

Andreas Tacke: Zwei katholische Hauptwerke Lucas Cranachs d. Ä.

Fallstudien zur konfessionellen Ungebundenheit des Künstlers in der deutschen Reformationszeit

Dissertation, Berlin 1989*

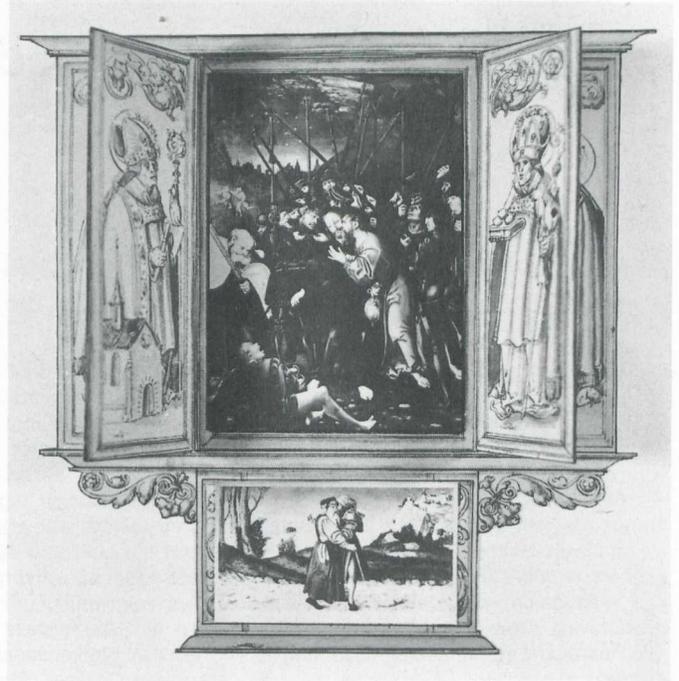
Die von der Profan- und Kirchenhistorie entwickelte Betrachtung der Zeit der Glaubensspaltung als einen Prozeß, in dem in den Jahrzehnten nach dem Thesenanschlag Luthers alte wie neue Auffassungen nebeneinander existierten und oft eine für heutige Betrachter eigentümliche Verschmelzung später nicht mehr zu vereinbarender Anschauungen erfolgte, auf die Kunst der Reformation anzuwenden, gehört zur Methode der Arbeit. Diesen Weg zu beschreiten entwickelte sich vor allem aus dem Widerspruch, der sich zwischen den überwiegenden Ergebnissen der bisherigen kunsthistorischen Literatur zum Werk Cranachs und den Bild- und Schriftquellen ergab. Vermutlich ist die Vereinnahmung der lutherischen Lehre für den preußischen Staat als Begründung dafür heranzuziehen, daß man so lange an der Vorstellung festhielt, die Glaubensspaltung habe sich als ein Bruch und nicht als ein allmählicher Prozeß vollzogen. Diese Vorstellung leitete Forschungen, die Lucas Cranach, dessen Name schon fast synonym für die Kunst der Reformation Verwendung findet, nach Luthers historischem Schritt ausschließlich für den Reformator und seine Anhänger arbeiten ließ. Ohne Quellenbeleg wurde über Forschergenerationen hinweg tradiert, daß Cranach – Freund Luthers – selbst ein früher und glühender Anhänger der neuen Lehre gewesen sei mit der Konsequenz, daß er um seines eigenen Seelenfriedens willen die neue Lehre mit künstlerischen Mitteln verbreiten half.

Daß Lucas Cranach einer der wichtigsten Schöpfer reformatorischer Bildprogramme war, soll durch die Arbeit nicht in Frage gestellt werden. Vielmehr will sie durch die Untersuchung des „katholischen“ Werkes Cranachs den Künstler aus einer konfessionellen Polarisierung „befreien“, für die man ihn und sein Oeuvre zum größten Teil vereinnahmte. Am Beispiel zweier altkirchlicher Großaufträge wird gezeigt, daß Cranach in der für die deutsche Reformation so wichtigen Zeitspanne zwischen 1520 und 1540 auch zum erheblichen Teil für Altgläubige tätig war. Für den Künstler, so ein Ergebnis der Arbeit, stellte sich nicht die Frage nach dem „entweder-oder“; dies mußten erst nachfolgende Generationen beantworten. Cranach konnte noch unbeschadet sowohl für die eine als auch für die andere Seite arbeiten. Und beide Seiten fühlten sich von ihm verstanden und ihre theologischen Vorstellungen richtig durch ihn in Bildprogramme umgesetzt. Erst diese Erkenntnis ermöglicht einen Zugriff auf einen Teil des Werkes Cranachs und seiner Werkstatt, welcher bisher durch „konfessionelle Scheuklappen“ verborgen geblieben war.

Beispiel 1: Kein Geringerer als Kardinal Albrecht von Brandenburg, welcher zur Finanzierung seiner ungewöhnlichen Ämterhäufung die Genehmigung der Ablaßerteilung aus Rom bekam, wogegen sich Luther in seinen Thesen wandte und die den Stein der Reformation ins Rollen brachte, war der Auf-

traggeber eines 142 (!) Gemälde umfassenden Bilderzyklus. Dieser wurde von der Cranach-Werkstatt etwa zwischen 1520 und 1525 geschaffen. Sein theologisches Programm war gegen Wittenberg gerichtet: Heiligenkult und eine Passionsfrömmigkeit im Sinne einer Nachfolge Christi. Der Zyklus war für die Hallenser Stiftskirche des Kardinals bestimmt. Dieses Stift baute Albrecht zu einem „Bollwerk“ gegen die Reformation aus, welche nur unweit von Halle, in Wittenberg, ihren Anfang genommen hatte. Cranach der Ältere fertigte für die Altar-Retabel maßstabgerechte Zeichnungen an, die dann von seiner Werkstatt als Grundlage für die Ausführung der Gemälde dienten. Eine genaue Schilderung dieses Arbeitsvorganges erlaubt Rückschlüsse auf den Herstellungsprozeß, der für die „Massenproduktion“ der Cranach-Werkstatt noch weitestgehend ein Desiderat darstellt. Mehr als fünfzig Zeichnungen der Graphischen Sammlung der Universität Erlangen-Nürnberg konnten für die Rekonstruktion des Hallenser Zyklus nutzbar gemacht werden. Sie bilden die größte zusammenhängende Gruppe von Cranach-Zeichnungen, die einem einzigen Auftrag zuzurechnen sind. Zum anderen konnte mittels der Stilkritik nachgewiesen werden, daß der größte Teil der Hallenser Gemälde einer Hand zuzuschreiben war, die man bisher mit dem „Meister der Gregorsmesse“ benannte. Dieser Notnamenmeister, er geisterte um die Jahrhundertwende als „Pseudo-Grünewald“ durch die Literatur, wird mit Albrechts Hofkünstler Simon Franck gleichgesetzt. Simon erhielt seine Ausbildung bei Cranach und muß zu Beginn der Arbeiten am Zyklus bereits diese beendet gehabt haben. Cranach übertrug ihm den Zyklus, den dieser mit Gehilfen aus der Cranach-Werkstatt bis etwa 1525 bewerkstelligte. Danach muß Simon Franck aus der Wittenberger Werkstatt ausgeschieden und in Albrechts Dienste getreten sein. Die Klärung seiner Lebensumstände und seines Werkes dient nicht nur der Vertiefung unserer Kenntnisse über die Produktionsweise der Cranach-Werkstatt, sondern führt auch einen weitestgehend unbekanntesten Meister in die Kunstgeschichte ein. Zugleich kann eine große Gruppe von Gemälden, die bisher behelfsweise unter Cranach-Werkstatt eingeordnet werden mußte, da eine Beteiligung Cranachs d. Ä. ausgeschlossen werden konnte, einer benennbaren Hand gegeben werden. Der Hallenser Heiligen- und Passionszyklus wurde 1540, Albrecht mußte Halle verlassen, die Reformation hatte Einzug gehalten, aufgelöst. Sein weiteres Schicksal wird in einem Exkurs geklärt.¹ Der ursprüngliche Zusammenhang, die Anordnung der Gemälde im Stift, wird mit Hilfe von Bild- und Schriftquellen rekonstruiert, wobei der Aufsatz von Ulrich Steinmann (Der Bilderschmuck der Stiftskirche zu Halle, Cranachs Passionszyklus und Grünewalds Erasmus-Mauritius-Tafel. In: Forschungen und Berichte, Staatliche Museen zu Berlin [Ost], Kunsthistorische Reihe 11, 1968, S. 69 – 104) unverzichtbar war.

Beispiel 2: Für den Neffen des Kardinals, den Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg, schuf die Cranach-Werkstatt um 1537/38 einen ähnlichen Zyklus für dessen Stiftskirche in Berlin. Etwa 120 Gemälde dienten einer Heiligen- und Passionsfrömmigkeit, die ihr



Rekonstruktion des Nikolaus-Altars der Cranach-Werkstatt für die Berliner Stiftskirche

Vorbild im Hallenser Stift hatte. Da der Berliner Zyklus zum größten Teil 1614 vernichtet wurde, das Haus Brandenburg war kalvinistisch geworden, war eine Rekonstruktion dieses Werkes Cranachs sehr viel schwieriger als für Halle. Zuerst mußte erklärt werden, warum Joachim II. einen solchen Zyklus in Auftrag geben konnte, trat er doch 1539 der lutherischen Lehre bei. Durch eine genaue Untersuchung der Liturgie im Berliner Stift, wobei umfangreiche unpublizierte liturgische Texte hinzugewonnen werden konnten, und des von Joachim betriebenen Reliquienkultes, wurde der Beweis angetreten, daß der Kurfürst – trotz des für Brandenburg-Preußen bedeutenden Schrittes des „Konfessionswechsels“ – weitestgehend katholischen Vorstellungen nachhing und sein Seelenheil im Glauben der Väter suchte. Die genaue Darstellung der Berliner Passionsliturgie soll dies belegen und zum anderen eine funktionsgeschichtliche Einordnung der Bilder liefern, deren Hauptthema die Passion Christi war. Das genaue Eingehen auf den Zusammenhang von Liturgie und bildender Kunst soll über das konkrete Beispiel hinausweisen und einen Einblick über den Bildgebrauch bieten, deren Kenntnis durch die „museale“ Präsentation von religiöser Kunst heute weitestgehend aus dem Blickfeld gerückt ist. Die Rekonstruktion des Reliquienschatzes von Joachim II., welche in einem umfangreichen Exkurs erfolgte², unterstützt diese Darstellung und weist darüberhinaus Berlin als ein Zentrum dieses Kultes nach, dessen materielle Präsenz sich mit Wittenberg und Halle an der Saale messen konnte. Der von der Cranach-Werkstatt für die Berliner Stiftskirche geschaffene Heiligen- und Passionszyklus wird mit seiner mutmaßlichen Anordnung im Stift rekonstruiert; Systemzeichnungen erleichtern hier wie auch für die Abfolge in Halle die Orientierung.

Die beiden Fallbeispiele beweisen, daß, wie auch immer Cranachs persönliche Glau-

benseinstellung gewesen sein mag, er in der Lage war, sowohl die Anhänger der neuen Lehre als auch Altgläubige mit Kunstwerken zu beliefern. Es hat den Anschein, daß manches Urteil über Künstler und Auftraggeber in der deutschen Reformationszeit mit dem neuzeitlichen Wissen über einen sich verschärfenden Glaubenskampf zustande kam. Für Cranach kann zumindest in dieser Hinsicht eine Ungebundenheit konzediert werden, und dies läßt vermuten, daß wir in jedem Einzelfall nach der konfessionellen Abhängigkeit des Künstlers und des Werkes fragen müssen. Die Antworten werden nicht nur bei dem einen oder anderen Künstler der Renaissance zu einer neuen Gewichtung seines Werkes führen, sondern uns auch die Erschließung einer Gruppe von Kunstwerken ermöglichen, die ihre altgläubigen Auftraggeber gegen die sich ausbreitende Reformation einsetzten.³

Anmerkungen

- 1 Dieser erscheint 1992 im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums mit dem Titel: Die Aschaffener Heiliggrabkirche der Beginen, Überlegungen zu einer Memorialkirche Kardinal Albrechts von Brandenburg mit Mutmaßungen zum Werk Grünewalds.
- 2 Erschienen mit dem Titel: Der Reliquienschatz der Berlin-Cöllner Stiftskirche des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg, ein Beitrag zur Reformationsgeschichte. In: Jahrbuch für Berlin-Brandenburgische Kirchengeschichte 57, 1989, S. 125 – 236.
- 3 Ausführlich wird dieser Aspekt demnächst dargestellt in meinem Aufsatz: Das Hallenser Stift Albrechts von Brandenburg, Überlegungen zu gegen-reformatoren Kunstwerken vor dem Tridentinum. In: Erzbischof Albrecht von Brandenburg (1490 – 1545), ein Kirchen- und Reichsfürst der frühen Neuzeit. Hrsg. von Friedhelm Jürgensmeier (= Beiträge zur Mainzer Kirchengeschichte, Bd. 3). Frankfurt am Main 1991.

* Wird in gekürzter Form (vgl. hier Anm. 1 und 2) bei Philipp von Zabern in Mainz erscheinen mit dem Titel: Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520 – 1540).