigt, war sich auch Luther selbst der Wirkung der Bildpolemik bewusst (56): Seit Ende der 1530er Jahre wurden anstelle der Gesetz-und-Gnade-

Thematik andere Themen bevorzugt wie Jesus und die Ehebrecherin, als Exemplum gegen die Selbstgerechtigkeit (58), oder die Kindersegnung durch Christus als Bild der Gottesliebe sowie zur Propagierung des Kinderglaubens als Frömmigkeitsmodell (59). Ferner stand nun Caritas – lutherisch gedeutet – vor allem für die unvorennommene, im Sinne der Werkgerechtigkeit bedingungslose Liebe Gottes (60; mit Verweis auf Dieter Koeplin, Cranachs Bilder der Caritas im theologischen und humanistischen Geiste Luthers und Melanchthons, in: *Cranach der Ältere*, hg. v. Bodo Brinkmann, Ostfildern 2007, 63–79).

Insbesondere bei der Kreuzigung wird die Umformulierung klassischer christlicher Bildthemen im Sinne der Theologie Luthers deutlich: Dramatik und Affektbetonung werden aufgegeben zugunsten einer kontemplativen Grundstimmung, die zur Selbsterkenntnis und der ganz persönlichen Gewissheit der Erlösung durch die Gnade Gottes führen soll, wie Birgit Ulrike Münch ausführt (AK Dessau, 41–49). Belege hierfür sind die Weiterentwicklung des seit 1536/37 im Werk der Cranachs existenten Typus des „einsamen Christus am Kreuz“ von Lucas Cranach d. J. bis in die 1570er Jahre (ausführlich: Martina Sitt und Désirée Monsees in: Tagungsband Wittenberg, 309–317), aber auch die Einbindung des Motivs des Gekreuzigten in die Gesetz-und-Gnade-Allegorie, dessen Kombination mit dem Bild der Asteilung des Abendmahls in beiderlei Gestalt oder Darstellungen der anderen Sakramente (Münch in AK Dessau, 44–48).

THRON UND ALTAR

Dass man insbesondere in Anhalt die Verschränkung von neuem Glauben und Herrschaft beobachten kann, wenn hier z. B. der Fürstensitz über dem Altar angebaut wurde (AK Dessau, 15), wird auch im Beitrag von Jan Brademann deutlich (ebd., 51–63): So war es vor allem die Absicht der Fürsten, religiöse Autonomiebestrebungen in ihre Herrschaft zu integrieren und darin aufgehen zu lassen sowie das entstehende Machtvakuum auszufüllen.

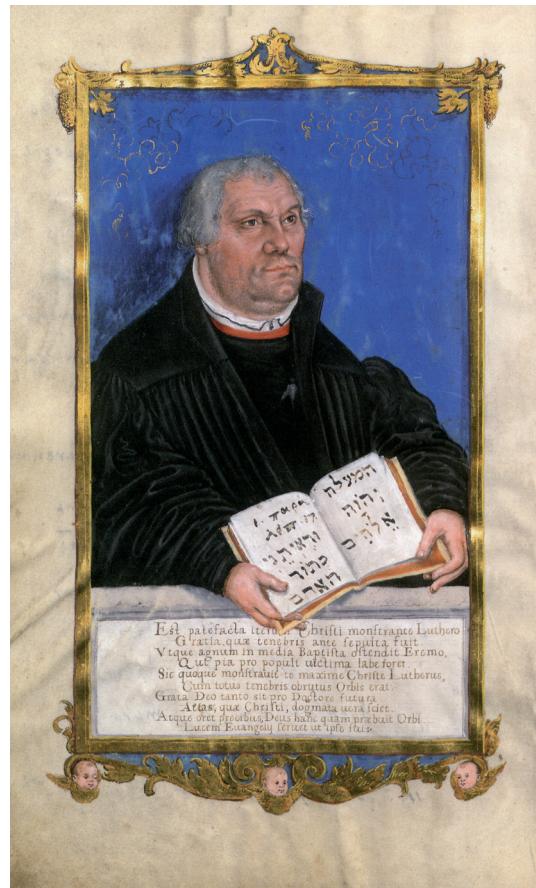


Abb. 4 Cranach d. J., Bibel des Sigismund von Brandenburg, Porträt Martin Luthers, 1560/61. München, Bayerische Staatsbibliothek (AK Wittenberg, S. 387, Kat.nr. 3/47)

Darüber hinaus arbeitete das Haus Anhalt daran, den gesamten Umwandlungsprozess, aus dem es ökonomisch und politisch gestärkt hervorging, als Verwirklichung des göttlichen Willens in das kollektive Gedächtnis eingehen zu lassen. Vor diesem Hintergrund wird auch die neue Bilderwelt auf den Epitaphien verständlich, wie Slenczka erläutert (ebd., 65–75): Die fürstliche Familie wird in dieser Bildgattung nicht nur bei Taufe und Abendmahl Christi ins Bild gesetzt, sondern auch beispielweise vor der Dessauer Marienkirche, deren Turm sie wiedererrichten ließ (ebd., 68, mit Abb. 5). Der Knauf des Turmes barg neben Porträts der Fürsten u. a. noch einen Text von Melanchthon, der am Verdienst der Familie keinen Zweifel ließ, so dass die Erinnerung daran auch für die spätere Nachwelt gesichert war. Trotz aller Veränderungen gab es auch Kontinuitäten in der Frömmigkeitspraxis, z. B. den weiteren Gebrauch von Gebetsketten in

bestimmten Regionen, wie Hartmut Kühne herausstellt (ebd., 35f.). Wichtig ist im Hinblick auf die lutherische Bilderwelt, dass wenigstens in diesem Katalog einmal auf den Paradigmenwechsel durch die Einführung des reformierten Glaubens in einem eigenen Beitrag von Nadine Jaser eingegangen wird (ebd., 77–84). In Anhalt geschah dies 1596 und führte zur Entfernung von Altarretabeln, möglicherweise ist damals auch der 1945 durch einen alliierten Bombenangriff zerstörte Bilder-Zyklus in der Dessauer Marienkirche von Lucas Cranach d. J. überfasst worden (ebd., 77).

In der in Gotha und Kassel gezeigten Ausstellung wollte man einerseits das „Spannungsverhältnis zwischen höfischer Repräsentation und reformatorischer Propaganda“ ausloten, andererseits das Verhältnis von Text und Bild auch werkimmant beleuchten (AK Gotha/Kassel, 13). Dies erscheint zunächst nicht als grundlegend neue Fragestellung, auch wenn man „Propaganda“ als Kommunikationsprozess beschreibt und verschiedene Bildmedien vergleichend betrachtet (man denke nur an die Torgauer Ausstellungen „Glaube und Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit“ 2004 und „Luther und die Fürsten. Selbstdarstellung und Selbstverständnis des Herrschers im Zeitalter der Reformation“ 2015 oder die Coburger Schau 2010 „Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich“ [darin Ruth Hansmann zu Cranach: 45–55]). So ist auch die Erkenntnis, dass die Cranach-Werkstatt das ernestinische Image entscheidend prägte, wie Timo Trümper am Ende seines Beitrages konstatiert (AK Gotha/Kassel, 28), nicht gerade originell. In diesem Kontext ist das von Sebastian Dohe ausgeführte Argument zentral, dass die Kunstwerke mit dem Schlangensignet bei der Gestaltung der Beziehungen zwischen den Höfen eine wichtige Funktion als diplomatische Geschenke erfüllten, indem sie der Festigung eines exklusiven Netzwerks dienten (AK Gotha/Kassel, 43–50). Dagegen erwies sich die Wittenberger Grundlagenforschung vor Ort als wesentlich ertragreicher für die Rolle des Hofkünstlers Cranach (Anke Neugebauer und Thomas Lang, Cranach im Schloss ..., in: Wittenberg-Forschungen Bd. 3, 11–91).

Angesichts der großen Zahl von Ausstellungen über Cranach mit Regionalbezug – neben den hier schon genannten könnte man zudem „Cranach in Bayern“ (München 2011) oder „Cranach im Exil: Aschaffenburg um 1540“ (Aschaffenburg 2007) oder „Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken“ (Kronach 1994) anführen – ist es erstaunlich, dass die Frage nach der Wirkung dieser Werkstatt in der bereits 1526 protestantisch gewordenen Landgrafschaft Hessen noch nie Gegenstand einer Untersuchung gewesen ist. Justus Lange verweist bei der Beantwortung auf die seit 1373 bestehende Erbverbrüderung zwischen Wettinern und den Landgrafen von Hessen (AK Gotha/Kassel, 31), die sich förderlich auf den kulturellen Austausch ausgewirkt haben könnte, nur Zeugnisse dafür gibt es eben nicht (mehr?) viele: Außer einem Klappaltärchen von Lucas Cranach d. Ä. aus der Zeit um 1510 und einigen wenigen Porträts sind kaum Werke gesichert, darüber hinaus stand der Cranach-Schüler Michel Müller im Dienst des Landgrafen (37f.). Wenigstens lässt sich verschiedentlich eine lange Nachwirkung der Werke der Werkstatt festmachen (39–41), so z. B. bei der Ausstattung des Schlosses Eschwege im 17. Jahrhundert (42).

WEIMAR UND WÖRLITZ: KONTEXT UND REZEPTION

Auch in Weimar lenkte man den Blick auf Lucas Cranach d. J.: In dem von der Klassik Stiftung Weimar herausgegebenen Ausstellungskatalog „Cranach in Weimar“ wurde das Werk der Cranachs ausgehend vom Flügelretabel in St. Peter und Paul (sog. Herderkirche) beleuchtet. Grundlage hierfür war die 2014 abgehaltene Tagung „Cranach in Weimar“, deren Beiträge bereits 2015 publiziert wurden (Jahrbuch Weimar). Sie widmen sich vor allem dem Entstehungskontext des mit 1555 datierten Retabels, insbesondere die Aufsätze von Christian Hecht („Bildpolitik im Weimar der Reformationszeit. Das Cranach-Triptychon in der Weimarer Stadtkirche St. Peter und Paul“) und Peter Poscharsky („Die Einbindung des Weimarer Cranach-Altars in Zeit und Raum“; ders. dazu auch in: Cranach-Werke Mitteldeutschland, 275–

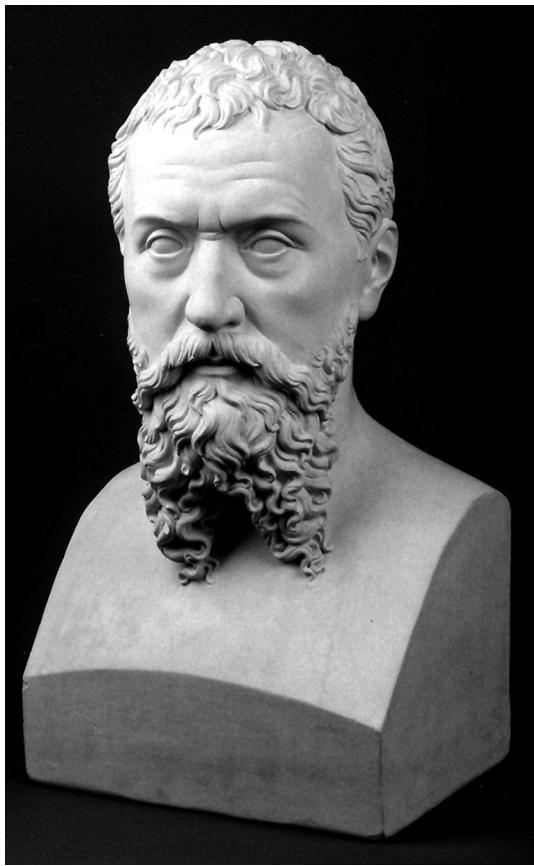


Abb. 5 Carl Gottlob (Gottlieb?) Weisser, Büste Lucas Cranachs d. Ä., 1812. Gips, H. 68 cm. Klassik Stiftung Weimar, Museen [AK Weimar, S. 45, Abb. 22]

295). Darüber hinaus ermöglichten die Ergebnisse der naturwissenschaftlichen und kunsttechnischen Untersuchungen von Gunnar Heydenreich, Ingo Sandner und Helen Smith-Contini einige Präzisierungen bei der Werkstattpraxis („Der Streit um die Autorschaft. Das Weimarer Cranach-Retabel im Lichte technologischer Untersuchungen“, in: Jahrbuch Weimar, 193–204). Sie bestätigen erneut die Zuschreibung des Mittelbildes an Lucas Cranach d. J. (so schon Friedländer/Rosenberg, Nr. 352).

Neue Aspekte bietet der Versuch, den „klassizistischen Blick“ (und nicht nur denjenigen Goethes) auf die Kunst der Cranachs zu charakterisieren, sowie die Frage, ob und wie die Künstler am Bauhaus diese rezipierten. Schon 1813 empfahl Johann Heinrich Meyer, seit 1806 Direktor der Fürstlichen freien Zeichenschule und Goethes Berater in Kunsthangelegenheiten, in einer Abhandlung über den Weimarer Cranach-Altar die Lebendsnähe der Darstellung als vorbildlich für die

zeitgenössische Kunst (vgl. AK Weimar, 37) und bezog damit Stellung in der damaligen Debatte über die sog. Altdeutsche Malerei. Goethe setzte sich dann 1810 höchstpersönlich für die Anfertigung einer Porträtbüste Lucas Cranachs d. Ä. für die Walhalla nach den Porträts des Künstlers auf dem Altarblatt in St. Peter und Paul und der Grabplatte in Weimar ein. Ein Modell verblieb in seiner Privatsammlung (ebd., 45; Abb. 5). Goethes Sekretär und Kustos Christian Schuchardt verfasste schließlich die erwähnte Monographie über Cranach d. Ä., die grundlegend für die weitere Beschäftigung mit dem Künstler wurde (ebd., 36). Überraschend mag erscheinen, dass es selbst im Bauhaus eine Auseinandersetzung mit dem Werk der Cranachs gab (ebd., 162–173): Rhythmusstudien nach deren Porträts sind überliefert, die aus dem Analyse-Kurs von Johannes Itten hervorgingen; auch im Zusammenhang mit der Technik des Holzschnitts beschäftigte man sich mit der Cranach-Werkstatt. Künstlern wie Lyonel Feininger gab die altdeutsche Malerei – er nennt ausdrücklich die Werke von Lucas Cranach d. Ä. – entscheidende Impulse (ebd., 173).

In der von der Kulturstiftung Dessau Wörlitz ausgerichteten Ausstellung im Gotischen Haus in Wörlitz war die Präsentation der ursprünglich höchstens 32 Werke von Vater und Sohn Cranach (darunter der Dessauer Fürstenaltar 1507–9, heute in der Anhaltischen Gemäldegalerie, Dessau-Roßlau), wie sie um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert dort zu sehen war (zur problematischen Zählung des Bestandes Reinhard Melzer in: AK Wörlitz, 152f.), Anlass für eine eingehende Beschäftigung mit dem Gotischen Haus, seiner Ausstattung und vergleichbaren Phänomenen der Neogotik. Das Gotische Haus von Georg Christoph Hesekiel (begonnen 1773, Erweiterungsbau 1784) ist eine Inkunabel des neogotischen Stils auf dem europäischen Festland; auch die Sammlung altdeutscher Malerei, die ausgehend vom Bestand des Hauses aus dem 16. Jahrhundert (1532 schloss man sich der Reformation an) spätestens ab 1784 von Franz von Anhalt dort angelegt wurde, darf als eine der frühesten gelten. Wie Reinhard Melzer betont, muss man diese Sammlung aber als Teil

der gesamten Ausstattung, das heißt im „Zusammenspiel“ mit Rüstzeug, Türkeneute, Schlachtplänen, mittelalterlichem Kunsthantwerk, gotisierenden Möbeln u. a. verstehen (AK Wörlitz, XVIIIIf.). Die altdeutsche Gemäldeesammlung, zu der auch altniederländische Werke gehängt wurden, umfasste zudem Glasgemälde (dazu Mylène Ruoss und Barbara Giesicke, in ebd., 171–178; vgl. den zweibändigen Bestandskatalog von 2012 der beiden Autorinnen).

Die Porträts der Mitglieder des Hauses Anhalt und der Protagonisten der Reformationszeit sowie die mythologischen Szenen dekorierten ikonografisch passend die Wände von „Rittersaal“, „geistlichem Kabinett“ (Abb. 6), „kriegerischem Kabinett“ (auch „Heldensaal“ genannt) und Bibliothek. Allerdings ist nicht mehr viel davon vor Ort erhalten: Vierzehn Gemälde des Cranach-Bestandes gelten seit dem Zweiten Weltkrieg als verloren; 18 Bilder werden in anderen deutschen Sammlungen aufbewahrt, davon bereits seit 1927 insgesamt 15 Werke in der Anhaltischen Galerie in Dessau (ebd., 151f.).

Im Gotischen Haus befinden sich derzeit insgesamt zwölf originale Werke von Lucas Cranach dem Älteren und dem Jüngeren, sieben Kopien nach Cranach-Gemälden und eine Fälschung (ebd., 154–159). Zu den herausragenden Stücken zählen dabei die Porträts von Fürst Joachim Ernst von Anhalt und seiner Gemahlin Agnes von Barby vom jüngeren Lucas Cranach, 1563, und der *Schmerzensmann* von Lucas Cranach d. Ä., nach 1515. Beide Werke stammen allerdings nicht ursprünglich aus dem Gotischen Haus, sondern aus dem Residenzschloss in Dessau und der Gemeindekirche St. Petri in Wörlitz. Ehemalige, gut zu identifizierende Hauptwerke wie *Das Urteil des Paris* von Lucas Cranach d. Ä. (dazu Elke Anna Werner in ebd., 163–170) und *Die Gerechtigkeit des Trajan* aus der Werkstatt (siehe Astrid Wohlbereit in ebd., 194–203) sind hingegen nur noch fragmentarisch erhalten (Gemäldegalerie Dessau) oder verschollen. Die Rekonstruktion der ursprünglichen Hängung (ebd., 109–145; Abb. 6) war

aber nicht nur aufgrund dieser Überlieferungssituation, sondern auch wegen der lückenhaften Quellenlage schwierig (ebd., 161f.): Die Identifikation ist bei vielen Gemälden nach der ältesten Beschreibung von 1818 nicht möglich, da die Zählrichtung in diesem Verzeichnis variiert und die Maßangaben fehlen; darüber hinaus wurde die Sammlung danach noch erweitert. Somit ist die vorgestellte Rekonstruktion als eine von mehreren Möglichkeiten zu werten. Trotzdem ist der vorliegende Band ein umfassender Beitrag zur Rezeption altdeutscher Malerei im 18. Jahrhundert geworden.

Die jüngere Vergangenheit, speziell die Indienstnahme der altdeutschen Kunst durch die nationalsozialistische Ideologie, wird hauptsächlich in Weimar angesprochen (AK Weimar, 182–187; ausführlicher Rüdiger Haufe in: Jahrbuch Weimar, 315–330; in Wittenberg wurde das Thema nur kurz angedeutet: AK Wittenberg, 35); exemplarisch dafür ist der Fall des Verlustes einer Venus-Darstellung von Lucas Cranach d. Ä., die 1939 Adolf Hitler zum Geburtstag geschenkt wurde. Die Auseinandersetzung der zeitgenössischen Kunst mit Cranach und der Reformation wurde zumindest in Form der Lutherporträts auf der Wartburg thematisiert (Grit Jakobs in AK Eisenach, 138–161).

Die Identifikation eines Künstlers wie des Wiener Sezessionisten Karl Anton Fleck (1928–1983) mit Luther als Junker Jörg auf der Basis des Holzschnitts von Hans Sebald Beham, der wiederum auf dem Holzschnitt von Lucas Cranach d. Ä. beruht, dürfte dabei einzigartig sein (ebd., 158 mit Kat.nr. 94).

EISENACH: CRANACH UND LUTHER

Luther hat sich ausschließlich von Lucas Cranach d. Ä. porträtieren lassen, wobei das erste Bildnis, ein Kupferstich mit *Luther als Augustinermönch* in Form einer Büste in Dreiviertelansicht, 1520 im Auftrag des sächsischen Kurfürsten angefertigt wurde. Durch dieses Monopol konnte die Werkstatt das Bild des Reformators nachhaltig prägen. Zudem gehörte Luther zu den auch in der nachfolgenden Zeit am häufigsten dargestellten histori-



Abb. 6 Rekonstruktion der Bildersammlung im Gotischen Haus, Geistliches Kabinett, Nordwand (AK Wörlitz, S. 136, D.4)

schen Persönlichkeiten. Die umfangreiche graphische Sammlung auf der Wartburg lieferte den Grundstock für die dortige Ausstellung (AK Eisenach). Günter Schuchardt gliederte sie nach den sieben Porträttypen, die Johannes Fickler anlässlich der ersten umfassenden Luther-Porträt-Ausstellungen in Halle 1931/32 und 1933 anhand von 500 Beispielen aus allen Medien erarbeitet hatte (ebd., 25). Diese an der Biographie orientierte Typologie hat sich als tragfähiges Gerüst für die weitere Forschung erwiesen, auch wenn es einige Mischformen gibt, die vor allem seit 1539 auftreten (ebd., 45f.): Auf den Mönchstypus folgen Luther mit Doktorhut, dann der Reformator als Junker Jörg, darauf die Bildnisse als Ehemann mit dem Porträt der Katharina von Bora als Pendant (zwischen 1525 und 1529 besonders häufig dargestellt); ab 1532 wurde Luther als Gelehrter mit Philipp Melanchthon als Gegenstück porträtiert (auch als Freundschaftsbildnisse zu verstehen). Der letzten Lebensphase zuzuordnen sind der Professorentypus (zugleich Altersbildnis, seit 1539 nachweisbar) und schließlich das Totenbildnis. Diese Typen werden auch in der weiteren Tradition

on des Lutherbildnisses immer wieder bedient, so dass sich auch die neueren Werke bis auf wenige Ausnahmen in diese Systematik einordnen lassen.

Sämtliche Cranachs waren an dieser Porträtproduktion beteiligt: Lucas Cranach d. Ä., der die ersten Bildnisse als Graphiken ausgeführt hatte, schuf Lutherporträts ab 1525 nur noch als Gemälde, sein erster Sohn Hans soll angeblich 1000 Bildnisse gemalt haben (ebd., 22 und 44), ihm werden auch diejenigen mit Melanchthon nach dem Augsburger Reichstag zugeschrieben. Lucas Cranach d. J. entwickelte dann den erwähnten Typus der ganzfigurigen Porträts Luthers und Melanchthons und war auch der Schöpfer der Bildnisse der letzten Lebensphase. Folglich kann man sämtliche vor 1546 entstandenen gemalten Porträts der Cranach-Werkstatt zuweisen. Schuchardt geht außerdem auf den Entstehungs- und Reproduktionsprozess ein: So erklärt er die Seitenverkehrung der meisten druckgraphischen Porträts der Cranachs (im Gegensatz zu ihren gemalten) damit, dass diese direkt auf den Druckstock gezeichnet wurden (ebd., 27). Darüber hinaus hält auch er es für wahrscheinlich, dass die Künstler mit Durchzeich-

nungspausen (nicht Lochpausen), Quadrierungen und Perspektivapparaten, wie sie Dürer benutzte, arbeiteten, um die Bildnisse zu kopieren oder in einem anderen Format zu wiederholen (ebd., 42–44).

FAZIT

Aus der Summe der Einzelergebnisse, die hier nur in Auswahl vorgestellt werden konnten, lässt sich vor allem die Würdigung des jüngeren Lucas Cranach herausstellen: War es zuvor primär ein Diskurs unter Experten über Händescheidung und Werkstattgepflogenheiten, in dem man stets vom Vater ausgehend argumentierte, dürfte es mit dieser Ausstellungs- und Publikationsoffensive endlich gelungen sein, mehr Licht auf die Persönlichkeit des Sohnes zu werfen, der insbesondere auf dem Gebiet der Porträtkunst mit den Besten seiner Zeit konkurrieren konnte. Ob jedoch alle Neuzuschreibungen tragfähig sind, muss die weitere Diskussion erweisen.

Eine Anmerkung zum Schluss: Es ist zwar nachvollziehbar, dass es bei diesem prestigeträchtigen Thema erstrebenswert ist, mit einer eigenen Publikation in Erscheinung zu treten, dabei sind inhaltliche Überschneidungen und Doppelungen bei insgesamt weit mehr als 3500 im Jahr 2015 publizierten Seiten über die Malerfamilie, ihre Werkstatt und deren Kontext unvermeidbar, zumal der Kreis der Experten begrenzt ist. An manchen Stellen hätte man sich dennoch eine stärkere inhaltliche Abstimmung und Konzentration gewünscht.

MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR:

AK Dessau: *Cranach in Anhalt. Vom Alten zum Neuen Glauben*, hg. v. Norbert Michels, Petersberg 2015.

AK Eisenach: *Cranach, Luther und die Bildnisse*, hg. v. Günter Schuchardt, Regensburg 2015.

AK Gotha/Kassel: *Bild und Botschaft. Cranach im Dienst von Hof und Reformation*, Heidelberg 2015.

AK Weimar: *Cranach in Weimar*, hg. v. Wolfgang Holler/Karin Kolb, Dresden 2015.

AK Wittenberg: *Lucas Cranach der Jüngere. Entdeckung eines Meisters*, hg. v. Roland Enke/Katja Schneider/Jutta Strehle, München 2015.

AK Wörlitz: *Cranach im Gotischen Haus in Wörlitz*, München 2015.

Cranachs Kirche: *Cranachs Kirche. Begleitbuch zur Landesausstellung Sachsen-Anhalt Cranach der Jüngere 2015*, hg. v. Jan Harasimowicz/Bettina Seyderhelm im Auftrag der Evangelischen Stadtkirchengemeinde Wittenberg, Beucha/Markkleeberg 2015.

Cranach-Sammlung Reims: *Von Meisterhand. Die Cranach-Sammlung des Musée des Beaux-Arts de Reims*, hg. v. Suzanne Greub, München 2015.

Cranach-Werke Mitteldeutschland: *Cranach-Werke am Ort ihrer Bestimmung. Tafelbilder der Malerfamilie Cranach und ihres Umkreises in den Kirchen der Evangelischen Kirche Mitteldeutschlands. Bericht über ein Cranach-Restaurierungs- und Forschungsprojekt*, hg. v. Bettina Seyderhelm im Auftrag der Evangelischen Kirche in Mitteldeutschland, Regensburg 2015.

Friedländer/Rosenberg: Max J. Friedländer/Jakob Rosenberg, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlin 1932.

Jahrbuch Weimar: *Bild und Bekenntnis. Die Cranach-Werkstatt in Weimar* (Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2015), hg. v. Franziska Bomski/Hellmut Th. Seemann/Thorsten Valk, Göttingen 2015.

Tagungsband Wittenberg: *Lucas Cranach der Jüngere – Und die Reformation der Bilder*, hg. v. Elke A. Werner/Anne Eusterschulte/Gunnar Heydenreich, München 2015.

Wittenberg-Forschungen Bd. 3: *Das ernestinische Wittenberg. Spuren Cranachs in Schloss und Stadt* (Wittenberg-Forschungen Bd. 3), hg. v. Heiner Lück u. a., Petersberg 2015.

DR. ESTHER P. WIPFLER