

Claus Grimm, *Haus der Bayerischen Geschichte, Augsburg*

Zum Stand der Forschung und zur Bewertung Lucas Cranachs

I. Der Forschungsbeitrag von Ausstellungen

Ausstellungen tragen wesentlich zur historischen und kunsthistorischen Forschung bei, obwohl sie primär keine Forschungsprojekte sind. Zu ihrer Vorbereitung ist die Übersicht über den vorhandenen Wissensstand nötig, aus dem heraus neue Ansätze entwickelt werden können. Die aktuelle Sichtung führt zum Wechsel mancher Gewichtungen und zur Veränderung von Fragestellungen. Ebenso führt der Austausch zwischen den Wissenschaftlern in- und außerhalb des vorbereitenden Teams Um-Tarierungen herbei. Insbesondere bewirken der Vergleich restaurierter Zustände und die gründliche Neuuntersuchung einzelner Bilder neue Wertungen. Die Vorbereitung einer Ausstellung und die Bestätigung, Abweisung oder Verfestigung von Urteilen im Austausch mit dem Publikum verschieben insofern das „Bild“ eines historischen Zusammenhangs und stellen ein neues Profil heraus. Das gilt für Cranach in hohem Maße, bei dem die Ausstellung anhand der historischen Dokumentation den Unternehmer und Werkstattorganisator betonte.

II. Eine historische Ausstellung mit „Kunstwerken“

Die Ausstellung in Kronach war angelegt als Verbindung einer *historischen* Ausstellung mit einer *kunsthistorischen*, d.h. auf die ästhetischen Merkmale ausgerichteten Präsentation. Letztere stellt Übereinstimmungen und Unterschiede des visuellen Befundes heraus. Sie entspricht der vorherrschenden Darbietung in Museen und Ausstellungen, die monographisch (um eine Person, einen Künstler- oder Themenkreis zentriert) visuelle Vergleiche bietet, sich mit minimalem Kommentar bescheidet (Autorenangabe, Daten, Orte, Titel) und alle Einzelinformationen in den Katalog verweist. Sie vermittelt einen Überblick über die Stilentwicklung, Stil- und Themenvariation. Das gestalterische Konzept eines Künstlers bzw. Spielarten von gestalterischen Konzepten werden so in eine Reihe gebracht.

Eine geschichtliche Darstellung geht über diesen Vordergrund hinaus. Sie nimmt das attraktive ästhetische Objekt als Dokument für einen unsichtbaren Kontext. Das einzelne Zeugnis wird kom-

mentiert, in seiner Isolierung, in seiner Relikthaf-tigkeit, d.h. als fragmentierter Ausschnitt einer um-fassenden und vielfältigen historischen Situation bewußt gemacht. In ihm wird eher der faszinie-rende Ausdruck einer fremden Welt gesehen als die spontan erfaßte Botschaft von „Kunst“. Die Lo-gik des historischen Fragens richtet sich auf einen unsichtbaren Hintergrund: auf Rollen und Funktio-nen, auf Auftraggeberinteressen, Ortsbedingun-gen, kultur- und situationsspezifische Erwartun-gen. Sie ist abstrakt, didaktisch, nicht auf einen spontanen Nachvollzug angelegt. Aber sie liefert dem Publikum Informationen, die dem Verständ-nis der historischen Bildwerke dienen.

Jede Ausstellung muß die Vielfalt der Eindrücke zu einer Erfahrungseinheit ordnen. Ein grundsätzli-ches Wahrnehmungsproblem besteht, wenn in ei-ner Präsentation vieler Kunstwerke nebeneinan-der der künstlerische Charakter verschwimmt, weil das Gezeigte nicht „auf eine Reihe“ zu brin-gen ist. Damit ist die typische Möglichkeit der Kunstaussstellung verdorben, nämlich Beispiele ei-ner vergleichbaren Gestaltungsform nebeneinan-der erleben zu können, um sich in eine bestimmte Art der Wahrnehmung einzusehen. Diesen „Cezan-ne-Effekt“ kann man bei vielen Altmeister-Ausstel-lungen und Museumspräsentationen nicht unge-trübt nachvollziehen. Der Grund - bei Tizian, Rem-brandt, Ruisdael, Rubens - liegt immer wieder in der Berg- und Tal-Folge von Schulprodukten und Meisterwerken. Überdeutlich ist dies bei fast allen Cranachsammlungen und war dies auch bei der Cranach-Ausstellung 1974 in Basel. Die große hi-storisch-ikonographische Forschungsleistung, die sich im Basler Katalog niederschlägt, ist mit dieser kritischen Äußerung nicht gemeint. Vielmehr ist die Problematik der ungelösten Beteiligung Cra-nachs an den Bildern angesprochen, die auch und gerade in den Texten von Dieter Koeplin immer wieder formuliert ist. Die Forderung nach einer Klärung von Cranachs künstlerischem Beitrag stand seitdem im Raum.

III. Das Thema „Unternehmer und Werkstatt“

Die Kronacher Ausstellung nahm sich auch des-halb des historischen Themas „Meister und Werk-statt“ an. Für die Auswahl und Präsentation hieß das, typische Gruppierungen und Gegenüberstel-lungen zu bilden. Dies war im Rahmen heutiger Ausleihbedingungen und extrem hoher Kosten für Transporte und Versicherungen nur punktuell machbar. Wir konnten die Gleichzeitigkeit ver-schiedener Ausführungsstile in der Werkstatt (wie

wir das im Raum 9 über die verschiedenen Al-taraufträge versucht haben) und die Kontinuität ei-genhändiger Porträtkunst des Meisters (mit den vier Porträtskizzen aus einem Zeitraum von fast 30 Jahren) belegen und damit der Legende des „Aus-rinnens“ der Schaffenskraft Cranachs während sei-ner aktivsten Lebensjahrzehnte begegnen. Wichtig für die Unterscheidung der eigenhändigen von der Werkstatteleistung waren deshalb die Gegenüber-stellungen der Porträtaufnahme „Hans Luther“ (Al-bertina, Wien) mit der formatgleichen Ausführung (Wartburg, Eisenach) bzw. die Konfrontation hochrangiger Porträts (Luthereltern, Bugenhagen) mit zwei Ausnahmebildnissen in überragender Ausführungsqualität (1522, Washington) und auch die Vergleichsmöglichkeit koloristischer und mal-technischer Übereinstimmungen zwischen eigen-händigen Ausführungspartien der „Katharinenmar-ter“ (um 1508, Budapest) und den Washingtoner Bildnissen.

Eine Sonderform der Gegenüberstellung ist die von Bildausschnitten in Details und Detailver-größerungen. Angesichts der Kosten und der Be-anspruchung der Objekte kann man in vielen Fäl-len auf eine Gegenüberstellung von Originalbil-dern verzichten, bei denen das Publikum die Ver-gleichspartien erst mühsam suchen muß. Die Iso-lierung der vergleichbaren Details von Madonnen-köpfen aus verschiedenen Bildkompositionen oder von vorlagengleichen Gesichtern in Madon-nen- und Aktgemälden, aber auch der Vergleich der Gesichtsdetails aus Porträtserien ließen sich im Repro schlagend vornehmen.

Unter dem Raumthema „Eine Flut von Aufträgen“ konnte der Unterschied zwischen wichtigen Auf-tragsbildern des zweiten Jahrzehnts im Original hinreichend vorgeführt werden. Es konnte mit entsprechenden Beispielen die Variationsbreite der Maltechnik und stilistischen Ausführung in der Werkstatt angesprochen werden. Derselben Ab-sicht dienten die im Vorfeld der Ausstellung gefe-rtigten Montagen von Infrarot-Reflektogrammen, die eine zusätzliche Einsicht in eine vorbereitete Schicht der Gestaltung - und damit weitere Unter-schiede, aber auch gelegentliche Übereinstimmun-gen - belegten.

Die Verwendung von Sekundärmaterial - wie Re-pros, technischen Aufnahmen und Herausver-größerungen - ist eine Hilfe für viele Fragen, sollte aber die Begegnung mit dem primären Dokument, dem Malwerk von Cranach in seinen typischen Prägungen, nicht ersetzen, sondern in Bezug auf jenes Verdeutlichungen und Ergänzungen bringen. Die Auswahl und Gegenüberstellung originaler Ex-ponate und didaktischer Hilfen konnte für viele

Besucher Zusammenhänge klären. Ich habe angesichts der Presseberichte, aber auch der mündlichen Äußerungen, der Briefe und Besucherbucheintragen den Eindruck, daß der Werkstattbetrieb und die Kooperation bei der Bildherstellung in die Vorstellungswelt vieler Besucher Eingang gefunden haben. Die Ausstellung ließ Cranachs Werk im Lichte der historischen Dokumentation neu betrachten.

IV. Offene Fragen

Umso deutlicher werden nach einem solchen Durchgang die ungelösten Fragen. Am Ende unserer Überprüfung der Forschungslage bleiben die meisten bisher ungeklärten Fragen auch weiterhin bestehen. Einige verschieben sich etwas, weshalb ich im folgenden eine Auflistung vornehme:

- a) Das Geburtsdatum Cranachs muß weiterhin als offen gelten. Das klarere Bild einer rapiden Stilentwicklung zwischen 1500 und 1505 und eine lang anhaltende Kontinuität danach bestärkten die Zweifel an dem auch aus anderen Gründen (siehe die Beiträge im Ausstellungskatalog S. 45 ff. und S. 225) nicht eindeutigen Datum 1472.
- b) Offen ist der Kontakt zu Bamberger Werkstätten. Die Identifizierung einzelner Meister und Werkstätten in Bamberg war bisher nicht möglich. Kein Gemälde konnte bisher eindeutig zugewiesen werden, doch die Ausstellung hat in der Wertung Einsichten gebracht: Der Hertnidt-Altar (Lorenzkirche, Hof) erweist sich als qualitativ den meisten anderen Bamberger Tafeln überlegenes Werk. Die niederländisch beeinflusste Feinmalerei der Gesichter und Hände lassen dieses Werk als Meisterarbeit vermutlich derselben Werkstatt erscheinen, aus der die (ungelenker ausgeführte) Tafel der Fränkischen Galerie mit den Bistumspatronen, datiert 1478, hervorgegangen ist.
- c) Zum Meister Lcz hat sich keine Klärung ergeben. Ist er bambergisch oder nürnbergisch? Doch gelang Ursula Timann eine interessante Identifizierung: Die in Kronach ausgestellte höchstrangige Landschaftsstudie aus dem Getty-Museum, die durch Vergleich mit der ebenfalls dort gezeigten Studie aus Leipzig als bambergisch angesehen wurde (in der Ausstellung traten allerdings die erheblichen Unterschiede zwischen den beiden Blättern hervor) ist der seltene Fall einer einerseits topographisch wirkenden, andererseits bis in Einzelheiten genau

übernommenen Vorarbeit für den Hintergrund einer Bildtafel. In der Stibarschen Kreuzigung (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg), die dem Meister Lcz zugeschrieben ist, findet sich das Landschaftsmotiv detailliert wieder.

- d) Unklar ist Cranachs Kontakt mit der Wolgemut-Werkstatt. Die große Zahl der Mitarbeiter, die - noch ungeklärte - Kooperation zwischen Meister und Gesellen und die Lieferung von Auftragswerken an weit entfernte Orte könnten ein Vorbild für Cranach gewesen sein.
- e) Der persönliche Kontakt zu Dürer ist aus den späteren Jahren belegt. Die Motivübernahmen aus Dürers Grafik und Malerei finden sich jedoch von den ersten Werken des Cranachschen Frühwerks an. Die Motivanleihen bei Dürer sind zahlreich; dem reichen Fundus des Nürnbergers steht bei Cranach die vielfache Wiederholung von Vorlagen, gerade auch von Detailvorlagen der eigenen Werkstatt, gegenüber. Die Gegenüberstellung der Flügel von Dürers Heller-Altar mit der Tafel der Katharinenmarter spricht auch für eine Beeinflussung durch die Koloristik Dürers (und erlaubt die Datierung des Budapester Bildes um 1508).
- f) Offen ist nach wie vor der Verlauf von Cranachs Wanderschaft. Die Herkunft der Münchner Kreuzigung von 1503 aus Attel (nicht aus „Speinshart“), die Vermutung eines bayerischen Stifters für die beiden frühen Wiener Tafeln, die Motivanleihe aus einem Blatt des Mair von Landshut, die Cranach-Motive in der frühen bayerischen Tafel (Kat. 82) weisen auf Aufenthalte in Altbayern. Die Beeinflussung des jungen Altdorfer durch Cranach und das Vorbild der Dürer-Graphik begründeten das, was einige Kunsthistoriker „Donauschule“ genannt haben. Ein umgekehrter Einfluß donauländischer Kunst auf Cranach ist bisher nicht nachweisbar. In diesem Zusammenhang ist eher bei Wertinger in Landshut nach einem Cranach-Kontakt zu forschen (Vorschlag von Ludwig Meyer) als in der Fruehauf-Werkstatt in Passau.
- g) Das Amt eines „Hofmalers“, wie es Cranach ausübte, hatte bis dahin wenige Vorbilder in den deutschen Ländern. Es fand statt in der „Niederlassungszeit“ der Höfe, in der neue Bildthemen (Historienbilder, mythologische Aktmalerei) erstmals aufgegriffen wurden. Wünschenswert ist ein Überblick über die Hofmaler, ihren Status und ihr Tätigkeitsfeld im 15. und 16. Jahrhundert, aber auch über den Aufbau und das Personal der Höfe insgesamt. Hierfür sind auch alle Einzelheiten zu Jacopo de Barbari

- von Interesse. So begrenzt für die deutschen Höfe die Überlieferung ist, so vielversprechend erscheint sie für die burgundischen und französischen (die Dissertation von Felicitas Brachert-Schneider¹ über Barthelémy van Eyck und den Hof des René von Anjou stellt interessantes Vergleichsmaterial zu Cranachs Aufgabenbereich vor).
- h) Darzustellen ist der Umfang der Handelstätigkeiten Cranachs anhand der zahlreichen Rechnungsbelege. Die Preise lassen Rückschlüsse auf den Wert und die große Menge der Waren zu. In diesem Rahmen ist auch Cranachs Aktivität als Druckereimitinhaber und Buchhändler genau zu untersuchen.
- i) Der Umfang von Cranachs Engagement als Ratsmitglied und Bürgermeister bedarf genauer Ausleuchtung. Wie stellt sich das Verhältnis von Stadt und kurfürstlichem Hof dar?
- j) Die Dokumentation der Unterzeichnungen (mittels Infrarotreflektogrammen, vor allem mit neuerdings scharfen Makroaufnahmen) und des Schichtaufbaus der Maltechnik (durch Protokollierung der Beobachtungen mit dem Stereomikroskop) liefert - zusammen mit den Detailaufnahmen der Oberflächen - deutliche Befunde der Werkstattkooperation. Der Nachweis der Verwendung von Pausen und die unterschiedliche Ausarbeitung in der Unterzeichnung und Ausführung ergänzen die stilkritische Beobachtung. Es läßt sich heute bereits sagen, daß es „die Maltechnik“ Cranachs nicht gibt, sondern eine gewisse Variation der Vorgehensweisen bei gleichzeitigen Gemälden und innerhalb einzelner Werke. So findet sich eine meisterlich sichere, graphisch akzentuierte Ausarbeitung feinsten Konturen der Bildoberflächen nur auf wenigen Bildern der frühen Wittenberger Zeit: auf vielen Partien der Katharinentafel aus Budapest (aber nicht an den Händen der Hauptperson), auf wenigen Partien des Dresdner Katharinenaltars und des Dessauer Fürstenaltars. Alle drei Werke zeigen jedoch eine feine Unterzeichnung, die untereinander und mit einem Teil weiterer früherer Werke stilistisch übereinstimmt.
- k) Die Detailphotographie erlaubt die Identifizierung stilgleicher Gehilfenbeiträge (so einer Gruppe in Partien von Werken des ersten und zweiten Jahrzehnts in Frankfurt, St. Petersburg, London, New York, München, Warschau), aber auch von Vorlagen, die in datums- und stilverschiedenen Gemälden identisch verwendet wurden. Beispiele in der Ausstellung waren die Madonnenköpfe zwischen ca. 1512/13 und 1529 oder die Gesichtsvorlagen von Venus und Amor (Berlin, um 1535), die identisch in der Stuttgarter Madonna (1535) und dem zugeordneten Johannesknaben verwendet worden waren. In allen drei Dokumentationsformen, aber auch in Röntgendetailaufnahmen wären umfängliche Reihen zu Vergleichszwecken sinnvoll. Dabei sollten genaue Oberflächenaufnahmen, Malschichtanalysen und Unterzeichnungsaufnahmen zur gegenseitigen Ergänzung angefertigt werden.
- l) Kippen, Seitenverkehrung, Formatveränderung und Detailvariation (z.B. der Augenrichtung) verschleiern die Wiederholung der Versatzstücke. Der Fortschritt der technischen Aufnahmen erlaubt in Zukunft genauere Abgrenzung zwischen Vorlagenkopie und freiem Entwurf und somit genauere Einsicht in den Entwurfs- und Ausführungsprozeß. Im Gegensatz zu Dürer oder Baldung verwendet Cranach ein Repertoire von starren Vorlagen immer wieder bzw. läßt es in der Werkstatt weiterverwerten. Dadurch lassen sich komplizierte detailreiche Erstversionen von schematischen späteren Abwandlungen unterscheiden. Das gilt für die Aktdarstellungen in besonderem Maß. Die im Holzschnitt bzw. in Clair-obscur-Technik wohl 1509 (im Gegensatz zur Vordatierung „1506“) geleistete „Venus und Amor“-Darstellung (Kat. 205, der einzige anatomisch detaillierte Frauenakt Cranachs, vielleicht in Zusammenhang mit der 1509 erwähnten „Anna“ zu sehen) ist nach Studien entstanden, die das Ausgangsmaterial vieler späterer Werkstattarbeiten sind, wie etwa der plumperen Gemäldeversion von 1509 (Eremitage), in der der Oberkörper analog der Druckversion und der Unterkörper seitenverkehrt benützt ist. Man kann hierzu und zu anderen Motivtypen genetische Reihen aufstellen. In formelhafter Drängung demonstrierten die beiden Aktbildmontagen (Kat. 173, 174) der Kronacher Ausstellung diesen Zusammenhang. Aus der Zusammensicht mit den Unterzeichnungen entsteht ein Bild der nicht eigenhändigen, aus Vorlagen abgeleiteten Entwurfsleistung in der Werkstatt. Eigenhändige Eingriffe Cranachs sind nach 1509 vermutlich erst wieder zu den Motivvorlagen für das „Goldene“ und das „Silberne Zeitalter“ aufspürbar. Die Frage nach dem Autor / den Autoren der Motivvorlagen (für Körperfiguren, Köpfe, Landschaften und Kleider sowie Ornamentflächen allgemein) ist aus den technischen Aufnahmen wie im Vergleich zu anderen Werkstätten zu beantworten.

- m) In der Auswertung aller Befunde wie der historischen Quellen ist der Frage der Signatur und der Datierungsreferenz nachzugehen. Wer außer dem Meister signierte? Wie weit handelt es sich um ein Werkstattzeichen und wieweit ist der individuelle Beitrag bezeichnet? Die Tatsache, daß der „eigenhändige Cranach“ für ganze Jahrzehnte nur in den Tier- und Porträtstudien faßbar ist und daß diese ausnahmslos unsigniert, da reines Vorlagengut der Werkstatt, sind, fordert den Vergleich mit anderen Werkstätten heraus. Dabei ist auch für die vielen Dürersignaturen eine Quellenkritik aufgrund technisch kontrollierter neuester Befunde nötig. Bei Datierungen ist der dendrochronologische Befund einzubringen. Der Fall des Lutherbildnisses in Braunschweig, datiert 1532 (wie die Erstauflagebilder dieser Serie), aber dendrochronologisch nicht vor 1536 möglich, empfiehlt diese Kontrolle. Ebenso legt der Zusammenhang des 1543 datierten Porträts Jobst von Hayn (Stuttgart) mit dem aber schon 1540 datierten Jagdbild in Cleveland, das wahrscheinlich mit dem 1543 an Moritz von Sachsen geschenkten Jagdbild identisch ist, dessen Rückdatierung nahe.
- n) Ein wichtiges Forschungsgebiet betrifft die Aufbewahrungs- und Hängungsplätze der sich aus dem Altarzusammenhang lösenden Tafelbilder, insbesondere aber in den neuen Motivbereichen von Porträt, Genre- und Aktmalerei. Dazu gehört die Erfassung aller (verschwindend weniger) Originalrahmen des frühen 16. Jahrhunderts, der Hinweise in Inventaren und Berichten, der Befunde von Vertäfelungen und historischem Mauerwerk. Auch dieser Themenbereich ist nicht allein anhand der Cranachüberlieferung darstellbar.
- o) Zusammenfassend ist zu sagen, daß alle materialkundlichen Untersuchungen nur in der Zusammensicht mit jeweiligen Forschungsfragen sinnvoll sind. Die reihenweise Bestimmung der Pigmente bringt fast nichts, sehr wohl aber der Nachweis im Zusammenhang maltechnischer Identifizierung. Bei den Washingtoner Porträts von 1522 wäre die Bestimmung der Inkarnatfarben im Vergleich zu den Kopfparten der hl. Katharina und der Männergestalten aus der Budapester Tafel und zu den wenigen anderen hochrangigen Gesichtsparten in Figurenbildern und Einzelporträts zusammen mit der Analyse der Auftragsschichten und Röntgendetails interessant. An abweichenden Beispielen müßten dann entsprechende Gegenproben gemacht werden.
- p) Schließlich ist für die Cranach-Forschung die Erschließung der Quellenbestände nötig, die sich umfänglich für den Wittenberger Hof und die Stadt Wittenberg erhalten haben. Rainer Hambrecht hat bei der Durchsicht der in Coburg bewahrten Rechnungen festgestellt, daß überraschend viele Nennungen Cranachs noch nicht berücksichtigt worden sind, die sich auf Tätigkeiten außerhalb der Malerei beziehen. Hinweise auf die möglichen Arbeitsgebiete künftiger Archivforschung hat freundlicherweise Dieter Stievermann formuliert, die ich hier wiedergebe:
- Es besteht eine neue Chance zur intensiven Durchsicht der Quellen in den landesherrlichen Archiven, die seit der Wiedervereinigung ja allgemein zugänglich sind; dabei ist vor allem das Thüringische Hauptstaatsarchiv in Weimar zu nennen.
- Systematisch könnten insbesondere die seriel- len Quellen herangezogen werden wie Rechnungsbücher, Hofrechnungen usw. Hierdurch würde sich neben biographischen Aspekten auch der wirtschaftliche und sozialgeschichtliche Hintergrund Cranachs, überhaupt sein Platz in der Hofgesellschaft und als Unternehmer mit breitgefächertem Engagement, weiter erhellen lassen.
- Sicherlich komplizierter ist es, über den Landesherrn hinaus möglichen Auftraggebern und Förderern Cranachs aus der Hofgesellschaft nachzugehen: Identifizierungen von Porträts „sächsischer“ bzw. „vornehmer“ Herren und Damen sind hier vielleicht noch möglich.
- Nicht zuletzt geht es aber auch um Aufträge für Kirchen, die über adlige Patronatsherren vermittelt worden sein könnten. In diesem Bereich ist allerdings durch das Schicksal der sächsischen Adelsarchive nach 1945 die Quellenlage noch weiter verschlechtert worden.² Irmtraut Höß wies darauf hin, daß die Archivalien aus der Cranach-Zeit in Gotha und Magdeburg noch nicht ausgewertet seien (im Gegensatz zu den Rechnungen des sächsischen Hofes im Archiv in Weimar)³.

V. Prognose

Aus der Weiterverfolgung der genannten Forschungsrichtungen wird, so vermute ich, eine deutlicher historische, d.h. vor allem verstärkt werkstattgeschichtliche Forschungssituation entstehen. In dieser sind Bildgruppen und -anteile teilweise individuell erkennbar und in wenigen

Fällen mit Namen verknüpfbar. Lucas Cranachs Anteil dürfte aufgrund der herausragenden Qualität des Meisteranteils an wenigen Gemälden, den Studien und in den Unterzeichnungen benennbar sein. Dabei dürfte sich – wie schon bisher an den Aufnahmen von IRR absehbar – der Schwerpunkt auf die entwerfende und organisatorische Leistung verlagern. Eine entsprechende Profilierung des Sohnes Lucas d. J. erscheint fragwürdig; die bisherigen Identifizierungen dürften größtenteils nicht haltbar sein (auch hier ist von den gesicherten Beiträgen wie den Porträtaufnahmen auszugehen).

Die Cranachforschung wird nicht nur monographischer Selbstzweck sein, sondern hat innerhalb der historischen Forschung ihren besonderen Platz. Trotz aller Lücken bietet sie besonders dicht dokumentierbare Einsichten in die Werkstattpraxis, die frühe Tafelbildproduktion für fürstliche, adlige und Auftraggeber aus dem Stadtpatriziat, in die unternehmerische Aktivität eines vielseitigen Hoflieferanten. Sie kann für eine konkrete Darstellung von Bildproduktionen in der frühen Neuzeit Belege beibringen, die ein idealisiertes Bild sprengen. Das gilt auch für den einseitig zum „Glaubenszeugen“ stilisierten Cranach, der in der Umsetzung einer religiösen Bildwelt in vielfältigen Bildmontagen, ausgeführt von Gehilfen, erstaunlich praktische Züge erkennen läßt. Die Rekonstruktion der historischen Welt wird verständlich machen, wie der Hofmaler und Unternehmer Cranach gleichermaßen enger Freund Luthers wie erfolgreicher Auftragnehmer der altgläubigen Fürsten und Kirchenfürsten sowie Wegbereiter einer unterhaltenden und teilweise freizügigen Bildwelt sein konnte.

Anmerkungen

- 1 Unveröffentlichte Dissertation, München 1994.
- 2 Brief vom 15.11.1994 an den Verf.
- 3 Diskussionsbeitrag am 25.11.1994.