

ANDREAS TACKE

Verlierer und Gewinner

Zu den Auswirkungen der Reformation auf den Kunstmarkt*

Fragt man mit Bezug auf die Bildenden Künste nach möglichen negativen Implikationen der Reformation, kann man rasch feststellen, dass diese Frage durchaus berechtigt ist. Alleine der vielerorts aufflammende Bildersturm böte reichlich Material, das Thema auszuloten,¹ oder einzelne Künstlerschicksale im Bauernkrieg. Wie jenes von Tilmann Riemenschneider (um 1460–1531), der im Sommer 1525 in den Strudel des Würzburger Bauernaufstandes hineingerissen wurde und fortan von kirchlicher und kommunaler Seite keine nennenswerten Aufträge mehr in der Bischofsstadt erhielt und damit seine (vermeintliche?) Parteinahme für die Bauern in seinen letzten Lebensjahren mit dem ökonomischen Niedergang seines zuvor florierenden Großbetriebes bezahlte.² Oder der Maler Jörg Ratgeb (1470/80–1526), der seine wiederum quellenmäßig belegte aktive Teilnahme an dem Bauernaufstand mit dem Leben büßte. Er wurde des Hochverrats angeklagt und 1526 hingerichtet.³

Doch diese Einzelschicksale wie auch der Bildersturm selbst sind trotz ihrer Dramatik nicht vergleichbar mit den langanhaltenden strukturellen Veränderungen, die folgen sollten. Am Ende der Entwicklung findet man beispielsweise in der calvinistischen Schweiz eine bilderarme, um nicht zu sagen bilderfeindliche

* Die folgenden Ausführungen basieren auf meinem Abendvortrag anlässlich der Tagung „Negative Implikationen der Reformation?“ (Eisenach, 3.–5. Juli 2014); der Vortragstext wurde überarbeitet und um Anmerkungen für den Druck ergänzt. Meinen beiden Kollegen Prof. Dr. Werner Greiling und Prof. Dr. Uwe Schirmer möchte ich an dieser Stelle herzlich danken, ebenso Dr. Alexander Krünes.

1 Herausgegriffen sei von kunsthistorischer Seite: Cécile DUPEUX/Peter JEZLER/Jean WIRTH (Hg.), *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille?* (Ausstellungskatalog, Bernisches Historisches Museum, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Straßburg), Zürich 2000.

2 Zusammenfassend Lucas DEMBINSKY, *Tilman Riemenschneider im Bauernkrieg. Langer Aufstieg und schneller Fall in Würzburg – Legende und Wirklichkeit*, in: Andreas TACKE/Franz IRSIGLER (Hg.), *Der Künstler in der Gesellschaft. Einführungen zur Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Darmstadt 2011, S. 304–322.

3 Zusammenfassend Luise M. STOPPEL, *Jörg Ratgeb. Hintersasse in Heilbronn. Kein Bürger- und Meisterrecht durch Leibeigenschaft von Frau und Kindern*, in: TACKE/IRSIGLER (Hg.), *Der Künstler in der Gesellschaft* (wie Anm. 2), S. 105–118.

Kirche vor, vergleichbar jener in den nördlichen Provinzen der Niederlande. Aus der Perspektive derjenigen, die diese Entwicklung beförderten, ist das jedoch bei der Kunstbilanz nicht in der Spalte des Solls, sondern auf der Haben-Seite zu verbuchen. Es kommt auch aus der kunstwissenschaftlichen Perspektive darauf an, wer Buchhalter bei der Aufstellung der Bilanz ist. Denn in Holland formiert sich der Kunstmarkt unter antikatholischen Vorzeichen neu, und am Ende steht eine Blüte der Bildenden Künste, so dass man vom 17. Jahrhundert als dem *Goldenen Jahrhundert* spricht. In den katholischen südlichen Provinzen der Niederlanden, etwa dem heutigen Belgien, wie in den katholisch gebliebenen deutschen Gebieten entwickelten die Künste in der Zeit der sogenannten *Gegenreformation* eine Pracht, die alles zuvor Gekannte in den Schatten stellt.

Man muss also aus der Perspektive der Kunst und des Künstlers bei der Frage nach möglichen negativen Implikationen der Reformation sowohl zeitlich wie räumlich differenzieren; hier soll – mit Blick auf das Thema dieses Tagungsbandes – eine Konzentration auf die ersten Reformationsjahrzehnte sowie weitgehend auf den mitteldeutschen Raum erfolgen.

Die Antwort fällt für diese Zeit und für dieses Gebiet unterschiedlich aus, denn sie ist abhängig davon, ob ich einen Künstler beleuchte, der auf der Verlierer- bzw. Gewinnerseite stand. Der Nürnberger Bildhauer Veit Stoß (um 1447–1533) hätte einen vermutlich 1525 bei der Frage, wie denn die Geschäfte so stehen, der Werkstatt verwiesen – denn sie standen für ihn schlecht –, während Lucas Cranach der Ältere (1472–1553) bei der gleichen Frage Zufriedenheit ausgestrahlt hätte, denn es lief bei ihm in Wittenberg besser als je zuvor.

Bevor dies zu belegen ist, muss zuvor allgemein festgestellt werden, dass es zu den Klagen der Künstler wenig Forschung gibt;⁴ wie ja auch allgemein die Frage nach den negativen Implikationen der Reformation – von der polarisierenden Darstellung im Nationalstaatenbildungsprozess einmal abgesehen – eine erstaunlich wenig beantwortete ist. Dabei ist bei den Künstlerklagen die individuelle bzw. topische (wie „Klagen gehört zum Geschäft“)⁵ zu unterscheiden

4 Vgl. Georg STUHLFAUTH, Künstlerstimmen und Künstlernote aus der Reformationsbewegung, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte 56, 1937, S. 498–514; Franz-Josef SLADCEK, „das wir entlichs verderbens und des bettelstabs sind“. Künstlerschicksale zur Zeit der Reformation, in: Peter BLICKLE u.a. (Hg.), Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte, München 2002, S. 273–304; Christof METZGER, Fallbeispiel Nördlingen oder: „geschnitzte bild und götzen, so jetzt nichts mehr sein noch gelten“, in: Bodo BRINKMANN/Wolfgang SCHMID (Hg.), Hans Holbein und der Wandel in der Kunst des frühen 16. Jahrhunderts, Turnhout 2005, S. 147–159.

5 Peter STRIEDER, „Schri.kunst.schri.vnd.klag.dich.ser.—“. Kunst und Künstler an der Wende vom Mittelalter zur Renaissance, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseum 1983, S. 19–26.

von jenen Anlässen zur Künstlerklage, die tiefgreifende Ereignisse – wie Reformation –, also Wendezeiten bedingten.⁶

Der Nürnberger Bildhauer Veit Stoß hatte nämlich objektive Gründe zu klagen, denn ein großformatiger Schnitzaltar blieb beim Übergang von der alten zur neuen Lehre weitgehend unbezahlt: Am 13. Juli 1520 schloss er mit dem Nürnberger Karmeliterkloster einen Vertrag, der die Herstellung eines großen Schnitzaltars für deren Kirche beinhaltete.⁷ Er wird nach seinem heutigen Aufstellungsort „Bamberger Altar“ genannt. Noch 1520 begann der Bildschnitzer mit den Arbeiten an dem bestellten Marienretabel. Der vereinbarte Lohn betrug 400 rheinische Gulden und die Auszahlung sollte in jährlichen Raten zu 50 Gulden erfolgen, bis die ganze Summe beglichen war. Nach drei Jahren waren die Arbeiten 1523 termingerech abggeschlossen und das Retabel in der Karmeliterkirche aufgestellt. Zwei Jahre später änderte sich die Situation in Nürnberg durch die Ausbreitung der Reformation; auf die Einzelheiten kann hier nicht eingegangen werden. Wichtig ist, dass das Karmeliterkloster am 19. Mai 1525 vom Nürnberger Rat aufgelöst wurde. Zu diesem Zeitpunkt fehlten aber von dem vertraglich ausgehandelten Preis noch 242 Gulden. Es folgten langwierige Auseinandersetzungen, bei denen Veit Stoß versuchte, an sein Geld zu kommen. Er wandte sich hilfeschend an den Rat der Stadt Nürnberg, der ihm jedoch erstaunlicherweise vorschlug, auf den bereits gezahlten Betrag zu verzichten, ihn also zurückzuzahlen, und das Werk zurückzunehmen und es anderweitig zu veräußern. Ein Ansinnen, welches der Künstler ablehnte. Selbstredend, waren doch die Verkaufschancen für einen großformatigen Marienaltar mit einer Höhe von dreieinhalb Metern und im geöffneten Zustand einer Gesamtbreite von über fünf Metern in den angebrochenen Zeiten gleich Null gewesen. Als der Bildhauer 1533 starb, war noch immer keine Einigung über den ausstehenden Restbetrag erreicht. Erst seine Erben konnten 1543 eine Lösung herbeiführen und den Altar nach Bamberg verkaufen; im dortigen Dom ist er heute zu bewundern. Der Altar wechselte also von einer lutherisch gewordenen in eine katholisch gebliebene Stadt. Wieviel Erlös die Erben aus dem Verkauf noch erzielen konnten, verraten die Quellen nicht.

Der berühmte Nürnberger Bildhauer Veit Stoß hatte also allen Grund zu klagen, die Auswirkungen der Reformation hatten ihm finanziell massiv geschadet. Er stand damit nicht allein. Die Klagen der Künstler sind belegt durch

6 Siehe den Sammelband von Birgit Ulrike MÜNCH/Andreas TACKE/Markwart HERZOG/Sylvia HEUDECKER (Hg.), *Die Klage des Künstlers. Krise und Umbruch von der Reformation bis um 1800* (Kunsthistorisches Forum Irsee, 2), Petersberg 2015 (im Druck).

7 Zusammenfassend Danica BRENNER, *Veit Stoß, Schöpfer des Bamberger Altares: Vertragsabschluss, Visierung und Endprodukt*, in: TACKE/IRSIGLER (Hg.), *Der Künstler in der Gesellschaft* (wie Anm. 2), S. 138–158.

Eingaben an die Obrigkeit und verbreiteten sich über das moderne Massenmedium des Flugblattes:

Der Nürnberger Maler Hans Sebald Beham (1500–1550) und Hans Sachs (1494–1576) verfertigten um 1524 das Flugblatt (Abb. 1) „Ein neuwer Spruch, wie die Geystlichkeit und etlich handwerker über den Luther clagen“.⁸ In Bild und Wort wird darin den negativen Implikationen der Reformation Ausdruck verliehen: Die Verlierer der Reformation – Kleriker, Künstler und Handwerker – klagen vor dem Gericht Christi Luther an. Nach ihrer Meinung schmälere seine neue Lehre ihre Einkünfte. Es beschwerten sich unter der Leitung eines Prälaten mit Schriftrolle ein Messpfafe mit Kelch, ein Maler mit Malstock und Malerwappen, ein Glockengießer usw. sowie – im Text erwähnt – die Organisten, Goldschläger, Illuminatoren, Goldschmiede, Bildschnitzer, Glasmaler, Paramentensticker, Paternoster- und Kerzenmacher. Luther tritt mit einem Gelehrten sowie mit Karsthans auf. Dieser, hier mit Dreschflegel dargestellt, ist die Verkörperung des Gemeinen Mannes und der einfachen Leute.⁹ Der Reformator wirft den Beschwerdeführern „Gleisserei“, also Heuchelei vor. Christus fällt sein Urteil zugunsten Luthers und will, dass das Evangelium „rain und pur“ verkündet wird.

Im selben Jahr, wo in Nürnberg Veit Stoß die Auswirkungen der Reformation in existenzbedrohender Art und Weise zu spüren bekam, klagten aus dem gleichen Grund auch in Straßburg die Künstler.

Am 3. Februar 1525 wandten sich Maler und Bildhauer mit einer gemeinsamen Petitionsschrift an den Rat. Infolge des Bilderverbotes sei es zu einem Rückgang an Aufträgen gekommen. Die Künstler begrüßen in der Supplikation¹⁰ grundsätzlich die Einführung der Reformation, äußern aber gleichzeitig die Befürchtung, dass sie nun wegen der ausbleibenden Aufträge „dann entlich Verderbens und des bettelstabs“ sein werden. Da sie kein anderes Handwerk gelernt hätten, bitten sie den Rat, er möge sie „mit emptern, zu denen wir toglich sein möchten, versehen“. Der Rat stellt ihnen auch die gewünschten städtischen – modern ausgedrückt – Versorgungsstellen in Aussicht.

8 Siehe Jürgen MÜLLER/Thomas SCHAUERTE (Hg.), *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgraphik der Baham-Brüder* (Ausstellungskatalog), Berlin/München 2011, S. 196 f., Kat.-Nr. 37.

9 Karsthans. Thomas Murners „Hans Karst“ und seine Wirkung in sechs Texten der Reformationszeit, hg., übersetzt und kommentiert von Thomas NEUKIRCHEN, Heidelberg 2011.

10 Hans ROTT, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert*, Bd. 3: *Der Oberrhein, Teil 1: Quellen* (Baden, Pfalz, Elsass), Stuttgart 1936, S. 304 f.

Ein neuer Spruch/ wie die Geystlichkeit vnd etlich Handtvercker vber den Luther clagen.

Der geizig clagt auß falschem müß/
Seit im abget an Lere vnd Gült.
Er zürnet/ Dobet vnde Müß/
In dürstet nach des gerechtten plüt.

Die werheit ist Got vnd sein wort/
Das pleibt ewiglich vnersort.
Wie der Gotloß auch rumort/
Gott bschüzt sein diener hie vnd dort.

Der Gerecht sagt die Gotlich werheit/
Wie hart man in veruolgt/ verleit.
Hofft er in Gott doch alle zeit/
Pleibt bstandig in der gerechtigkeit.



Die clag der Gotlossen.

Sô vnr clag du strenger Richter/
Vnd sey vnser vortracht ein schlichter.
Wê wir die hond selb legen an/
Martin Luther den scheldich man.
Der hatt geschriben vnd geleit/
Vnd chât das gân Teüsch land vortet.
Mit schmecken/ leßern/ nach vnd wort/
Die Schwärzig/ Gesslichheit.
Von jên Phünden/ Kent vnd zürst/
Vnd verweist anch jên Sodanis.
Da Väter gepot/ vnd außfien/
Saysi er vnus/ vnd menschen geschweg
Solt nichts von Apolß vnd Kyffwê/
Die Messen auch keine Sel zu strew.
All Buchen Pew/ zit/ vnd geschmuck/
Veracht er gar/ er ist nit cluck.
Des clagen die Prelaten sei/
Pfaßen/ Mönch/ Beatonier.
Glockengieser vnd Organisten/
Woltschlagen vnd Flammkisten.
Sâdmaler/ Gesschmit vñ sildschmider
Kuchensitz/ Glasmaker/ fodenfizen.
Steinmetzen/ zündelrêit/ Schotiner/
Pattmeser/ Bergen macher.
Die Pennerer/ Singer vnd Schneyßer/
Sfischer/ zopffischn vnd Pfaßen Weyßer.
Den allen ist Luther ein Widwarter/
Von dir wir ein Virel Regat.
Samst werde wir weiter Appellier/
Vnd den Luther die Dend recht schimp/
Klâß Primen/ oder Sawocita.

Antwort D. Martini.

Actum. 1. O da erkennet aller herzen/
Sô mein antwort des ist kein scherzen.
Die schweyen süst ich thôn mich jten/
Vnd wöllten doch nit Disputirn.
Sonder mich mit worten schrecken/
In thut was das ich tu auff oecrn.
In grossen greyz vnd Situney/
In falsch Gessandnis/ vnd Gessinney.
In Dammern/ aufffien vnd gepot/
Da aller welt zu schand vnd spott.
Mit deinem wort/ das ich denn leit/
Nun in abgen an got vnd Lere.
So kunden sy dein wort nit leiden/
Dant mich schelten/ hassen vnd naden.
Wann ich bett geschriben vnd geleit/
In langer zeit in Teüschén Landin.
Das ist auch die rachsich sag/
Das gegen mir auch stent in clag.
Der Santenwercks leit ein ghoßr zalt/
Den auch abget in diesem val.
Seyt diß Bogstreyer entnimpt/
Zilt seynd vber nâch ergrimt.
3 Reg. 18. Von est des Baals Tempel Entcht/
Den in jarmarecht thut nimmer recht.
Actus. 19. Vnd Demetrius der werckman/
Dem sein handtwerck zu ruck wil gan.
Se darvch dein wort das ich thû schreitt/
In deßen soll mich nit abtreit/
Hey deinem wunß will ich pleißen.

Das Virel Christi.

Joanis. 5. Das mein gericht das ist gerecht/
Nû meck vermainst geistliche geslecht.
Was ich each selb Bewolben han/
Das jr in die gang weit solt gan.
Mat. 23. Von jên aller Creatur/
Das Evangelii rein vnd pur.
Dasselig hant jr gar veracht/
Vnd vil neuer Gschick auff praecht.
Mathe. 23. Der ich doch kein gessessit hab/
Der verkaufft sie vnß gelt vnd gab.
In die Dignil/ Jartag vnd Selmess/
Den wir wien jr die hawser freßen.
Vnd verpöret auch das himelreich/
In sye den Woten greßen gleich.
Dû schlaecht zu dor auch mein Propphet/
Der gleich die Pharisier thetet.
Zilt verwolet jr die warheit/
Die each teglichen wirre geit.
Agge. 23. Vnd so jr auch nit peßten wort/
In verstanten. Darumb so het.
Von euerns falschen widerreit/
Der gleichen jr handtwercks leit.
Die jr mein wort veracht mit daz/
Von wegen ewenß aygen nutz.
Vnd hört doch in den worten mein/
Das jr nit solt sorgfâlig sein.
Mathe. 6. Vnd setlich güt gleich den Hayn/
Sôder stuch das Reich goto mit freuden.
Das seitlich wirr each wol zuffallen/
Sunst were jr in der hellen quallen.
Das ist mein virel zu each allen.

Hans Sachs Schuffet.

Abb. 1: Hans Sebald Beham und Hans Sachs (Flugblatt), „Ein neuer Spruch“, um 1524 (Holzschnitt; 26,1 x 15 cm)

Clagred der Neün Muse oder künst vber Teüttschlandt



Im Jenner ich eins tages reit
In Schwazwaldt/an ein Girsen jelt
Durch schneyder/günig war der lust
Standen und paum/war als etzst
Tacht ruffte art/mit weissen löst
Steich wüegent/die waltz vögel/saß
Die garen waren auffgestelt
Die Jeger höner laur eschele
Hetzreden auff dem holtz die winden
Drey wölffliß küß/byssen/tech vñ binden
Gensiner heß auff welsche nyminer
Darcinnen hiele das fiewen symmer
Dem mitter jeh auch yñ lösthen
Als das wilde wuud der hecken neben
Laudlos/bardurch die lewe erschach
Schweyde es/und durch ein luff ein spach
Aberg in wald/und sich seßtreve
Da renten Knechte und ebellenre
De swenj ye drey/nach einem küß
Ich aber sach yñ mein ewiglich
Ein hunden wassen naß im holtz
Der rent ich nach/gedacht ich wolz
Jellen weisil sie gemach samlichs
Wann sie war müd/der schone wurt tieff
Und als ich yhr war kommen nach
Stund sie in/und mich nach Jagen sach
Treff spang sie hin mit hohen sprangen
Im wold ab durch ein wisse kling
Jin vber flock und durch die stauden
Ich hiege nach/mein pfert wurt schrau
Also für mich im walte niem (den
Die hind manch vntwegsame trüem
Und mie ye lenger ferter wdt
Din ich sie entlich gar verlor
Ich halt vñ nach mein hüßlichen seßet
Din het was min mit cheynerchey
Ich riet nie gar ein achte lang
Zam im walt inn ein grofse eng
Göt erwas in dem schney ber froben
Wit eing mein berg der jogen kloßen

Gedachte die wölff kommen mit hauffen
Im den sach ich seßtreve lauffen
Teün abelicher wyßspild jare
Geltz nach hybnischer art
Im feren doch alle wot bejübel
Zuffschöbne/zerflamte vnd zerubete
Gann mager löß/bleiche anrlig
Echshyent doch sinrecher wig
Ich dacht das wirt Diana sein
Die Götin des weyß wercks alleis
Ich redte sie an/und sie fürreit
Wo erhe yhr het so kalter seyt
Im küß vntwegsinow wile
Jusß syn ont wot ein weyßlich bild
Wir kumen heuße Teüttschem land
Da wir nun lang gebienet hand
Was thet je im teüttschem land/ich frage
Mit weinen sie durch pacht/und sage
Ich daß wir sie im küß getret
Ich spach yhr Götin tods geert
Sag mir auch/mer doch seyt yhr
Die wog wend spach zu mir
Wir sint die nemt Wisse mit namen
Durch vns all kunst auff den kumen
Wie sie haben namen oder thittel
Wir geben anfang endt vnd mittel
So machte auch auff und laufft mit
Ich bring euch wold yñ boden eren
Sie spach vil seyt thet wir verzeren
Im teüttschlandt/doch ehlich
Aufentlich/von Jungen vnd alten
Was wir all kunst außgissen wol gepalret
Der gleren wir all wirt el wol
Der feren küßfler vberal
Sinnrecher weßflent auch an zal
Der bücher iust ich auch nie klein
Etan seyt all kunst woden gemein
Und woden vntwert vnd vradhe
Ich spach/so merck ich wold/co made

Das man an auch verfürwigt hat
Sie spach ja redt noch ein auch gat
Das man jucht wolufft/gwalt vnd pacht
Was donz sißert hat man achte
Ich spach was füreret den darsü
Sie spach das gele/ach merck doch du
Wie wücher vnd betregerrey
So vntwert im teüttschlandt sey
Wer gele hat der hat was er wll
Derhalb so gilt die kunst nit vil
Weil sie nit treget brot ino hauff
Des seyt wir gar geflossen auß
Das wiste fünftin niemant geut
Ich spach yñ yhr/ yhr set nach wezt
Bey manden vernünftigen man
Sie spach das selbig ist nit an
Verstendig lewt der daß wir noch
Die vns halten ehlich vnd hoch
Jdt aber ist leyder zu wenig
Gien der großen rönchey menig
Die weeden auch sampt vns veracht
Als Phantast/verloste verachte
Künnen küßunges kum erweren
Weyl man sie thüt sampt vns vechen
Und doch allein lob/sey vñ peryß
Der kunst ist ein einige seyr
So mößlin wir neün wol bungers sterke
Mit dem sechten wold verzeren
Darumb wöl wir raumen teüttsch landt
Laffen kunstlos in vns verstante
Und wider inn vberchen mit ehen
Zu unserm berg Bernaldoferen
Zu unserm Gort Apollin
Und vnsere Götin Paldis
Da wir erlich bundert Jaren
Jin leyder thet gebilten waren
Da durch vns all phylsophy
poeten vnd Abvrorica
Und ander küßfler anferwelet
Der pelidome vnterlede

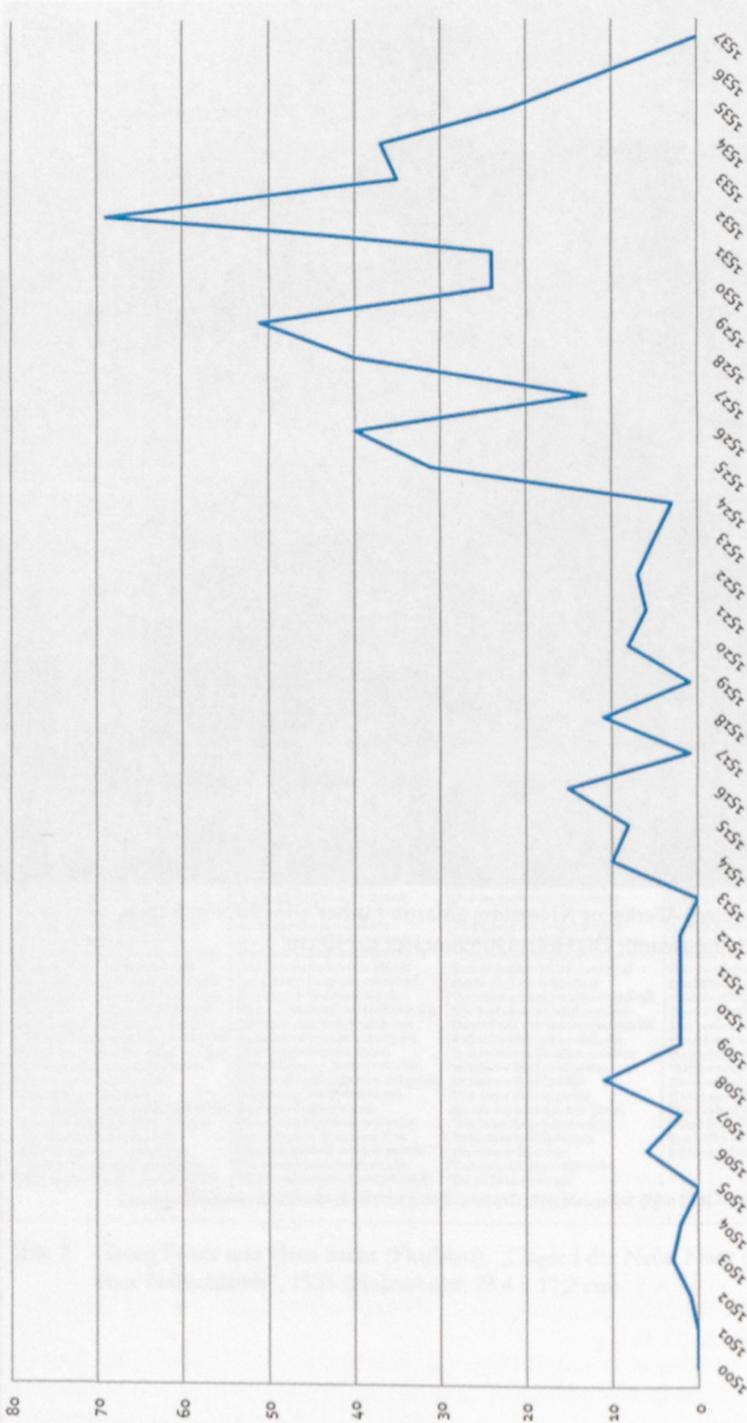
Durdauß bey aller wete bekamen
Ein ewig vntbedlichen names
Da hin wir auch vil teüttscher pachten
Weil man vil wiser nymer achteten
So fer wir an die ersten lart
Tacht vns wisse finden kein küßfler
Im küßer seyt/merck eben auff
Mit den sie gar mit sich wunden lauff
Die abelichen Götin stoltz
Einsprungen von mir durch das holtz
Lifen mich einig balten do
Ich riet silernich/gedachte also
Jinwar die kunst ist se vntwert
Zu lerten yhr sehter niemant geert
Zuffrichtumb yederman yent bracht
Zu treiben wolufft/gewalt vnd pacht
Darcin all wete erlossen ist
Des ist kunst vntwert also ber miß
Doch ist yhr niemant feint/spricht man
Darcin wot groß ist/und vñ wie fan
Auch weyßlich nit treget/ist sie sehab
Derhalb die kunst nuytzt täglich ab
Jin alleley art vnd hantierung
Und wirt noch kumen inn verlerung
Wie man formalo ist woden innen
Das furchlich waden noch serinent
Gelerne/künfler vnd wot flert
Das sich auch/seynerrey getret
Das waden nach noch bald auff erben
Soldh lewt gar lich vnd theyr werden
Darcin ist kunst wölser vnd gemain
Wenn sie nyemandt vnteret kein
Wenn vns ler ein alle spuch wot kunst
Man trag mit schner an giter kunst
Das gleich on nün verpigen seyt
Darcin sie vñ küßfler die rechte seyt
Das kunst einwirts gram plü vñ wacha
Vil büng je frucht/das wußsie Ganns
(Sachs.)

Nicolaus Woldemar Zieffmalex zu Nürnberg am Zornmarkt zu der blauen thür gegen dem Drumen vber.

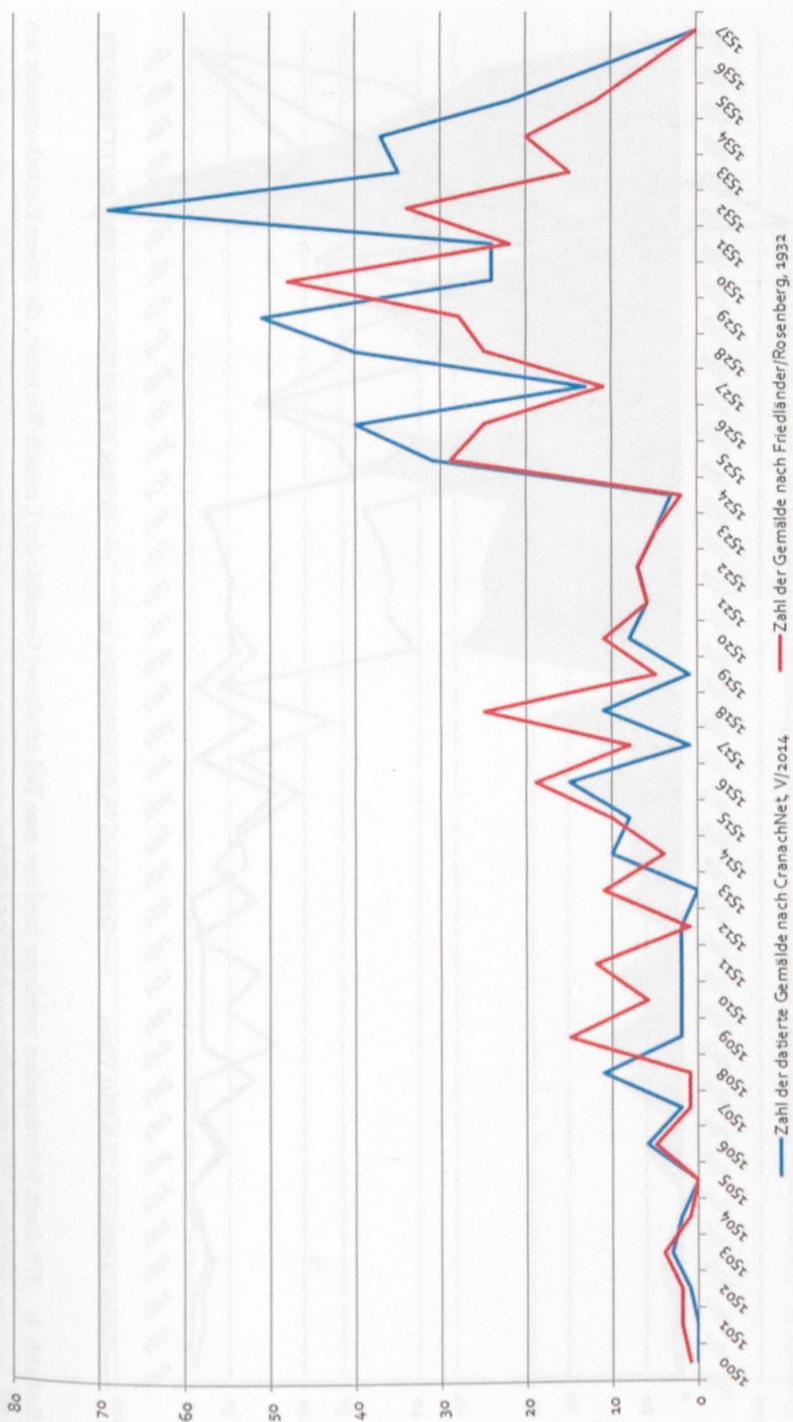
Abb. 2: Georg Pencz und Hans Sachs (Flugblatt), „Clagred der Neün Muse oder künst vber Teüttschlandt“, 1535 (Holzschnitt; 28,4 x 17,2 cm)



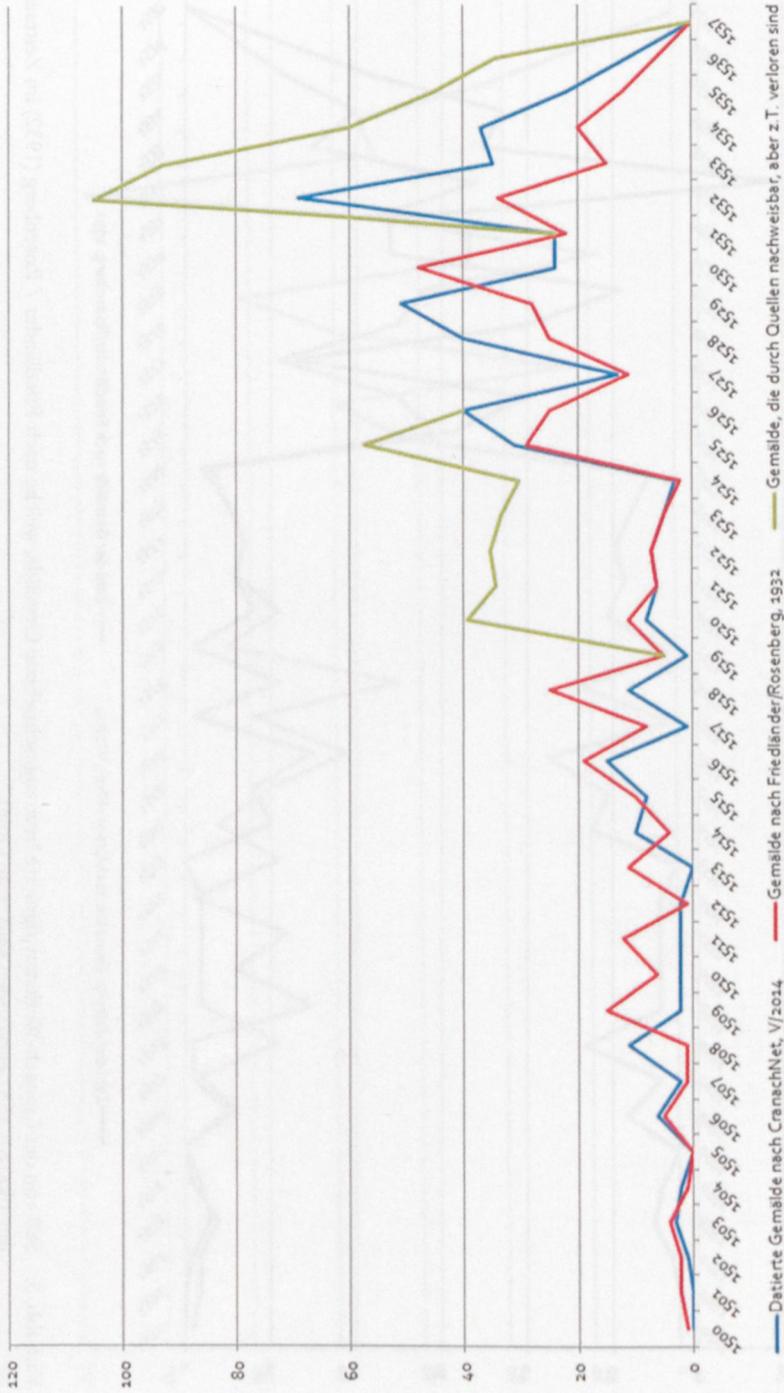
Farbabb. 1: Cranach-Werkstatt (Gemälde) „Martin Luther“, 1525 (Nördlingen, Stadtmuseum); Öl/Holz, Durchmesser ca. 10 cm.



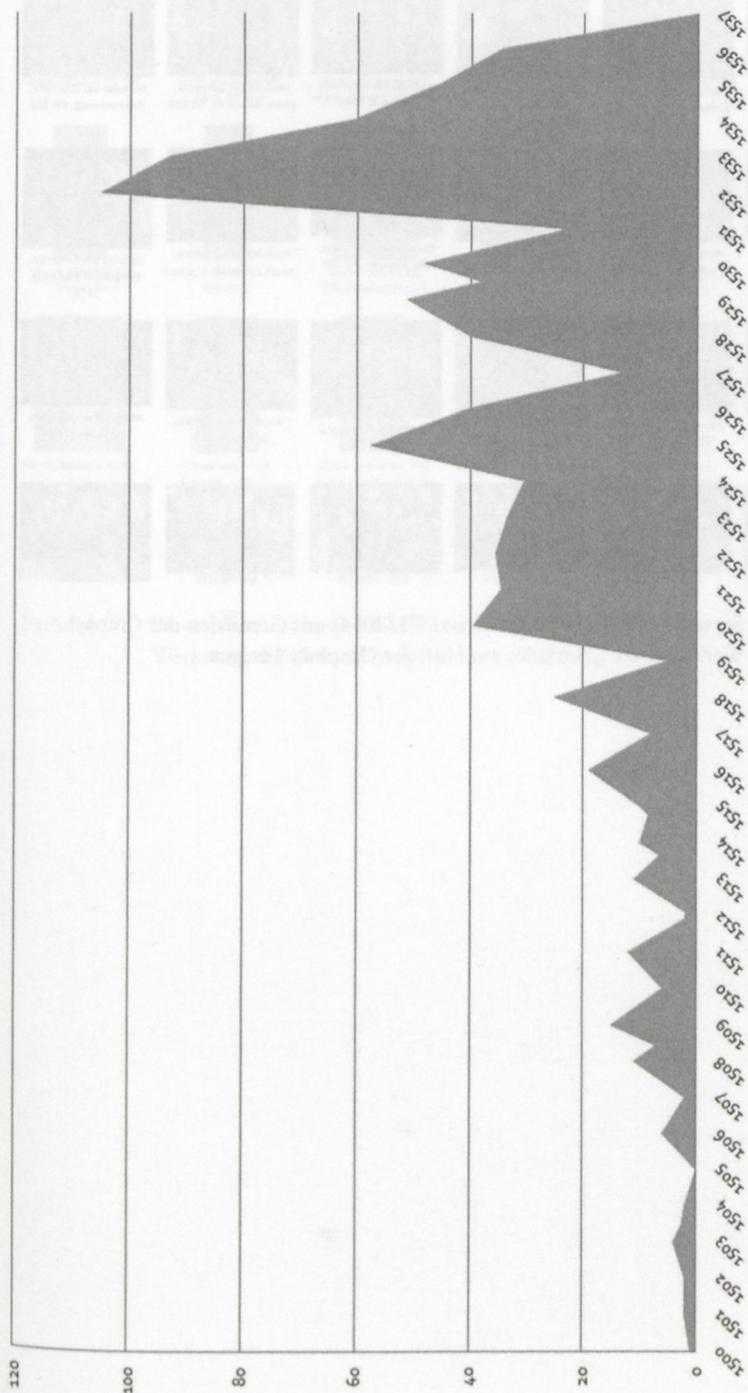
Farbabb. 2: 649 von der Cranach-Werkstatt datierte Gemälde, welche nach *cranach.net* (Stand: IV/2014) einem Entstehungsjahr um 1500 bis 1537 zuzuordnen sind (blaue Linie).



Farbabb. 3: 588 von der Cranach-Werkstatt signierte bzw. zugeschriebene Gemälde, welche nach Friedländer / Rosenberg (1932) im Zeitraum um 1500 bis 1537 entstanden sind (rote Linie).



Farbabb. 4: 376 durch Schriftquellen verbürgte (und nur zum Teil erhaltene) Gemälde der Cranach-Werkstatt, die einem Entstehungsjahr um 1500 bis 1537 zuzuordnen sind (grüne Linie).



Farbabb. 5: Summarische Statistik der Cranach'schen Gesamtgemäldeproduktion zwischen den Jahren um 1500 bis 1537.



Farbabb. 6: Screenshot aus *cranach.net* (Stand XI/2014) mit Gemälden der Cranach-Werkstatt, die „Herkules am Hof der Omphale“ zeigen.



Farbabb. 7: Screenshot aus *cranach.net* (Stand XI/2014) mit Gemälden der Cranach-Werkstatt, die „Venus“ zeigen.



Die verliebte Alte,
Budapest, FR 131



Ungleiches Paar,
Kunsthandel Italien 1993



Die verliebte Alte,
Neumeister 2013



Die verliebte Alte,
Aguttes 2011



Die verliebte Alte,
Coburg



Die verliebte Alte, Tbilisi



Der verliebte Alte,
Budapest, FR 132



Der verliebte Alte,
Barcelona, FR (132)



Der verliebte Alte, BStGS
Inv. Nr. 3189, FR 236f



Der verliebte Alte, Wien,
FR 232



Der verliebte Alte, Prag,
FR 233



Der verliebte Alte,
Christies 2006



Der verliebte Alte,
Neumeister 2013



Der verliebte Alte, Wendl
2003



Der verliebte Alte,
Dorotheum 2009



Der verliebte Alte,
Neumeister 2005



Der verliebte Alte,
Aguttes 2011



Der verliebte Alte,
Toulouse, FR 234



Der verliebte Alte,
Neumeister 2013



Der verliebte Alte,
Wendl 2003



Der verliebte Alte,
Dorotheum 2009



Der verliebte Alte,
Neumeister 2005



Der verliebte Alte,
Aguttes 2011



Der verliebte Alte,
Toulouse, FR 234

Farbabb. 8: Screenshot aus *cranach.net* (Stand XI/2014) mit Gemälden der Cranach-Werkstatt, die „Ungleiche Paare“ zeigen.



Ich han gehofft reich zu werden
 Vber mein gluck auff diser erden
 Hab vil hende gefangen an
 Der mir keyner von stat wolt gan
 Ist noch war wie man sagt dick
 Nicht handtweck pingen nein vngluck
 Das ist mir eben auch geschehen
 Als man an meinem fann mag sehen
 Der ist versigelt mit eren dick
 Auch dreck die saw mich gar hynreck
 Allain schneck ein hoffnung hab
 Zu nem mich am pettel stab

Das mit wein nachpaven gar wol ginnen
 Sprechen der wolt sich reich gewinnen
 Verumbt im all sein sach vmb schlechte
 Juch süch fro freim geschickte gän recht
 Vnd denken nit die dollen lewt
 In sie moigen wie mir ist bewet
 So sie ge vber ein pauch ein radt
 Wan gluck bewagt sich sü vnd spot
 Schnell vber sich dan plögluch nider
 Regnet dervt gluck moigen vngluck wider
 Darumb ich niemant vntail fall
 Wer ste der schaw das er nicht fall

Die feind noch nicht all vber petel
 Den vrez gleich geet e n hait wozel
 Flech jeem syn auff alle ort
 Ich dan von jugent auff gebort
 Waynen zütert ich gleych so wie
 Als der gewaynet hat weie
 Darumb das si niemant sporten ma
 Wer wozt was noch die lezt wozt sein
 Der gleich wie ich wozt geen jügend
 Wan in dem tag sand ye zr o ff sund
 Der räffel set am i freie durch du pille
 Vnd hatt im lepf noch selgom gillen
 Mit weyd pwin ist er nicht i jbsillen.

Abb. 3: Peter Flötner (Flugblatt), Klage auf den verarmten Kunsthandwerker (Holzschnitt; 27,4 x 19 cm)



Abb. 4: Peter Flötner (Flugblatt), „Steffan Goldschmidt“ (Holzschnitt; 31,9 x 18 cm)

Hans Sachs, diesmal zusammen mit dem Nürnberger Maler Georg Pencz (um 1500–1550), abstrahiert die Situation mit dem Flugblatt „Clagred der Neün Muse oder künst vber Teütschland“¹¹ von 1535 (Abb. 2). Sachs hat sich – so erzählt er in seinem unten abgedruckten Gedicht – in kalter Winterzeit während einer Hirschjagd im reifüberzogenen Wald verirrt. Dort begegnet er neun adeligen Frauengestalten von bleichem Antlitz, die nach heidnischer Art – also antisch – gekleidet waren. Sie waren ganz abgemagert und ihre Seidengewänder waren beschmutzt und zerrissen. Er erfährt von den Angesprochenen, dass sie die Neun Musen sind. Sie wollen Deutschland verlassen, da dort die Künste nicht mehr geschätzt, sondern vielmehr verachtet seien. Um nicht an Hunger zu sterben, wollen sich die Neun Musen wieder in ihre griechische Heimat begeben. Zurück „Zuo vnserem berg Pernaso keren, / Zuo vnserem Gott Apollini [Apollo] / Vnd vnser Göttin Palidi [Pallas Athene] / Da wir vor etlich hundert Jaren / Inn hoher ehr gehalten waren“. Nach einigem Hin und Her entschwinden die Neun Musen und lassen den Dichterjäger mit seinen trüben Betrachtungen über die so in Unwert geratene Kunst zurück.

Auch Peter Flötner (1490–1546), ebenfalls ein Nürnberger Künstler, visualisiert die Klage der Künstler.¹² Sprichwörtlich steht bei ihm der Künstler als armes Schwein da (Abb. 3); unten sieht man Gerätschaften, die zur Ausübung der Künste gebraucht werden bzw. wurden. Der Text verrät, dass der Künstler gehofft hatte, mit seinen Fertigkeiten reich zu werden, doch nun sei sein Schicksal als Bettler besiegelt.

Um nicht an den Bettelstab zu kommen, wechseln viele Künstler den Beruf. Auch das thematisiert die zeitgenössische Druckgraphik. Der uns schon bekannte Peter Flötner bringt ein mit 31 x 20 cm großformatiges Flugblatt „Veyt Pildhauer“ bzw. als Variante „Steffan Goldschmidt“ in Umlauf (Abb. 4).¹³ Thema ist die berufliche Neuorientierung der Künstler in der Reformationszeit. Das Blatt zeigt den Bildhauer / den Goldschmied als Landsknecht. Sein bisheriges Werkzeug – Klöpfel und Meißel – ist rechts unten zur Seite gelegt. Dieses hat er nunmehr gegen die Waffen – Dolch, Schwert und Hellebarde – getauscht.

In wörtlicher Rede verkündet „Veyt Pildhauer“, dass er schöne Werke im italienischen Stil, also im neuen Renaissancestil sowie nach deutscher, also gotischer Manier geschaffen habe. Da er aber keinen Absatz mehr für seine Kunst-

11 Siehe Herbert ZSCHELLETZSCHKY, Die „drei gottlosen Maler“ von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zu Reformation und Bauernkriegszeit, Leipzig 1975, S. 100–102.

12 Barbara DIENST, Der Kosmos des Peter Flötner. Eine Bildwelt der Renaissance in Deutschland, Berlin/München 2002, S. 312–317.

13 Thomas SCHAUERTE/Manuel TEGET-WELZ (Hg.), Peter Flötner. Renaissance in Nürnberg (Ausstellungskatalog, Museen der Stadt Nürnberg), Petersberg 2014, S. 152 f., Kat.-Nr. 48.

werke finde, habe er den Beruf gewechselt und diene nun als Landsknecht einem Fürsten.

Zweifelsfrei kann man hier von negativen Auswirkungen der Reformation sprechen, wenn Künstler auf unbezahlten Aufträgen sitzen blieben – wie bei Veit Stoß –, Aufträge ausblieben und deshalb die städtische Obrigkeit gebeten wurde, man möge ihnen städtische Versorgungsstellen geben – wie in Straßburg – oder, wenn sie den Beruf wechseln mussten, um den Unterhalt zu verdienen, wie es Veit der Bildhauer tat. Neben Einzelschicksalen sind es aber vor allem auch kollektive Künstlerklagen, die in Petitionen oder auf Flugblättern vorgetragen wurden.

Auch mittels der Statistik lassen sich die negativen Auswirkungen auf den Kunstmarkt zeigen, wie dies in zwei kunsthistorischen Dissertationsprojekten zu Mainz¹⁴ bzw. Augsburg¹⁵ erfolgte. Aufgrund der überregionalen Bedeutung Augsburgs als Kunstzentrum sind vor allem die Ergebnisse für diese Stadt von Bedeutung. Vorausschicken muss man, dass statistisches Material durch die Tatsache gewonnen werden kann, dass auch die Künstler im Alten Reich in der Regel den Zünften bzw. zunftähnlichen Vorschriften unterworfen waren.¹⁶ Das heißt, dass beispielsweise die Gründung einer eigenen Werkstatt sowie die Aufnahme von Lehrlingen oder Gesellen der Aufsicht durch die Zünfte / Obrigkeit unterstanden. Die überlieferten Handwerksakten erlauben die Aussage, dass die Künstler in Augsburg in den Umbruchszeiten – in Augsburg sind das reformationsbedingt die 1520er und frühen 1530er Jahre – weniger Anträge auf Niederlassung als Meister stellten bzw. die etablierten Künstlerwerkstätten weniger Lehrlinge aufnahmen, als das vorher der Fall war. Mit anderen Worten, es bestand weniger Zuversicht in die Verdienstmöglichkeit.

Dies steht in direktem Zusammenhang zu historischen Entwicklungen um 1520 und deren Auswirkungen auf den Augsburger Kunstmarkt. Mit dem Tod Kaiser Maximilians I. (1459–1519) und der Hinwendung der Augsburger Bevöl-

14 Benjamin SPIRA, *Mainzer Maler – Maler in Mainz. Lebenswelten zwischen Stadt und Hof. Untersuchungen zu Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen der Ansiedlung und Beschäftigung zünftiger und höfischer Maler in einer kurfürstlichen Residenzstadt der Frühen Neuzeit* (im Druck).

15 Danica BRENNER, *Künstlersozialgeschichte der Augsburger Renaissance. Ausbildung und Werkstattpraxis, Demographie, Netzwerke und soziale Topographie der Augsburger Malerzunft* (in Arbeit).

16 Siehe Andreas TACKE (Hg.), „Der Mahler Ordnung und Gebräuch in Nürnberg“. Die Nürnberger Maler(zunft)bücher ergänzt durch weitere Quellen, Genealogien und Viten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, bearb. von Heidrun LUDWIG, Andreas TACKE, Ursula TIMANN in Zusammenarbeit mit Klaus Freiherr von ANDRIAN-WERBURG, München 2001.

kerung zu den Lehren Martin Luthers (Farbabb. 1) verschlechterte sich die Auftragslage für die Bildenden Künstler ab 1520 massiv.

1522 entschloss sich der Rat, den lutherischen Glaubensgrundsätzen zu folgen. Es kommt zunehmend zu einer bilderfeindlichen Stimmung; 1524, 1531 und 1533 kommt es zu nachweisbaren Bildzerstörungen.¹⁷ Die 1530 von Kaiser Karl V. (1500–1558) verordnete Rückkehr zum alten Glauben lehnte der Augsburger Rat ab; es folgte die Entfernung aller Bildwerke aus den Kirchen und die Schließung vieler Gotteshäuser, die mit der massiven Auswanderung katholischer Geistlicher verbunden war.

In- und Exklusion ist nun auch für die Künstler ein Thema. Wer vor Ort sein Auskommen nicht mehr fand und seinen Künstlerberuf nicht – wie beispielsweise „Veyt Pildhawer“ – an den Nagel hängen wollte, der musste die Stadt verlassen und auf anderen Kunstmärkten sein Glück suchen, um den negativen Auswirkungen der Reformation zu entkommen.

So verließ der uns schon bekannte Hans Sebald Beham 1525 seine Heimatstadt Nürnberg und arbeitete zuerst für Albrecht von Brandenburg (1490–1545), und anschließend ging er nach Frankfurt am Main. Sebald gehört wie sein Bruder Barthel (um 1502–1540) zu den sogenannten Gottlosen Malern von Nürnberg, die aufgrund ihrer radikalen Einstellung die Stadt verlassen mussten. Bemerkenswert ist, dass dieser radikale Anhänger der neuen Lehre zu Kardinal Albrecht ging. Für diesen malte er eine Platte für einen Prunktisch, die sich heute im Louvre befindet, bzw. illuminierte eine liturgische Handschrift.¹⁸ Dass der Künstler unabhängig von seiner eigenen Glaubenseinstellung für die unterschiedlichsten Auftraggeber in der Umbruchszeit arbeiten konnte, ist kein Einzelfall – es werden weitere Beispiele folgen. In Frankfurt schuf Hans Sebald Beham dann sehr kleinformatige Graphiken, die immer wieder die Obrigkeit auf den Plan riefen. Wenn man so will, hat der Künstler sich mit seinen kleinformatigen Graphikblättchen eine Marktlücke erobert. Bei nahsichtiger Betrachtung sind nämlich seine mythologischen, biblischen oder genrehaften Szenen erotisch, wenn nicht gar pornographisch aufgeladen.¹⁹ Hier wird schon vor mehr als 500 Jahren der Grenzbereich zwischen Kunst und Pornographie ausgelotet.²⁰

¹⁷ Vgl. zusammenfassend Stefanie HERBERG, *Der verfluchte Maler? Jörg Breu der Ältere und der Bildersturm in Augsburg*, in: TACKE/IRSIGLER (Hg.), *Der Künstler in der Gesellschaft* (wie Anm. 2), S. 288–302.

¹⁸ Vgl. Michael WIEMERS, *Der Kardinal und die Weibermacht. Sebald Beham bemalt eine Tischplatte für Albrecht von Brandenburg*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 63 (2002), S. 217–236; DERS., *Sebald Behams Beicht- und Meßgebetbuch für Albrecht von Brandenburg*, in: Andreas TACKE (Hg.), „... wir wollen der Liebe Raum geben“. Konkubinate geistlicher und weltlicher Fürsten um 1500, Göttingen 2006, S. 380–398.

¹⁹ Vgl. Birgit Ulrike MÜNCH, *Der Körper des Narren zwischen Triebhaftigkeit und Entgrenzung. Konzepte von Verkehrung, skatologischer Sexualität und Vulgarität zur Zeit*

Hans Sebald Beham ist ein Paradebeispiel für einen konfessionell unabhängig arbeitenden Künstler, zum anderen für einen Maler, der nach dem Wegfall kirchlicher Aufträge neue Absatzmärkte zu erobern suchte.

Sein Bruder Barthel Beham musste ebenfalls 1525 wegen seiner radikalen Glaubensüberzeugungen die Reichsstadt Nürnberg verlassen. Er wechselte nach München, um bemerkenswerterweise dort überwiegend für Herzog Wilhelm IV. von Bayern (1493–1550) zu arbeiten. Und dieser stand in dem Ruf, reformatorischen Bewegungen in seinem Land Paroli zu bieten. Die Brüder Beham arbeiteten also beide für exponierte Vertreter des alten Glaubens. Und bei Barthel sollte es nicht bei höfischen Porträts bleiben. Wilhelm IV. der Standhafte beauftragte ihn vielmehr auch mit einem großformatigen Gemälde, bei dem die Legende der Auffindung des Heiligen Kreuzes thematisiert ist.²¹ Genauer ist jener Moment dargestellt, wo in Anwesenheit der Kaiserin Helena das aufgefundene Kreuz auf seine Echtheit hin erprobt wird. Anlässlich zahlreicher Kreuzesreliquiare ging es bei der Darstellung auch um die Legitimierung des Heiligen- und Reliquienkultes. Und Wilhelm IV. war ein Anhänger von beiden und ließ seine Frau – Jacobäa von Baden (1507–1580) – auf dem Gemälde in die Rolle der heiligen Helena schlüpfen. Rechts von ihr ist als heiliger Makarios, Bischof von Jerusalem, der uns schon bekannte Kardinal Albrecht von Brandenburg dargestellt, auch er ein großer Anhänger des Heiligen- und Reliquienkultes.

Apelles stand nicht am Scheideweg. Der Künstler der Reformationszeit arbeitete unabhängig von seiner eigenen Glaubenseinstellung für Anhänger des alten wie für die des neuen Glaubens. Subsumieren kann man das mit der modernen Umschreibung von „Flexibilität am Arbeitsmarkt“, und es sind Projektionen der Neuzeit, die hierbei für den frühneuzeitlichen Künstler konfessionell begründete Probleme sehen wollen.²²

der Behams, in: Jürgen MÜLLER/Thomas SCHAUERTE (Hg.), *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgraphik der Beham-Brüder* (Ausstellungskatalog), Berlin/München 2011, S. 64–78.

- 20 Aus wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive siehe Wolf SEITER, *Geschick und Schicklichkeit. Sebald Beham in den Quellen und kunstgeschichtlichen Werken vor 1900*, in: Jürgen MÜLLER/Thomas SCHAUERTE/Bertram KASCHEK (Hg.), *Von der Freiheit der Bilder. Spott, Kritik und Subversion in der Kunst der Dürerzeit*, Petersberg 2013, S. 232–246.
- 21 Vgl. Volkmar GREISELMAYER, *Kunst und Geschichte. Die Historienbilder Herzog Wilhelms IV. von Bayern und seiner Gemahlin Jacobäa. Versuch einer Interpretation*, Berlin 1996, S. 131–156.
- 22 Vgl. Thomas PACKEISER, *Zum Austausch von Konfessionalisierungsforschung und Kunstgeschichte*, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 93 (2002), S. 317–338; Birgit Ulrike MÜNCH, *Apelles am Scheideweg? Der frühneuzeitliche Künstler zwischen Konfession und Ökonomie*, in: *Der Kardinal. Albrecht von Brandenburg, Renaissancefürst und*

Die Reformation beeinflusste erstaunlich schnell den Kunstmarkt, hatte Auswirkungen auf einzelne Künstlerschicksale und auf einzelne Werke, ja auf ganze Berufsgruppen, wie die der Bildhauer oder die der Maler. Die bisherigen Beispiele haben schon aufzeigen können, dass das Bild so bunt ist wie die Landkarte des Alten Reiches. Nur mikrohistorisch kann man Aussagen treffen, denn die Auftragslage für die Künstler hing von der konfessionellen Ausrichtung der Stadt bzw. der konfessionellen Einstellung des Landesherrn ab oder davon, ob es bei der einen wie anderen Konstellation „Nischen“ gab, in denen eine künstlerische Betätigung im einträglichen Umfang möglich war.

Hatte Nikolaus Hagenauer, der 1493 Straßburger Bürger wurde und vor 1538 dort verstarb, noch die Bildhauerarbeiten für den sogenannten Isenheimer Altar Matthias Grünewalds (um 1475/80–1528) schaffen können, war dies seinem Sohn Friedrich (um 1499–nach 1546) verwehrt. Friedrich hatte bei seinem Vater das Bildhauerhandwerk gelernt, doch da es keine Nachfragen mehr an Altären gab, spezialisierte er sich auf geschnitzte und gegossene kleinformatige Bildnismedaillen. Diese kamen seit dem Augsburger Reichstag von 1518 bei Fürsten und Patriziern sowie reichen Bürgern und Kaufleuten in Mode.

Friedrich Hagenauer verließ Straßburg und reiste zuerst nach Nürnberg, dann nach Passau, Regensburg, Salzburg, Augsburg, Baden und anschließend nach Köln. Warum die vielen Ortswechsel? Sie erklären sich durch seine Spezialisierung auf geschnitzte und gegossene Bildnismedaillen. War nach einigen Jahren seiner Tätigkeit in einer Stadt eine – modern ausgedrückt – Marktsättigung erreicht, dann wanderte er zu einer weiteren Stadt, wo er wieder an neue Aufträge kommen konnte. Er musste also für seinen Broterwerb mit der gewählten Spezialisierung eine große Mobilität in Kauf nehmen.

Diese wurde auch dem berühmten Hans Holbein dem Jüngeren (1497/98–1543) abverlangt. Als die Aufträge in Basel immer weniger wurden, versuchte es der Maler zuerst 1523/24 am Hofe Franz I. (1494–1547), König von Frankreich. Als das nicht glücken wollte, wechselte er 1526 bis 1528 und ab 1532 endgültig von Basel nach London, um in die Dienste des englischen Königs Heinrich VIII. (1491–1547) zu treten. Er war dort so erfolgreich, dass die englische Kunstgeschichtsschreibung die Malerei der Frühen Neuzeit mit ihm beginnen lässt. Holbein der Jüngere hatte seine Frau und die Kinder in Basel zurückgelassen.

Anders die Entscheidung des bis dahin erfolgsverwöhnten Bildhauers Daniel Mauch (um 1477–1540), der zusammen mit seiner Frau emigrierte. Nachdem die Aufträge in Ulm reformationsbedingt zurückgingen, orientierte er sich ab 1529 zu katholisch gebliebenen Städten bzw. Residenzen und zog letztendlich

Mäzen (= Ausstellungskatalog), 2 Bde., Regensburg 2006; hier Bd. 2: Essays, hg. von Andreas TACKE, S. 379–385.

mit seiner Frau nach Lüttich. Hier zählte er zu den sehr erfolgreichen Bildhauern, der zudem einen gewichtigen Teil zum Stilwandel von der Spätgotik zur Renaissance in Lüttich beitrug. Die Stadt war, auch dank des Fürstbischofes Erhard von der Mark (1472–1538), ein Kunstzentrum, und Daniel Mauch wurde zu einem seiner herausragenden Vertreter.

Die Eheleute Mauch verstarben in einem nur geringen Abstand voneinander im Jahre 1540, und die lateinische Epitaphinschrift würdigt deshalb beide. Der Wortlaut ist nur noch schriftlich überliefert, da von der Originalplatte lediglich wenige Fragmente erhalten geblieben sind. Man liest, dass die Eheleute Mauch „die, nachdem sie durch die Partei der Ungläubigen aus ihrer väterlichen Heimat [Ulm] vertrieben worden waren und in dieser Stadt der Eburonen (Lüttich) den Sitz ihres freiwilligen Exils errichtet hatten, (...)“.²³

Der bei katholischen Fürsten in Dienst getretene Sohn hatte diese nicht nur in unserem Zusammenhang bemerkenswerten Zeilen verfasst, die – als negative Implikation der Reformation – deutlich von der Vertreibung des Künstlers Daniel Mauch durch die Einführung der neuen Lehre in Ulm sprechen.

Eine Zwischenbilanz: Zweifelsfrei hatte die Reformation gravierende Auswirkungen auf den Kunstmarkt und auf einzelne Künstlerschicksale. Die Bandbreite der möglichen Implikationen war groß, individuelle wie kollektive Künstlerklagen können in Schriftform nachgewiesen werden, die Klage der Künstler über zurückgehende Aufträge wurde selbst bildwürdig und fand Verbreitung im Medium des Flugblattes. Man kann zahlreiche Migranten am Arbeitsmarkt nachweisen und als drastischste Form der negativen Implikationen durch die Reformation den Berufswechsel, im gezeigten Fall vom Bildhauer zum Landsknecht. Dies alles ist räumlich und zeitlich nur sehr ausdifferenziert zu betrachten, vor eiligen Pauschalierungen kann in dem von der Kunstwissenschaft bisher noch nicht intensiv erforschten Gebiet nur gewarnt werden. Zweifelsfrei war aber Anpassungsfähigkeit des Künstlers gefragt, neue Bildthemen oder Kunsttechniken mussten erprobt werden oder die früher sesshaften Künstler mussten nunmehr den Aufträgen hinterherreisen. Und dies länderübergreifend, was nicht nur den Erwerb einer Fremdsprache voraussetzte, sondern es waren auch kulturelle und mentale Unterschiede in Kauf zu nehmen.

Wie sah es nun bei Lucas Cranach dem Älteren (1472–1553) aus? Im fränkischen Kronach geboren, ist er erst als Dreißigjähriger für die Kunstgeschichte greifbar. Wie aus dem Off taucht er um 1500 in Wien auf. Seine Ausbildung sowie seine frühen Arbeiten liegen im Dunkel der Geschichte. Seine von der

23 Susanne WAGINI, *Der Ulmer Bildschnitzer Daniel Mauch (1477–1540)*, Ulm 1995, Anm. 2.

Kunstgeschichte als „Frühwerk“ bezeichneten und in Wien entstandenen Arbeiten – Gemälde und Graphiken – zählen zu dem Besten, was die deutsche Kunst in der Zeit zu bieten hat, einem Albrecht Dürer (1471–1528) gleichrangig. 1504/05 siedelt er von Wien nach Wittenberg, um dort als kursächsischer Hofmaler tätig zu sein. Er wird bis zu seinem Tod drei Landesherrn dienen, Friedrich dem Weisen (1463–1525), Johann dem Beständigen (1468–1532) und Johann Friedrich dem Großmütigen (1503–1554). Er lebte und arbeitete also 1517 im Zentrum der reformatorischen Bewegung. Welche Auswirkungen der Reformation sind nun bei ihm festzustellen? Wie sieht es mit Cranachs Auftragslage ab 1517, genauer ab den 1520er Jahren aus?

Grundstücks- und Immobilienbesitz sowie sein Steueraufkommen belegen, dass es wirtschaftlich stetig bergauf ging.²⁴ Lucas Cranach der Ältere machte demnach mit vielen Dingen Geschäfte. Unsere Frage ist, welchen Anteil nun die Kunst dabei hatte, genauer seine Malerei. Um diese Frage beantworten zu können, wird die Statistik bemüht. Gefragt werden soll, wie sich quantitativ die Gemäldeproduktion ab den ersten Gemälden der Wiener Jahre entwickelte. Dabei interessiert hier nicht die stilistische Entwicklung, die zwischen dem sogenannten Wiener Frühwerk und dem Alterswerk liegt. Vernachlässigt wird auch bei der angewandten quantitativen Methode der unterschiedliche Zeitaufwand Cranachs, den er beim Malen eines kleinen Gemäldes und eines großformatigen Flügelaltars aufwenden musste. Vernachlässigt wird zudem der Unterschied zwischen einem routiniert gemalten Porträt und einer anspruchsvollen Bildneuerfindung, wie einer lebensgroßen Venusdarstellung, mit der Cranach in Künstlerwettbewerb zu Dürer trat. Vernachlässigt wird auch die Frage der Eigenhändigkeit bzw. dem Anteil der Werkstatt.

Denn alle Gemälde sollen einfließen in eine Statistik, die nicht für einen Kassenprüfer wasserdicht gemacht werden kann, sondern danach fragt, ob mit ihrer Hilfe das Auftragsvolumen für Lucas Cranach den Älteren so nachgewiesen werden kann, dass die Frage zu beantworten ist, welchen Einfluss die Reformation auf seinen Gemälde-Output hatte.

Als Untersuchungszeitraum sind die Jahre um 1500 bis 1537 gewählt worden, also der Zeitpunkt, an dem wir die ersten gesicherten Gemälde von ihm greifen können, bis zu jenem Jahr, wo wir in etwa den Wechsel seiner (Werkstatt-)Signatur ansetzen müssen. Mit dem gewählten Ende des Untersuchungszeitraumes geht man einem Datierungsproblem aus dem Weg, welches mit dem Tod seines Sohnes Hans (1513–1537) im fernen Bologna zu tun hat. Dessen Bruder, Lucas Cranach der Jüngere (1515–1586), fing nun an, eine

²⁴ Siehe zukünftig die Beiträge in Heiner LÜCK/Enno BÜNZ/Leonhard HELTEN/Armin KOHNLE/Dorethée SACK/Hans Georg STEPHAN (Hg.), *Das ernestinische Wittenberg: Spuren Cranachs in Schloss und Stadt* (Wittenberg-Forschungen, 3), Petersberg 2015.

immer wichtigere Rolle in der Malerwerkstatt zu spielen. Zum Ausdruck kommt das durch einen Signaturwechsel in der Cranach-Werkstatt. Cranach der Ältere signierte mit der geflügelten Schlange aus seinem 1508 durch Friedrich den Weisen erteilten erblichen Wappenbrief: eine Schlange mit Fledermausflügeln, mit einer Krone auf dem Haupt und in ihrem Maul ein Goldring mit einem Rubinstein. Die Schlangen-Signatur steht ab 1508 für Cranach den Älteren und seine Werkstatt. Alle (von wenigen Ausnahmen abgesehen) vor 1537 signierten Gemälde zeigen ab 1508 dieses Schlangenzeichen, wenn die Cranachs bzw. die Werkstattmitarbeiter sie signieren wollten. Nach dem Tod des Sohnes Hans ändert sich das Schlangen-Signet. Die Flügel sind nun nicht mehr einer Fledermaus entlehnt, sondern einem Vogel. Sie stehen auch nicht mehr aufrecht, sondern liegen an dem Schlangenkörper an.

Die Cranach-Forschung hat sich bei Feindatierungen des Cranach'schen Werkes vor 1537 um Ausdifferenzierung bemüht. Die Gemälde, die nach 1537 entstanden und die Cranach-Schlange mit anliegenden Flügeln zeigen, werden pauschal mit „nach 1537 entstanden“ benannt.

Wenn man diesem nachgehen würde, würde das bei der vorzustellenden Statistik zu Ungenauigkeiten führen, da man die immense Produktion an Gemälden nach 1537 nicht mehr den einzelnen Schaffensjahren klar zuordnen kann. Deshalb sind die Jahre nach 1537 bis Cranachs Tod 1553 ausgeblendet, da sie – wie zu zeigen sein wird – für unsere Fragestellung nicht den Stellenwert haben.

Denn es geht hier darum, Cranachs Situation mit jener seiner bereits geschilderten Künstlerkollegen zu vergleichen. Wie erging es Cranach in den 1520er und 30er Jahren geschäftlich?

Dazu wurden mit dem Stichmonat April 2014 aus einem Bestand mit exakt 2.347 Gemälden, die bei dem Internet basierten Forschungsprojekt „cranach.net“²⁵ eingestellt sind, jene herausgefiltert, die vom Künstler bzw. seiner Werkstatt durch Beschriftung datiert wurden. Von den 2.347 Gemälden waren das 649 Gemälde. Sie tragen alle eine aufgemalte Jahreszahl. Die Gemälde sind dem Entstehungsjahr zugeordnet (Farbabb. 2).

Zur blauen Linie sind in einem zweiten Schritt in Rot jene Gemälde ausgewiesen (Farbabb. 3), die man nach der Standardmonographie nachweisen kann. 1932 haben die beiden deutschen Kunsthistoriker Max Jakob Friedländer und Jakob Rosenberg das Œuvreverzeichnis der Gemälde von Lucas Cranach dem Älteren und seiner Werkstatt vorgelegt.²⁶ Aufgenommen sind in der Statistik

25 Vgl. die von Dr. Michael Hofbauer (Heidelberg) aufgebaute und bei der UB Heidelberg gehostete Forschungsdatenband „cranach.net“ (<http://corpus-cranach.de>), die die internationale Cranach-Forschung auf eine ganz neue Materialbasis stellt. – Bei der technischen Umsetzung meiner Abbildungen half Frau Elsa Obwald M.A. (Bonn/Trier).

26 Max J. FRIEDLÄNDER/Jakob ROSENBERG, Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932; vgl. die 2. überarb. Aufl. Basel u.a. 1979.

588 Gemälde, die Friedländer/Rosenberg einem bestimmten Schaffensjahr zuzuordnen. Die rote Friedländer-Rosenberg-Linie bestätigt den Gesamtverlauf, den die blaue Cranach.net-Linie beschreibt.

Abschließend noch eine dritte, diesmal grüne Linie (Farbabb. 4). Sie erfasst jene Gemälde, die durch Schriftquellen verbürgt sind, die aber nicht mehr vorhanden sind. Die erhaltenen Gemälde sind ja mit der blauen bzw. roten Linie zum Ausdruck gebracht. Diese grüne Linie zeigt, dass wir trotz der ca. 2.400 erhaltenen Cranach-Gemälde es mit einem nicht unerheblichen Verlust an Cranach-Werken zu tun haben.

Die grüne Linie visualisiert drei Mal einen Anstieg der Cranach'schen Gemäldeproduktion. Einmal von ca. 1520 bis 1525. Dann einen sehr hohen für die beiden Jahre 1532/33 und den dritten Anstieg von ca. 1533 bis 1538 (in der Statistik nicht so signifikant abgebildet, da der Untersuchungszeitraum 1537 endet).

Legt man alle drei Befunde übereinander (Farbabb. 5), ergibt sich ein klares Bild. Deutlich wird, wie spät wir Cranach als Künstler ab 1500 greifen können. In den Jahren davor ist kein Gemälde, ja überhaupt kein Kunstwerk ihm zuzuordnen. Ab um 1500 sehen wir – wenn auch mit einigen Schwankungen – einen kontinuierlichen Produktionsanstieg bis zum Ende des hier gewählten Untersuchungszeitraumes 1537.

Welche Gemälde haben nun diesen deutlichen Umsatzanstieg in den ersten beiden Reformationsjahrzehnten verursacht? Immerhin gleitet die Kurve ebenso über das „Schicksalsjahr“ 1517 hinweg wie über das Jahr 1522, dem Jahr der Wittenberger Unruhen also, wo die Frage nach der Rolle der Bilder radikal gestellt wurde.

Keinem Geringeren als Albrecht von Brandenburg verdankt Cranach diesen signifikanten Anstieg durch einen Großauftrag, den Cranach mit seiner Werkstatt von ca. 1520 bis ca. 1525 ausführte. In jenen Jahren also, wo andere Künstler auf fertiggestellten religiösen Werke sitzen blieben bzw. diese nicht bezahlt bekamen sowie neue Kirchenaufträge ausblieben, konnte sich Cranach über den Auftrag zur kompletten Altarausstattung der Hallenser Stiftskirche Albrechts von Brandenburg freuen.²⁷ Die heute umgangssprachlich als Dom bezeichnete Stiftskirche erhielt von ca. 1520 bis 1525 auf einen Schlag 16 neue Altäre, für die allesamt Cranach verantwortlich zeichnete. Genau 142 Gemälde mit z.T. überlebensgroßen Darstellungen waren zu fertigen – eine künstlerische wie logistische Meisterleistung, die im Alten Reich ihresgleichen suchte. Mit diesem Groß-

²⁷ Andreas TACKE, Cranachs Altargemälde für Albrechts Stiftskirche. Zu einem Bilderzyklus von europäischem Rang, in: *Der Kardinal* (wie Anm. 22), S. 193–211.

auftrag kompensiert Cranach den Rückgang an anderen kirchlichen Aufträgen in den ersten stürmischen Reformationsjahren.²⁸

Dieser Großauftrag war flankiert von weiteren Aufträgen Kardinal Albrechts an Lucas Cranach. Wir vernachlässigen hier nach wie vor die Druckgraphik sowie den Buchdruck und konzentrieren uns auch weiterhin auf die Gemälde. Neben Porträts waren das vor allem Rollenporträts, die Albrecht als Heiligen Hieronymus oder Albrecht als Heiligen Erasmus bzw. als Heiligen Martin zeigen. Katholischer, um es einmal platt zu formulieren, geht es in den 1520er Jahren nicht. Als anderenorts der Bildersturm tobte, wurde in den Wittenberger Werkstattträumen Cranachs *dem* deutschen Vertreter der Papstkirche zugearbeitet.

Der zweite große Ausschlag nach oben ist bei dem Cranach'schen Umsatz in den Jahren 1532/33 zu verbuchen. Eine schmale, auf zwei Jahre konzentrierte Säule ragt steil nach oben. Verdankt wird sie dem Auftrag von 120 Gemälden für den Wittenberger Hof. Cranach hatte, wie eine Quittung verbürgt, 60 Bildnispaare zu malen, die Friedrich den Weisen auf der linken und seinen Bruder Johann den Beständigen auf einer rechten Tafel zeigen. Jeweils unter dem gemalten Bild befindet sich ein aufgeklebter, auf Papier gedruckter Text.²⁹

Von diesen einstmals 120 Gemälden haben sich etliche erhalten, der Rest ist durch die genannte Quelle verbürgt. Mitunter haben Sammler den unteren Teil mit dem Text absägen lassen. In zwei Jahren 120 Gemälde zu malen, setzt selbstredend eine eingespielte Werkstatt voraus. Denn dieser Porträtgroßauftrag wurde ja neben dem normalen Geschäft erledigt.

Den dritten, vor allem durch Quellen, aber auch durch eine erhaltene Zeichnung und Gemälde verbürgten Umsatzanstieg haben wir in den Jahren 1533 bis 1538 zu verzeichnen. Albrechts Neffe, Kurfürst Joachim II. von Brandenburg (1505–1571), bestellte für seine Berlin-Cöllner Stiftskirche ebenfalls – wie der

28 Auch wenn die Gesamttenenz des Rückgangs an kirchlichen Aufträgen Fakt ist, muss genauer hingesehen werden, denn Cranach arbeitete auch nach 1517 noch beispielsweise für das Bistum Eichstätt, Naumburg, Meißen oder für den Prager Dom. Vgl. Andreas TACKE, „ich het euch vil zuschreiben, hab aber vil zuschaffen“. Cranach der Ältere als „Parallel Entrepreneur“. Auftragslage und Marktstrategien im Kontext des Schneeberger Altares von 1539, in: Thomas PÖPPER/Susanne WEGMANN (Hg.), *Das Bild des neuen Glaubens. Das Cranach-Retabel in der Schneeberger St. Wolfgangskirche*, Regensburg 2011, S. 71–84.

29 Andreas TACKE, *Marketing Frederick. Friedrich der Weise in der Bildenden Kunst seiner Zeit*, in: *Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen, 1463–1525*, hg. von Dirk SYNDAM, Yvonne FRITZ und Doreen ZERBE im Auftrag der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2014, S. 104–114.

Onkel zuvor für Halle an der Saale – einen Heiligen- und Passionszyklus.³⁰ Die Beschreibung der Berliner Reformationsverhältnisse wird hier beiseitegelassen, denn äußerlich bekannte sich der Auftraggeber durch die Einnahme des Abendmahls in beiderlei Gestalt zu Luther. Fakt ist aber, dass in Berlin ein (altkirchlicher) Heiligen- und Passionszyklus zu sehen war, für den Cranach 117 Gemälde von Wittenberg nach Berlin lieferte. Um es deutlich hervorzuheben, es handelt sich hier nicht wie bei dem vorhin aufgeführten Beispiel um relativ kleinformatige Bilder, sondern erneut um großformatige Altartafeln. Wie beim Cranach'schen Großauftrag für Halle an der Saale ist der größte Teil dieser Gemälde im Laufe der Jahrhunderte untergegangen.

Ironie der Geschichte ist, dass zwei der drei hier vorgestellten deutlichen Umsatzsteigerungen durch katholische Auftraggeber in den 1520er und 1530er Jahren verursacht worden sind.

Dabei dürfte der erste Großauftrag der wichtigere gewesen sein. Er trotzte nicht nur der Bilderkrise, sondern stellte alles bis dahin Gekannte in den Schatten.

Als der Hallenser Auftrag 1525 abgeschlossen war, brach der Umsatz auch bei Cranach bei den Gemälden massiv ein. Im selben Jahr verstarb zudem Friedrich der Weise; stillschweigend wurde Cranach als Hofkünstler von Johann dem Beständigen weiterbeschäftigt. Als Realist musste Cranach davon ausgehen, dass es keinen weiteren katholischen Gemäldeauftrag dieser Größenordnung mehr geben würde. Dass es dann mit dem Berliner Großauftrag noch einmal anders kommen würde, konnte damals keiner ahnen. Die neue Lehre hatte noch kein Bildprogramm für Altäre entwickelt, die wenigen späteren Aufträge – wie der Wittenberger Abendmahl-Altar – kommen aber nicht mehr an das Auftragsvolumen der vorreformatorischen Retabelproduktion heran.

Um 1525 stellte sich für Cranach – wie für seine vielen von der Reformation betroffenen Künstlerkollegen – die Frage, wie es weiter gehen sollte, wenn zum einen die Kirche, zum anderen aber auch die privaten Kunden mit ihren Aufträgen an religiöser Kunst, wie Andachtsbildern oder Hausaltärchen, wegfielen. Existenzbedrohend war die Situation für Cranach zwar nicht, da er durch die höfischen Aufträge abgesichert war, aber Gedanken über eine Neuausrichtung seines Repertoires musste er sich dennoch machen, um auf dem Kunstmarkt außerhalb Wittenbergs seinen Rang halten zu können.

30 Andreas TACKE, *Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt 1520–1540*, Mainz 1992, bes. S. 170–267. Ohne neue Erkenntnisse siehe den Ausstellungskatalog: *Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern. Kirche, Hof und Stadtkultur*, hg. von der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg und der Evangelischen Kirchengemeinde St. Petri – St. Marien, Berlin 2009; die redaktionellen Wirrungen werden von Gerd Bartoschek verantwortet.

Die Porträtmalerei wird für Cranach ein wichtiges Standbein. Und, Cranach beginnt in der zweiten Hälfte der 1520er Jahre mit dem Erproben neuer Bildthemen und Bildformate. Schlag auf Schlag bringt er neue Ideen hervor und macht diese – modern ausgedrückt – marktfähig.

So platziert er 1525 erstmalig ein neues Bildformat auf dem Markt, nämlich das kleine Rundbild.³¹ Es nimmt die Mode der Porträtmedaille auf, wie wir sie bereits durch Friedrich Hagenauer kennengelernt haben. Das geschnittene bzw. gegossene Rundbild war auf dem Augsburger Reichstag von 1518 in Mode gekommen. Cranach greift den Trend instinktsicher auf und bringt seine kleinen Rundbilder – mit religiösem oder mythologischem Inhalt oder als Porträts (vgl. Farbb. 1) – wenige Jahre später auf den Markt. Diese Rundbilder haben etwas Artifizielles und orientieren sich bereits an einem sich neu ausrichtenden Kunstmarkt, von dem man als Faustformel sagen kann, dass er nun anderen Kriterien folgt als bei der religiösen Kunst zuvor. Wir haben es zunehmend mit Sammlerstücken zu tun.

Für diesen sich neu formierenden Kunstmarkt, der unter anderem nunmehr nach profanen Themen fragt, oder bei religiösen Themen nach Bildern, die auch in einer Kunstsammlung rezipiert werden können, entwickelte Cranach neue Bildformeln.

Auffallend ist, dass er damit vereinzelt in der ersten Hälfte der 1520er Jahre beginnt, als seine Werkstatt den Großauftrag für Albrecht von Brandenburg realisiert. Er nutzt also die jahrelange Auslastung der Werkstatt dazu, sich selbst Gedanken über eine künstlerische Neuorientierung zu machen. Als Cranach für die neuen Themen Zuspruch erntet, bringt er sie vermehrt bzw. in „Massen“ ab der zweiten Hälfte der 1520er Jahre auf den Markt.³² Mit diesen Bildern wird er dann – neben der gesteigerten Produktion an Porträts – die rückläufigen kirchlichen bzw. religiösen Aufträge kompensieren, ja seinen Umsatz steigern.

Die neuen Bilder kamen zumeist in zahlreichen Varianten, eine Praxis, die zuvor unbekannt war. Assiiert wurde die neue Thematik von einem gewandelten Figurenstil, der ebenso gefällig wie frei vom Natur- und Antikenstudium

31 Vgl. Sabine SCHWARZ-HERMANN, Die Rundbildnisse Lucas Cranachs des Älteren. Mediale Innovation im Spannungsfeld unternehmerischer Strategie, in: Andreas TACKE (Hg.), Lucas Cranach 1553 / 2003. Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranachs des Älteren, Leipzig 2007, S. 121–133.

32 Die folgenden Überlegungen verdanken viel den anregenden Arbeiten von Berthold Hinz; vgl. Berthold HINZ, Lucas Cranach d.Ä., Reinbek bei Hamburg 1993 (Rowohlt Monographien, 457); DERS., Lucas Cranach d.Ä., Profanisierung der Bildthemen und Wandel des Figurenstils nach Beginn der Reformation, in: BRINKMANN/SCHMID (Hg.), Hans Holbein (wie Anm. 4), S. 57–72 u. 304; DERS., Lucas Cranach d.Ä., Stil- und Themenwandel im Zuge der reformatorischen Bilderkrise, in: Andreas TACKE (Hg.), Lucas Cranach 1553/ 2003 (wie Anm. 31), S. 217–232.

war. Das Ringen um eine Proportionslehre überließ er Albrecht Dürer.³³ Neben der Beaufsichtigung der Arbeiten am Hallenser Großauftrag mit seinen zahlreichen Heiligen- und Passionsdarstellungen beschäftigte sich der Werkstattleiter offensichtlich mit der Erprobung des „nackten“ Figurenstils. Aller klassischen Reminiszenzen entblößt ist letzterer zum unverwechselbaren Kennzeichen der Cranach'schen Akte aller Art geworden, die nun in großer Zahl die Werkstatt verließen („sex sells“). Er hatte den Weg gefunden, mit dem er in einer für die Malerei (wie für die Kunst überhaupt) zunehmend schwierigen Zeit bestehen konnte – und zwar durch die Entwicklung einer unverwechselbar an seine Werkstatt gebundenen und mit auffälliger Schnelligkeit zu meisternden „Konfektionsmalerei“. Die Figuren sind im Laufe der 1520er Jahre so konditioniert worden, dass sie in Gänze oder Teilen schablonierbar erscheinen. Auch wenn einzelne Bildsujets, wie die Venus- und die thematisch verwandten Paris-Urteil-Darstellungen, in die vorreformatorische Zeit zurückreichen,³⁴ das Gros der nunmehr von der Cranach d.Ä.-Werkstatt „angebotenen“ profan-mythologischen Themen³⁵ kam nicht nur mit dem Abschluss des Hallenser Großauftrages neu auf, sondern sogleich fix und fertig daher.

Zahlreiche Varianten malt Cranach mit dem Thema „Herkules und Omphale“. In der Werkstatt entstanden seit den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts mindestens 26 meist großformatige Gemälde, die Herkules am Hof der Omphale zeigen (Farbabb. 6).³⁶ Dabei handelt es sich nicht um Repliken einer einmal gefundenen Komposition, sondern, gemäß der Cranach'schen Werkstattpraxis, um Varianten eines erfolgreichen ikonographischen Typs.

Die Sklavenzeit des Herkules bei Omphale gehört ebenso wie der rasende oder trunkene Herkules zu den ambivalenten Seiten des Helden, die sich nur schwer mit der Vorstellung von seiner ungebrochenen Tugend, seiner unbesiegbaren Stärke und seinem Aufstieg in den Olymp in Einklang bringen lassen.

33 Berthold HINZ, Dürer. „Natürlicher“ Akt versus Mensch „aus der Maß“, in: Andreas TACKE u.a. (Hg.), Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst, Petersberg 2010, S. 17–31.

34 Zur Vielfalt an neu aufgekommenen Themen siehe Dieter KOEPLIN, Ein Cranach-Prinzip, in: Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne, Katalog von Werner SCHADE in Zusammenarbeit mit Ortrud WESTHEIDER und Silke SCHUCK, Ostfildern-Ruit 2003, S. 144–165; jedoch ist die Gattungshierarchie („Nobilitierung von Bildformen und Themen“), mit der Malerei an der Spitze, die vorgenommen wird, ahistorisch.

35 Auch wenn ich nicht allen Überlegungen folgen kann, siehe die anregende Studie von Edgar BIERENDE, Lucas Cranach d.Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln, München/Berlin 2002.

36 Diese und die folgenden Zahlenangaben sind der Forschungsdatenbank *cranach.net* (siehe Anm. 25) mit Stand April 2014 entnommen.

Trotzdem wurde gerade diese Episode seiner Unterwerfung über Jahrhunderte zu einem außerordentlich beliebten Gegenstand in der bildenden Kunst.

Nur selten weiß man bei den Cranach'schen Gemälden, wer die Erstbesitzer waren. Das heute sich in Kopenhagen befindende Herkules-und-Omphale-Gemälde aus dem Jahr 1535 gehörte einst Kardinal Albrecht von Brandenburg – sein Wappen ist links oben zu sehen.³⁷ Die dritte Zeile der lateinischen Inschrift lautet in deutscher Übersetzung: „So beherrscht verderbliche Wollust mächtige Geister.“ Die Frage, ob es sich um ein von Albrecht in der Cranach-Werkstatt bestelltes Gemälde handelt oder um eines auf dem Kunstmarkt gekauftes, kann nicht entschieden werden. Albrechts Wappen jedenfalls wirkt wie später aufgetragen, so dass es nach einem zeitnahen Kauf, nicht aber nach einer Bestellung aussieht.

Dies gilt für die meisten der Gemälde, die hier als Beleg für eine sich verändernde Themenpalette der Cranach-Werkstatt angeführt werden. So für 22 Gemälde mit dem „Parisurteil“. Paris hatte die Aufgabe, zwischen drei Göttinnen zu wählen, welche die schönste sei. Sein Fehlurteil löst den Trojanischen Krieg aus. Oder für 76 Exemplare der Liebesgöttin „Venus“ (Farbabb. 7), mal mit, mal ohne den kleinen Amor. Diese Darstellungen haben, wie beispielsweise auch die der „Quellnymphe“, als Subthemen das der Nacktheit bzw. das der Sexualität. Die Kunst wird, wenn man so will, erotischer. Lateinische Aufschriften warnen bei Cranach vor den Verführungskünsten der Venus und dass sie nur auf fleischliche Lust abziele. Auf 24 Gemälden malt die Cranach-Werkstatt das Thema der „Quellnymphe“.³⁸ Es ist in dieser Form eine ikonographische Neuschöpfung Cranachs. Auch bei diesen Bildern spielt die lateinische Inschrift mit dem Betrachter, genauer männlichen Betrachter der schlafenden nackten schönen Frau und warnt davor, den Schlaf der Nymphe der heiligen Quelle zu stören. 80 Gemälde finden sich aus dem Bereich der *Genremalerei* mit dem Thema „Ungleiche Paare“³⁹ (Farbabb. 8), 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. Diese beiden Themen finden sich auf Bildern mit sehr unterschiedlichen Bildformaten.

37 Gabriele BAUMBACH, „SIC ECIAM INGENTES ANIMOS INSANA VOLVPTAS“. Die Herkules- und Omphale-Darstellungen der Cranach-Werkstatt und ein Gemälde Lucas Cranachs d.J. für Kardinal Albrecht von Brandenburg, in: Andreas TACKE (Hg.), „... wir wollen der Liebe Raum geben“ (wie Anm. 18), S. 369–392.

38 Franz MATSCHE, „Nympha super ripam Danubii“. Cranachs Quellnympfen und ihr Vorbild, in: TACKE (Hg.), Lucas Cranach 1553 / 2003 (wie Anm. 31), S. 159–203.

39 Alison G. STEWART, *Unequal Lovers: A Study of Unequal Couples in Northern Art*, New York 1977; nur quantitativ, nicht argumentativ kann man die Beispiele mittels der Forschungsdatenbank *cranach.net* (wie Anm. 25) heute mehrten.

Neben diesen Darstellungen mit profanem Inhalt kreierte Cranach aber auch religiöse Themen, die unabhängig von kirchlichen Kontexten gehängt werden können, quasi das religiöse Gemälde als *Kabinetstück*. Unter Kabinetmalerei versteht man in der Kunstwissenschaft Gemälde, die unabhängig vom Thema für eine Sammlung geschaffen wurden, das kann auch allgemeiner bedeuten, dass sie zum Schmuck von Räumen dienten. Meistens ist der Definition der Kabinetmalerei implizit, dass sie vom Auftraggeber unabhängig gemalt wird. So wird es beispielsweise für den holländischen Kunstmarkt des 17. Jahrhunderts üblich, dass Künstler die Gemälde auf Vorrat schufen, um sie später an Interessenten zu veräußern. Das hatte oftmals zur Folge, das Experimentelles dabei wenig gewagt wurde, man setzte auf bewährte Bildthemen und Kompositionen.

An die „Mechanismen“ des ausdifferenzierten Kunstmarktes des *Goldenen Jahrhunderts* muss man denken, wenn man quantitativ den Gemälde-Output der Cranach-Werkstatt in den ersten Reformationsjahrzehnten ansieht. Herausgegriffen seien als Beispiel 36 ähnlich aussehende Gemälde der „Salome“ mit dem Haupt Johannes', 36 Gemälde „Christus segnet die Kinder“ oder 25 Gemälde „Christus und die Ehebrecherin“. Während der Konsolidierung der lutherischen Reformation nahm die Cranach-Werkstatt anstelle der diskreditierten Altarbilder alter Art eine eigene *religiöse Genremalerei* in ihr Programm auf. Man ist erstaunt, wie viele dieser durchaus großformatigen Gemälde die Werkstatt verließen.

Und, die Komposition muss im mitteldeutschen Raum als hochmodern angesehen worden sein, denn sie rezipiert das Halbfigurenbild, welches in Venedig am Ende des 15. Jahrhundert entstanden ist und die italienische Renaissance-malerei mitprägt.

Eine Fähigkeit des Künstlers Cranach bestand aber darin, dass – gleich welche Anregungen er von anderen übernahm – in seiner Umsetzung immer ein Cranach'sches Werk daraus wurde. Sein Stil wurde zu einem Markenzeichen, in das er – im Sinne einer handwerklich geprägten Manufaktur – im Laufe der Jahrzehnte viele Lehrlinge, Gesellen und Mitarbeiter – darunter seine Söhne Hans und vor allem Lucas – einbinden konnte. Sie alle haben unter seiner künstlerischen Leitung Werke hervorgebracht, die zum kunsthistorischen Kanon gehören.

Und, Lucas Cranach der Ältere hat es vermocht, für viele dieser Bildthemen neue Bildformulare zu kreieren, die sich mit seinem Namen verbinden. Greifen wir als Beispiel seine Porträtmalerei heraus: So ist das Bild des Reformators unlöslich mit seinem Künstlernamen eins geworden, denn Cranach hat – wie auch für Friedrich den Weisen – eine die Jahrhunderte überdauernde Bildformel gefunden. Auch bei diesen in hoher Stückzahl gefertigten Porträts kann jedes einzelne für sich in Anspruch nehmen, ein originales Cranach-Gemälde zu sein (vgl. Farbabb. 1). Cranachs Luther-Bildformel war derart durchsetzungsfähig, dass Kopien und Reproduktionen bis heute massenhaft Verbreitung finden.

Das verdorben schiff der handwercks leut.



Ein gellen schiff fer gleich da her
 Das ist von handwerck leuten schwer
 Von harter arwaic vnd handtierens
 Yeder sein geschier nit in thut siern
 Kein handwerck siehe mer in sein werck
 Ist vberlegt vnd alles bswerde
 Der knechte bald maister werden wil
 Dumb ist yez aller handwerck vil
 Mancher zu maister schafft sich kere
 Der nie kein streich drauff hat geleere
 Keiner dem andern werck zu laide
 Vnd erreib sich offe dick vber dhaid
 Das ers wol fail erzeugen kan
 Das muß er offe zu dümmern gan
 Was diser nicht wil wol fail geben
 Sünde man wol zwen den es ist eben
 In irem sinn erzeugens wol
 Legen nicht drauff alles was man sol
 Also werde gesudelt yez alle ding
 Auff das mans geben kün gering
 Darbey man nicht kan lang pleiben
 Teur kausen wol fail werreben
 Mancher ein andern machet ein kausf
 Der pleibe / der erst zum thos auß lauff
 Wol fail geben wil yederman
 Ob schon gar ist kein wer schaffe dian
 Dann wenig kosten man drauff leit
 Vnd werde alle auff die eyl bereit
 Welches nicht geswomene hanwerck sein
 Da kausf man sich mie gele daren

Damit bhandwerck fast nemen ab
 Wenn es ein weng ein muster hab
 Damit der güte nit weret sich
 Gibstu das nicht / gibst aber ich
 Vnd lege daran kein kost noch wil
 Denck nur wie ich müg machen vil
 Ich selbs / das ich die warheit sag
 Wie disen karten hab vil tag
 Verriben ehe ichs hab erliche
 Noch sind sy nie redt iugerichte
 Ich het bedürfft noch vil der tag
 Kein güte werck eyl erleiden mag
 Der Water / der Appell biacht
 Sein gmel das ehr gar bald het gmacht
 Sprechende er het geyle damit
 Appellen fand ohn antwoit nit
 We sprach die arwaic zeigt selbs an
 Das du weng sleis daran hast ehan
 Bß ding hast gmacht in kurner weil
 Kein arbaic thet nie güte zu eyl
 Gesudelt ding nicht leyden mag
 Zwingig bar schüch auff einen tag
 Ein duser degen auß bereiten
 Vil wercken / darnach hin beiten
 Verreibe gar manchem das lachen
 Bß holzbacher vil spen machen
 Steinmeger thun gern groß biich
 Des gleich die schneiber weite stich
 Da wurde die nüt bald ledig von
 Bichdrucker in dem praßo vmb gon

Verhüt mancher das er vermag
 Ein wochen lon auff ein fontag
 Ein güter montag ist der gfer
 In arwaic ist doch schwer vnd bere
 Wie drucken des gleich posseliern
 Wie segen streichen cougieren
 Welchs alles bwaucht große wigen
 Vil sind die lang in arbaic sigen
 Machen doch nicht des besser werck
 Das macht sy find vom knienberg
 Vnd hand die kunsft nicht baf gelet
 In disen schiff dumb geen fer
 Denn es sind güte possen dünn
 Ganz schwach arwaic vnd leideten sinn
 Das haubdgüt gber mit in dar zu
 Das macht der wein leit in kein thü
 Auff künftig hand sy gar kein foig
 Wenn man in gibe allein auff boig
 Mancher ein pleg kausf machen kan
 Das er selbs auch kein gwin har dian
 Man kan yz nicht der kausen nie
 Es sey dan Got gememer ehe
 So man dann lang schwer ein vnd ang
 So werde ein vischer schlag dar auß
 Da bey man mer dt das yz all wele
 Sich fast des ley koffs erinden hele
 Schlacht halbs ab ist yz fast der schlag
 Berat dich Got / fulf kein den sack
 Also faren vil handwerck bet
 Das schiff gber schier vnder vos schwer.

Getruckt zu Augspurg durch Hans Hofer Briefmaler / im Kainz Sachsen geflün.

Abb. 5: Meister des Hederlein (Flugblatt), „Das verdorben schiff der handwercksleut“ (Holzschnitt; 44,8 x 32,1 cm)

Neben der Qualität der Werke ist vor allem auch die Quantität beeindruckend. Dabei erfolgte hier nur eine Konzentration auf die Gemälde; hinzu kamen ja die Druckgraphik bzw. der Buchdruck, die Miniaturmalerei für Handschriften sowie ganz allgemein die Arbeiten für den kursächsischen Hof. Sie würden zu einer Verdichtung des statistischen Materials beitragen und vielleicht den einen oder anderen Umsatzeinbruch in der Gemäldeproduktion erklären. So war er mit seiner Werkstatt – genannt werden in der Abrechnung 10 (!) Gesellen – 1513 für vier Wochen in Schloss Torgau beschäftigt, um die zweite Hochzeit von Johann dem Beständigen vorzubereiten. Und als er im Jahre 1541 zur Kennzeichnung der kursächsischen Feldausrüstung 590 Wappen auf Papier druckte und kolorierte, war die Werkstatt sicherlich eine Weile damit ausgelastet. Überhaupt seine Außen- und Innenraummalereien für die kursächsischen Schlösser oder seine ephemeren Arbeiten für höfische Feste jeglicher Art haben ihn, seine Gesellen und Lehrlinge über Wochen, gar Monate in Beschlag genommen. All dies konnte in der Statistik nicht berücksichtigt werden.

Cranach musste nicht in „Das verdorben schiff der handwercksleut“⁴⁰ einsteigen und sich nicht wie der Maler auf dem Künstlerklage-Flugblatt (Abb. 5) auf der rechten Seite auf dem hervorgehobenen Platz am Schiffsheck niederlassen. Für Lucas Cranach den Älteren bedeutete die Reformation eine Win-Win-Situation: Anders als viele seiner Künstlerkollegen hatte er keinen Grund zu klagen, musste auch nicht den Ort wechseln, um seinen Künstlerberuf auch nach 1517 weiterhin ausüben zu können. Denn in seiner Werkstatt gingen die Anhänger der alten und neuen Kirche ein und aus, er belieferte beide Seiten mit Bildern.⁴¹ Überhaupt hat man den Eindruck, dass ganz allgemein gesprochen ein richtiger Bildhunger einsetzte, den Cranach mit anheizte und ab der zweiten Hälfte der 1520er Jahre mit neuen Bildthemen zu befriedigen suchte. Die Bildformate werden dafür vereinheitlicht und die zahlreichen Werkstattmitarbeiter auf einen einheitlichen Malstil eingeschworen, so dass jeder einzelne Käufer ein Originalgemälde Cranachs in den Händen halten konnte.

Die Frage nach negativen Implikationen der Reformation ist aus solch einer Perspektive für Lucas Cranach den Älteren mit einem klaren Nein zu beantworten.

⁴⁰ Zum Blatt siehe den Ausstellungskatalog: Kunst der Reformationszeit, hg. von den Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin (Ost) 1983, S. 227, Kat.-Nr. C 55.

⁴¹ Andreas TACKE, Aus einem Stamm: Zum Ende einer Kontroverse über die konfessionelle Ausrichtung der Cranach-Werkstatt nach 1517, in: Werner GREILING/Uwe SCHIRMER/Ronny SCHWALBE (Hg.), Der Altar von Lucas Cranach d. Ä. in Neustadt an der Orla und die Zeit der Kirchenverhältnisse im Zeitalter der Reformation, Köln/Weimar/Wien 2014, S. 417–425.