1543

Originalveröffentlichung in: Täube, Dagmar (Hrsg.): Lucas Cranach der Ältere und Hans Kemmer. Meistermaler zwischen Renaissance und Reformation, München 2021, S. 82-91
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023), DOI: https://doi.org/10.11588/artdok.00008319

Cranach-on-Demand

Zu Wiederholungen in der Malerei

Andreas Tacke

Dass der Lübecker Hans Kemmer auf Dauer – wenn er überhaupt gewollt hätte – bei Lucas Cranach d. Ä. in Wittenberg nicht bleiben konnte, sollte man als Kompliment für den jungen Künstler auffassen. Denn sein künstlerischer Individualstil war bereits während seiner Gesellenzeit zu ausgeprägt gewesen, als dass er sich noch dem Gleichklang der Cranach'schen Werkstatt hätte unterordnen lassen können.

Der ältere Cranach zog nämlich in Wittenberg ein Künstleratelier auf, in dem im Laufe der Jahrzehnte Dutzende von Grafikern und besonders Malern sich in dem von ihm kreierten Werkstattstil einzureihen hatten – die allermeisten blieben (auch deshalb) namenlos. Nur noch mit Spitzfindigkeit (wenn überhaupt) ist eine Unterscheidung der an der Cranach'schen Produktionsweise beteiligten Hände möglich, weil aus Cranachs Sicht diese Händescheidung nach der Etablierung seiner Werkstatt nicht mehr gewollt war. Darauf basierte nämlich sein erfolgreiches Geschäftsmodell, welches bis heute auf dem Kunstmarkt trägt. Cranach d. Ä.-Werkstatt-Gemälde erzielen über Generationen hinweg Höchstpreise, weil man – zur Vermeidung dramatischer Preisunterschiede – nicht zwischen eigenhändigen Werken von Lucas Cranach d. Ä. und den Werken seiner Mitarbeiter unterscheiden kann. Wer aus Wittenberg ein Cranach-Gemälde erwarb, besaß einen Original-Cranach.

Abb. 1: Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt, Bildnis des Philipp Melanchthon, 1543, Detail, St. Annen-Museum, Lübeck, Kat. 3

Eigentlich reagiert der Kunstmarkt reserviert auf die Zuordnung »Werkstatt von ...«, aber bei Cranach d. Ä. bleibt einem seriös nichts anderes übrig, als diese Formulierung anzuwenden. Was bei anderen Künstlern zu einer distanzierenden Betrachtung und damit zur Preisreduzierung führt – wie »Rubens-Werkstatt« – ist bei Cranach aufgehoben. Dies liegt auch daran, dass der Meister sich selbst – anders als Peter Paul Rubens (1577–1640) – in seinen von ihm kreierten Werkstattstil einreihte, und damit wird es unergiebig, Exemplare von Cranachs eigener Hand aus seiner umfangreichen Werkstattproduktion herausfischen zu wollen. Und dies unabhängig von der Tatsache, dass es auch innerhalb seiner Werkstatt im Rahmen einer bestimmten Skala durchaus feine Qualitätsunterschiede gibt. So gehören auch die jüngst vom Lübecker St. Annen-Museum angekauften meisterlichen Porträts der Reformatoren Martin Luther bzw. Philipp Melanchthon (Kat. 1, 3) zu den herausragenden Beispielen einer Cranach-on-Demand-Produktionsweise.[1]

Andere Künstler – wie beispielsweise Albrecht Dürer (1471–1528) – verfolgten grundsätzlich einen anderen Weg und ließen nie einen Zweifel daran aufkommen, was eigenhändig und was Werkstattarbeit war. Wobei Dürer in Nürnberg sowieso keinen Wert auf einen großen, wohl aber auf einen individualistischen Mitarbeiterkreis legte. Bekam Dürer einen Auftrag, den er – aus welchen Gründen auch immer – nicht eigenhändig aus-

führen konnte oder wollte, dann lieferte er zwar selbst den Entwurf, übergab diesen dann aber anschließend einem Werkstattmitarbeiter, der ihn – und das ist für uns wichtig – in seinem eigenen Personalstil umsetzen konnte. So beispielsweise beim großen sogenannten *Ober-St.-Veiter-Altar* (heute Wien) durch Hans Schäufelin (um 1482/83–1539/40), einem Wittenberger Auftrag von Kurfürst Friedrich dem Weisen (vielleicht zusammen mit seinem Bruder Johann dem Beständigen), vermutlich ursprünglich für eine Nürnberger Kirche bestimmt,[2] oder beim großformatigen *Tucher-Epitaph* in der Nürnberger St. Sebald-Kirche durch Hans von Kulmbach (um 1480–um 1522).[3]

Ein solcher Stilpluralismus in seiner Werkstatt war bei Cranach nur aus der Not heraus und nicht als künstlerische Überzeugung zugelassen, wenn beispielsweise Wandergesellen[4] – wie Hans Kemmer – zeitweise bei ihm einkehrten oder bei Werken, die Cranach für Kardinal Albrecht von Brandenburg von circa 1519/20 bis 1525 anfertigen ließ (für einen Großauftrag allein 142 Gemälde). Da seine Werkstattkapazitäten (noch) nicht ausreichten, beteiligte er dafür einen weiteren Maler, den er jedoch nicht vollständig unter dem kollektiven Cranachstil einarbeiten bzw. einpassen konnte. Diese Hand signierte jene Arbeiten auch nicht. Die Entwürfe sind in diesem Fall – wie bei Dürer – eigenhändig. Die Ausführung wurde anschließend in einer anderen Art und Weise innerhalb seiner Wittenberger Werkstatt umgesetzt, wie sie stilistisch später nicht mehr vorkam. Hier war offensichtlich jemand am Werk, der – wie Hans Kemmer – anschließend auch wegen seines ausgeprägteren Individualstils den Werkstattverband verließ.[5] Ansonsten war der Gleichklang aller Werkstattmitarbeiter hergestellt und die arbeitsökonomisch bedingte Akzeptanz einer gewissen stilistischen Breite aufgehoben.

Ähnlich wie Dürer, aber variantenreicher agierte Rubens gut hundert Jahre später: Obwohl auch er – gleich Cranach in Wittenberg – in Antwerpen ein sehr großes Atelier unterhielt, war er selbst noch erkennbar aktiv. Denn er beschränkte sich nicht auf die Akquise, die Konzeption bzw. den Entwurf von Aufträgen sowie die Organisation der Arbeitsabläufe, sondern er malte auch noch sichtbar eigenhändig. In zwei Briefen vom April bzw. Mai 1618 an den englischen Diplomaten Sir Dudley Carleton legt Rubens dar,[6] dass seine Gemälde im Preis umso höher anzusetzen seien, je größer sein eigener Anteil an der malerischen Ausführung sei. Er bietet dem Sammler Gemälde in unterschiedlichen Preiskategorien an: Vollständig von eigener Hand, Gemälde von ihm in Zusammenarbeit mit einem weiteren namhaften Künstler,[7] Gemälde von Schülern, die er im »Finish« übergangen hat, und als unterste Preiskategorie Gemälde, die ausschließlich Schüler- bzw. Werkstattarbeit sind. Das heißt, dass Rubens und Dürer – anders als Cranach – großen Wert auf die Eigenhändigkeit ihrer Gemälde legten, ja, es sich sogar entsprechend vergüten ließen bzw. – wie bei Rubens – Werkstattarbeiten im Preis deutlich reduziert anboten.

Zu Beginn seiner Künstlerlaufbahn – wir kennen von ihm erst Werke ab um 1500, da war Cranach d. Ä. aber bereits in den Dreißigern – malte er selbstredend eigenhändig. Sein sogenanntes Frühwerk entstand in Wien. Diese Kunstwerke waren Cranachs Visitenkarte für seine Berufung nach Wittenberg als Hofkünstler Friedrichs des Weisen, also jenes Kurfürsten, der später schützend seine Hand über Luther halten sollte. Seit dem 14. April 1505 taucht er in den dortigen Quellen auf. Sein »Dienstort« war Wittenberg, wo er im Schloss auch einen Arbeitsraum zugewiesen bekam; später sollte er zu einem der größten Immobilienbesitzer der Residenzstadt werden und selbst in Schlossnähe ein weitläufiges Anwesen (heute »Cranach-Höfe«) bewohnen, in dem auch die viele Räume beanspruchende Werkstatt untergebracht war.

Cranach arbeitete oft über Wochen, ja Monate außerhalb der Stadt, denn er war neben Wittenberg auch für die Dekorationen in anderen Schlössern des ernestinischen Sachsens zuständig und vor allem auch für die aufwendige ephemere Ausstattung von Hoffesten. Zudem musste er öfter seinen jeweiligen Dienstherrn – in seinem Leben diente er insgesamt drei sächsischen Kurfürsten als Hofkünstler – auf langen Reisen begleiten. Wie wir aus Cranachs Abrechnungen wissen, stellte er ab den 1510er-Jahren zur Bewerkstelligung seines umfangreichen Aufgabenspektrums immer mehr Mitarbeiter ein. Cranach war es zudem erlaubt, als Hofkünstler auch Aufträge auf eigene Rechnung außerhalb des Hofes anzunehmen. Diese Werke prägen vor allem heute unser Bild von Cranachs Œuvre, weil seine Schlossausstattungen im Laufe der Jahrhunderte untergegangen sind bzw. die Festausstattungen von kurzer Dauer waren. Mit zunehmendem künstlerischen wie wirtschaftlichen Erfolg nahm sich der Meister in seinem Individualstil zurück und kreierte ab den 1510er-Jahren einen Werkstattstil, unter dem er sich nicht nur selbst, sondern auch später seine Söhne Hans (um 1513–1537) und Lucas (1515–1586) sowie im Laufe der Jahrzehnte Dutzende von Mitarbeitern einbezog.

Des Meisters Hand versucht man dennoch auch bei Cranachwerkstattarbeiten zu entdecken und kommt dann auf Formulierungen wie »Cranach der Ältere und Werkstatt«. Nämlich dann, wenn man beispielsweise meint ausmachen zu können, dass die Unterzeichnung

durch Cranach selbst vorgenommen wurde und die Werkstattmittarbeiter darauf aufbauten. Was spricht jedoch dagegen, auch für die Unterzeichnung geübte Werkstatthände anzunehmen, die nicht nur nach den Vorstellungen des Meisters malen, sondern auch Unterzeichnungen erstellen konnten? Vor allem war diese Fähigkeit in der Cranachwerkstatt auch dann gefordert, wenn der Meister über Wochen, ja Monate abwesend war[8] und der Betrieb dennoch uneingeschränkt weiterzugehen hatte. Man rufe sich große Filmstudios für Zeichentrickfilme in Erinnerung, in denen vor der Nutzung digitaler Medien sehr große Teams schlafwandlerisch die immer gleichen Figuren zeichneten und diese in den unterschiedlichsten Aktionen und Körperhaltungen. Auch in unserem Fall gibt es Belege, dass geübte Werkstattmitarbeiter im Cranach'schen Werkstattstil selbst Zeichnungen anfertigen konnten, die als Werkstattvorrat dienten.[9]

Für die Übertragung der Unterzeichnung – wenn sie nicht sowieso freihändig erfolgte – vom »Modell« auf den neuen Bildträger standen auch in Wittenberg unterschiedliche Methoden zu Verfügung, die schon über viele Generationen in den verschiedenen Künsten wie in den Handwerken eingespielt waren. Dazu zählen auch maßstabgerechte Vergrößerungen wie Verkleinerungen und damit erhielt man in unserem Fall die Möglichkeit, das Motiv auf unterschiedlich große Bildformate übertragen zu können. Ganz gleich wie man vorging, ausschlaggebend für die Cranach'sche Produktionsweise ist, dass ein Gemälde die Werkstatt nur verließ, wenn es ein »Original-Cranach« war und dies unabhängig davon, wer an der Entstehung des Gemäldes im Einzelnen beteiligt war.

Machen wir einen Zeit- und Gattungssprung: Der berühmte Jugendstilkünstler Émile Gallé (1846–1904), der Werkstätten für Fayencen, Glas und Holz mit zeitweise über 300 Angestellten in Nancy unterhielt, agierte ähnlich wie Cranach d. Ä. Wie dieser erstellte Gallé selbst das jeweilige »Modell«, nach dem die Werkstattmitarbeiter in serielle Einzelanfertigungen gehen konnten. Alle Objekte sind nur scheinbar gleich, denn bei genauem Hinsehen erkennt man Unterschiede bei der handwerklichen Produktionsweise.

Wie bei Cranach wurde der Betrieb nach dem Ableben des Künstlers durch die Familie weitergeführt, bei Cranach d. Ä. durch seinen Sohn Lucas Cranach den Jüngeren, bei Gallé durch die Witwe und seinen Schwiegersohn. Hier wie dort fehlte es jedoch nun an künstlerischen und technischen Neuerungen, sodass es deutliche Qualitätsunterschiede gab[10] und die Betriebe sich irgendwann auf dem Kunstmarkt nicht mehr halten konnten.

Und hier wie dort wurde die Künstlersignatur zur Werkstattsignatur. Wie bei Cranach gibt es auch bei der Gallé-Signatur im Laufe der Firmengeschichte Änderungen und damit wichtige Anhaltspunkte zur Datierung der nach wie vor hochpreisigen Meisterwerke. Und hier wie dort konnten Mitarbeiter mit der Cranach- bzw. Gallé-Künstlersignatur die Werke selbst signieren.

Bemerkenswert für die Renaissancemalerei ist dabei, dass die Signatur gerade ihre Bedeutung – die bis heute anhält – als »Echtheitszertifikat« erlangt hatte[11] und damit einen Prozess widerspiegelt, bei dem sich die Bildenden Künstler (»artifex«) vom Handwerk lösen wollten.[12] Cranach nutzte diese erlangte Bedeutung, indem die Cranach-Signatur nicht nur von ihm selbst, sondern etwa ab den 1510er-Jahren auch von Mitarbeitern auf Gemälde aufgetragen wurde, und kennzeichnete so seine Werkstattproduktion als »Originale« (Abb. 1).

Der von Émile Gallé beschäftigte Mitarbeiterkreis war beeindruckend groß. Die Voraussetzungen verdankte er der Tatsache, dass Napoleon um 1800 den Zunftzwang aufhob und die Gewerbefreiheit und damit die freie Berufswahl einführte. Doch noch beeindruckender ist – da für seine Zeit untypisch bis weitgehend ausgeschlossen –, dass auch Cranach in Wittenberg über einen beachtlich großen Mitarbeiterkreis verfügte. Denn der Bildende Künstler war in der Vormoderne (also bis um 1800) nicht in seiner Berufsausübung frei,[13] sondern in Gilden/Zünften[14] organisiert oder zunftähnlichen Ordnungen unterworfen[15] – diese Aspekte gehören zu dem weiten Feld der Künstlersozialgeschichte.[16] Nun hatte Cranach d. Ä. in Wittenberg einen entscheidenden Vorteil gegenüber den meisten anderen Malern seiner Zeit: Er war »Hofkünstler«[17] und zwar der ernestinischen Kurfürsten und damit von den städtischen Zunftordnungen, die auch in Sachsen galten, befreit – das Verhältnis von Hof und Stadt wäre auch unter diesem Aspekt für jede Residenz und Künstlergeneration neu auszuloten.[18] Denn die städtischen Handwerksordnungen schrieben unter anderem auch die Werkstattgrößen mit nur ein bis zwei Lehrlingen und maximal ebenso vielen Gesellen vor.[19] Cranach überstieg diese Vorgaben mit seinem Mitarbeiterkreis bei Weitem, denn als Hofkünstler unterlag er nicht derart eingrenzenden städtischen Zunftordnungen,[20] die beispielsweise auch Hans Kemmer als Meister des Glaser- und Maler-Amtes in Lübeck zu beachten hatte.[21] Damit hatte Cranach gegenüber der Konkurrenz einen entscheidenden Wettbewerbsvorteil und war beispielsweise in der Lage, Großaufträge anzunehmen, für den Hof selbst, aber auch für externe Auftraggeber: Zweimal lieferte er – für Halle an der Saale und für Berlin – sehr

umfangreiche Altarzyklen.[22] Diese an Großaufträgen erprobte Werkstatt konnte auch im »Normalbetrieb« eine beachtliche Menge an druckgrafischen und gemalten Werken herstellen und dies in einer immer gleichbleibenden Cranach-Qualität – für jeden Käufer ein »standardisiertes Unikat«.[23]

Sich an Modellen orientierend, konnte die Werkstatt in auflagenstarke »Serien« gehen. Bis zu mehreren Dutzend einer einmal gefundenen Bildlösung gibt es zu zahlreichen Themen, wie zum Beispiel zu den bereits angesprochenen Porträts der Reformatoren Luther (Kat. 1, Abb. 2) bzw. Melanchthon (Kat. 3); weitere Beispiele sind im vorliegenden Katalog vertreten.

An diesen Beispielen kann man sehr schön nachverfolgen, dass Kemmer bei Cranach besonders genau hingeschaut haben muss, denn bei bestimmten christlichen Motiven, wie Christus und die Ehebrecherin oder Christus segnet die Kinder, oder profanen Bildthemen, wie Herkules und Omphale, orientierte sich Kemmer an der Cranach'schen Serienproduktion. Der Wittenberger Erfolg hatte bereits ihre Marktgängigkeit unter Beweis gestellt. Geschickt hatte Cranach für seine Kompositionen Anregungen wie das zuerst in Italien, genauer in Venedig aufgekommene Halbfigurenstück oder die Übernahme von manieristischen Elementen[24] aufgegriffen, jedoch in seinen Werkstattstil emulgiert. Das Gleiche gilt für Cranachs Auseinandersetzung mit der Kunst zeitgenössischer Kollegen, wie beispielsweise mit der von Dürer – beide kannten sich persönlich. Allgemein scheint Cranach ein künstlerisches wie geschäftliches Gespür für aktuelle Entwicklungen gehabt zu haben. So griff er beispielsweise das 1518 auf dem Augsburger Reichstag in Mode gekommene Porträt im kleinen Rundformat auf und wandte dieses auf eine sehr exquisite Reihe von Lutherporträts an, die den Reformator – jeweils in einem eigenen Medaillon gemalt – zusammen mit der ihm seit dem 13. Juni 1525 angetrauten Katharina von Bora zeigen (Kat. 1, 2, Abb. 2, 3).[25]

Glückliche Umstände haben die Quelle erhalten, die über Cranachs »serielle« Produktion eines einzigen Porträtauftrages Auskunft gibt. Am 10. Mai 1533 wird vermerkt: »*109 gulden 14 gr. Lucas mahlern Inhalt seiner quitantz 60 par teffelein daruff gemalt sein die bede churfursten selige und lobliche gedechtnus*«.[26] Der sächsische Kurfürst Johann Friedrich der Großmütige, Cranachs letzter Dienstherr, hatte 60 Mal jeweils das Porträt von Friedrich dem Weisen und von Johann dem Beständigen auf Holz durch die Cranachwerkstatt malen lassen, zusammen wurden 120 Gemälde (!) zu 60 Bildpaaren seiner beiden Vorgänger in gleicher Größe ausgeliefert (Abb. 4, 5).[27] Alle sind als Cranach'sche Originale anzusehen. Nur in Details und Farbigkeit weichen die Gemälde, deren Gesamtanlage einheitlich gebildet ist, voneinander etwas ab. Eine bemerkenswerte manuelle Massenproduktion, die nur zu bewerkstelligen war, da Cranach zuvor einen Porträttypus für seine Kurfürsten geschaffen hatte, dessen Eingängigkeit einherging mit seiner Reproduzierbarkeit;[28] wobei die Frage der Porträtähnlichkeit ein eigenes Thema wäre.[29]

Jedoch wird der Begriff der »Serie« bzw. des »Seriellen« hier umgangssprachlich, aber nicht wissenschaftlich verwendet. Denn bei Cranach war mit der Fertigung immer gleicher Bildlösungen keine künstlerische Aussage – wie bei der Kunst der Moderne bzw. in der Gegenwartkunst – intendiert, sondern sie war ausschließlich marktorientiert bzw. sie folgte den Wünschen von Auftraggebern. Letztere wollten auch mittels Gemäldereihen – also nicht nur mit Druckgrafiken – eine größere Öffentlichkeit erreichen, sei es mit den Ehepaarbildern von Martin Luther und Katharina von Bora, den Bildpaaren von Luther und Melanchthon oder den Kurfürstenporträts. Das Besondere – auch für die zeitgenössischen Empfänger – an diesen Werken war, dass nicht eine druckgrafische Technik – die ja sowieso auf Vervielfältigung angelegt ist –, sondern das Medium der Malerei, welches grundsätzlich in Einzelstücken hergestellt wird, dafür gewählt wurde. Man muss den damaligen und nicht heutigen Kunstmarkt im Blick haben, denn damals hatte ein gedrucktes Porträt einen anderen, nämlich geringeren Stellenwert, als ein Gemälde. Beispielsweise ließ Kardinal Albrecht von Brandenburg seine Porträtgrafik von Dürers Hand als Ex Libris in Bücher einkleben. Den gemalten Porträts der Cranach d. Ä.-Werkstatt, die von kurfürstlicher Seite verschenkt wurden, kam unabhängig von ihrer hohen Anzahl und politisch-konfessionellen Intention der Stellenwert von Sammlungsstücken zu. Damit waren auch ihre Sichtbarkeit und Dauerhaftigkeit gewährleistet, da sie in zeitgenössischen Kunstkabinetten und Sammlungen verwahrt und rezipiert wurden.

Der Begriff des Seriellen – der auch beispielsweise in der Literatur oder der Mathematik anzutreffen ist – wird in der Kunstwissenschaft nur auf Kunstwerke der Moderne angewandt. Mit diesen für die Kunst der Moderne eingeübten Begriffen – wie beispielsweise »Serie«, »seriell«, »Ensemble«, »Set«, »Variationen« oder »Reihe« – kommt man bei der begrifflichen Übertragung zur Kunst der Vormoderne in Unschärfen bis dahin, dass sie die Intention vormoderner Künstler nicht treffen. Denn beispielsweise wird die Kunst als Serie in der Moderne als künstlerischer Ausdrucksträger verstanden,[30] was – auch bezogen auf Cranach – für die frühe Neuzeit nicht der Fall ist. Bei Cranach ist die »Serie« nicht so zu verstehen, dass erst viele seiner

Abb. 2: Lucas Cranach d. Ä., Bildnis des Martin Luther im Rund, 1525, Kunstmuseum Basel

Abb. 3: Lucas Cranach d. Ä., Bildnis der Katharina von Bora im Rund, 1525, Kunstmuseum Basel

Bilder desselben Gegenstandes zusammen eine Aussage treffen, die ein einzelnes Bild der Serie nur unzureichend treffen kann.[31] Deshalb ist auf die Vormoderne »seriell« bzw. »Serie« nur umgangssprachlich anzuwenden, wenn man zum Ausdruck bringen will, dass es von einer Bildlösung mehrere Exemplare gibt. Bleibt man bei den hier verworfenen Kategorien, dann besteht bei Cranachs Gemäldeserie zu Beginn – bis auf eine und oben bereits genannte nachweisbare Ausnahme – keine Vorstellung davon, wie hoch die endgültige Anzahl sein wird; einmal abgesehen von der Tatsache, dass sie anschließend an einzelne Empfänger verteilt wurde. Die Cranachwerkstatt malte – sich an Prototypen orientierend – erst, wenn ein Auftrag zu einem Bildthema erteilt wurde. Oder, wenn eine Nachfrage an bestimmten Themen abzusehen war, wurden bestimmte Sujets auch auf Vorrat gemalt, um nach Eingang einer Bestellung sofort ausliefern zu können. Erst dann wurden gewünschte Modifikationen bzw. Anpassungen nach Extrawünschen vorgenommen, wie es beispielsweise bei einem später aufgemalten Wappen Kardinal Albrechts von Brandenburg samt variiertem Sinnspruch auf einem Herkules-und-Omphale-Gemälde (Kopenhagen) der Fall war.[32] Die On-Demand-Produktionsweise dürfte auch Cranachs Ruf als »schneller« Maler gefestigt haben – ein Künstlerlob, welches ihm schon 1508 durch den Humanisten Christoph Scheurl zuteilwurde.[33]

Für uns sind deshalb mit Bezug auf Cranach diese »Serien« besser als »Wiederholungen« einer einmal gefundenen Komposition zu bezeichnen und dies auch in Abgrenzung zu »Kopien« oder irritierenderweise gar zur Verwendung des Fachbegriffs »Faksimile«. Der Begriff »Wiederholungen« wird hier auf Gemälde angewandt, die vollständig – also nicht in einzelnen Elementen oder Motiven (wie sie von der Ikonografie erfasst werden) – in ihrer Bildanlage reproduziert werden und dies durchaus in unterschiedlichen Formaten. Dabei kann es zu Variationen kommen, wenn bei Cranach'-

Abb. 4: Lucas Cranach d. Ä., Friedrich III. der Weise, Kurfürst von Sachsen, 1536, Stiftung Schloss Friedenstein, Gotha

schen Darstellungen der Venus oder auch der Lucretia sich die Bein- und/oder Armhaltung leicht verändern oder eine neue Körperdrehung ins Spiel kommt. Dies ist aber nicht im Sinne einer künstlerischen »Variation« eines Themas zu verstehen (wie zum Beispiel in der Musik), sondern man hat sich einen Werkstattmitarbeiter zu imaginieren, der sich in seinem Alltag, wenn er schon wieder eine Venus oder schon wieder eine Lucretia zu malen hatte, »zufällig« Abwechslung verschaffte und durch diese Variante Spaß an seiner Tätigkeit behielt, oder dass man dem Kunden eine leicht unterschiedliche Ausführung anbieten wollte. Denn auch Venus- bzw. Lucretia-Darstellungen gehören zu den Verkaufsschlagern, von denen Cranach dutzendfach Gemälde in unterschiedlichen Größen anfertigen ließ.

Cranach arbeitete in einer Zeit, in der sich grundsätzlich das Verhältnis von Auftraggeber zum Künstler zu verändern begann – in Mitteleuropa sicherlich auch in der Folge der Reformation.[34] Waren die meisten Gemälde vorher zwischen Auftraggeber und Maler hinsichtlich Größe, Materialaufwand, Technik und vor allem in Bezug auf Bildthema sowie Bildaussage abgestimmt gewesen bzw. nach genauen Vorgaben umgesetzt worden, bot nun der Künstler selbst Bildsujets auf selbstgewählten Formaten an.[35] Cranach malte bereits für einen sich verändernden Kunstmarkt, wie er ausgeprägt zum ersten Mal in den nördlichen und südlichen Provinzen der Niederlande des späten 16., vor allem aber im 17. Jahrhundert zur Entfaltung kam. Der Auftraggeber wandelte sich zum Käufer. Denn er bestellte nicht mehr beim Künstler, sondern dieser malte unabhängig von Aufträgen seine Gemälde und bot sie anschließend selbst zum Kauf an bzw. übergab sie nun Kunsthändlern, die den Vertrieb für ihn übernahmen. Ausnahmen – wie Porträts – bestätigen diese allgemeine Entwicklung.

Mitunter verpflichteten Kunsthändler auch Maler, für sie exklusiv zu arbeiten, wie es in den Anfangsjahren beim jungen Rembrandt (1606–1669) im Amsterdam der Fall war. Als Rembrandt etabliert war und selbst eine große Werkstatt unterhalten konnte, kam es vor, dass der eigentlich auf Eigenständigkeit bedachte Künstler auch Arbeiten von begabten Schülern signierte und diese dann als von ihm gemalte ausgab bzw. ein Schüler ein Gemälde des Meisters derart gekonnt wiederholte, dass oftmals heute strittig ist, welches die erste Fassung und welches die Wiederholung ist.[36] Eigentlich ganz im Sinne der Künstler, die keine Rangfolge beabsichtigten, sondern jeweils gleichwertige Originale schaffen wollten, um die gestiegene Nachfrage auf dem Kunstmarkt befriedigen zu können.

Auch weitere berühmte Künstler wiederholten sich und malten eine einmal gefundene Komposition identisch ein zweites, drittes und weitere Male, auch wenn sie dies nicht – wie Cranach – dutzendfach machten. So sind mehrere Fassungen des berühmten Porträts Papst Julius II. von Raffael (1483–1520) bekannt[37] sowie zwei Fassungen von Hans Kemmers Totenbild des ersten Lübecker Superintendenten Hermann Bonnus, der 1548 verstarb (Kat. 5). Auch Johann Liss (um 1597?–1631) malte in Venedig mehrere Fassungen einer bestimmten Bildlösung, wenn sich die Wiederholungen ebenso gut wie die Erstfassung verkaufen ließen.[38] Ferner sind von dem zuletzt in Augsburg lebenden Johann Rottenhammer (1564?–1625) bei mehreren Kompositionen fast identische Fassungen zu finden, die weder in der Größe noch in der Farbwahl voneinander abweichen.[39]

Ebenso sind neben den eigenhändigen Wiederholungen auch (zeitsparende) Varianten einer einmal gefundenen Bildlösung verbreitet und man darf unterstellen,

dass diese angefertigt wurden, als sich die erste Fassung mit Erfolg verkaufen ließ und eine Nachfrage nach gleichen Gemälden auszumachen war. Einfallsreich bei der Fertigung von Varianten ist beispielsweise Johann König (1586–1642) gewesen, der eine Komposition variierte, indem er die Hauptgruppe einmal im Vordergrund und das andere Mal im Mittelgrund agieren ließ.[40]

Anders als bei Rubens gilt: Je ausgefeilter eine größere Werkstatt zusammenarbeitete, umso schwieriger wird die Unterscheidung zwischen Meister- und Schülerarbeit. Fast unmöglich scheint das bei der großen Werkstatt, die Johann Carl Loth (1632–1698) in Venedig unterhielt. Denn die meisten Malerwerkstätten waren anders als die Rubenswerkstatt organisiert und Schüler- und Mitarbeiterhände lassen sich in der Regel stilistisch nur sporadisch voneinander trennen, da man einen Werkstattstil hatte (Bassano oder Tintoretto könnten ebenfalls für Venedig als Beispiele genannt werden). Von zahlreichen Themen gibt es bei Loth viele Wiederholungen und Varianten und da diese bereits in zeitgenössischen Sammlungskatalogen auftauchen, wissen wir, dass sie jeweils als Originale erworben wurden.[41]

In der Moderne – die nicht unser Thema ist – wird die Bilderserie zur künstlerischen Intention. So bei den 33 Gemälden von Claude Monet (1840–1926) mit der Ansicht der Kathedrale von Rouen, die zwischen 1892 und 1894 entstanden. 28 davon zeigen die West-, also Eingangsfassade zu unterschiedlichen Tageszeiten und damit in verschiedenen Lichtsituationen und leicht verändertem Standpunkt (da er aus zwei unterschiedlichen Wohnungen heraus am Fenster stehend malte). Ab 1890 entstanden die Serien zum Bahnhof St. Lazare, den Heuschobern und den Pappeln, später dann die Seerosenbilder. Dort ging es um Serien als künstlerische Praxis, bei Cranach um Wiederholungen, die er über Jahrzehnte anfertigen ließ.

War Cranach nun mit der Anfertigung von Wiederholungen ein Trendsetter? Was die »Stückzahl« in der Gattung der Malerei angeht, für seine Zeit sicherlich, nicht aber als Werkstattpraxis. Bereits in der Altniederländischen Malerei gibt es viele Wiederholungen erfolgreicher Kompositionen und dies mitunter generationenübergreifend – ihre Zuschreibungen sind ein weites Forschungsfeld. Verlässt man die Gattung der Malerei und schaut beispielsweise auf die Bildhauerei, dann ist diese Praxis schon im Spätmittelalter ausgeprägt.[42] Aber grundsätzlich sollte man auch andere Handwerke in den Blick nehmen, um die Praxis der Wiederholungen zu erläutern und um das Phänomen verstehen zu lernen: Bereits im mittelalterlichen Baugewerbe, vor allem ab der Romanik/Gotik war sie – nicht nur bei der Fertigung gleich großer Natursteine,

Abb. 5: Lucas Cranach d. Ä., Johann der Beständige, Kurfürst von Sachsen, 1536, Stiftung Schloss Friedenstein, Gotha

sondern auch bei anspruchsvollen Bauteilen, wie Friesen, Kapitellen, Pfeilern oder Rippen – ebenso geläufig wie beispielsweise in der Goldschmiede- oder Möbelkunst. Doch kann man noch weiter ausholen und diese auf Wiederholungen setzende Produktionsweise in der Antike, ja noch weiter zurück im Alten Ägypten nachweisen. Und dieses nicht im Zusammenhang mit Kunst, sondern auch und vor allem bei Konsumgütern.

Was ist nun bei Cranach bemerkenswert? Von der wissenschaftsgeschichtlichen Seite aus betrachtet die Tatsache, dass der an dem Geniekult der Deutschen Romantik geschulte Kunsthistoriker, dem wir zusammen mit seinem damaligen Mitarbeiter Jakob Rosenberg (1893–1980) die bis heute noch gültige Standard-Monografie von 1932 zu Lucas Cranach d. Ä. verdanken, nämlich Max Jacob Friedländer (1867–1958), dieses Cranach'sche Geschäftsmodell nicht wirklich anerkennen wollte. Es ließe sich ein eigener Beitrag füllen mit Zita-

ten, die seine distanzierende, wenn nicht gar ablehnende Haltung zur Cranach-on-Demand-Produktionsweise zum Ausdruck bringen.[43] Friedländer gehört zu den Galionsfiguren einer gattungsübergreifenden Kennerschaft im universitären Fach Kunstgeschichte und seine zahlreichen Künstlermonografien wie Bestandskataloge mit ihren Charakterisierungen von Künstlerhandschriften, der stilistischen Einordnung bis hin zu erstmaligen Zusammenstellungen von Werkchronologien sind heute noch wegweisend – doch mit Cranach fremdelte Friedländer.

Für Zuschreibungsfragen bleibt jedoch Friedländer/Rosenberg 1932 »das« Referenzwerk, welches mit dem berühmten Kürzel »F/R« zitiert wird. Was seit dieser Monografie jedoch deutlich an Kontur gewonnen hat, ist die inhaltliche Auseinandersetzung mit Lucas Cranach d. Ä.,[44] etwa die Herausnahme des Künstlers aus einer seit dem späten 18., vor allem ab dem 19. Jahrhundert vorgenommenen konfessionellen Vereinnahmung. Nunmehr werden erst einmal »nur« noch die Werke und ihre Auftraggeber, nicht aber primär Cranach als bekennend angesehen – das lässt sich auf viele weitere Künstler der Reformationszeit übertragen. Der Blick bei Cranach wurde geweitet und so sind neben seinen religiösen Werken auch seine profanen Themen in den Fokus gerückt.[45] Ferner erfolgt seine Kontextualisierung in der europäischen Renaissancemalerei[46] und endlich werden auch die Schriftquellen zu Cranach d. Ä. erforscht. Zudem fällt heute Cranachs Status als Hofkünstler weniger schillernd aus, denn die Handlungsspielräume des Hofkünstlers gewinnen allgemein an Kontur und können in das weite Feld der Künstlersozialgeschichte verortet werden, zu dem jedoch noch viele Fragen für die Kunst- und Kulturwissenschaft zur Beantwortung offen sind. Bei Hans Kemmer lichtet sich jedoch das Dunkel auf Grundlage der Monografie von Emmendörffer mit dem vorliegenden Ausstellungskatalog.

1 Hier in Anlehnung an »Book- bzw. Print-on-Demand« (Buch bzw. Druck auf Bestellung); dabei werden digitale Druckvorlagen vorgehalten und es kommt erst zum Druck eines oder mehrerer Bücher, wenn eine Bestellung eingeht. Für die Intention bei meiner Wahl des Aufsatztitels nicht zutreffend sind weitere On-Demand (deutsch: auf Abruf)-Angebote, die als Internetdienste dem Nutzer zur Verfügung stehen. Das bekannteste Beispiel ist das On-Demand-Streaming, also die Wiedergabe von Video- (Video-On-Demand) und Musikdateien (Audio-On-Demand).

2 Vgl. Metzger 2002, S. 32–37, »In Dürers Werkstatt (um 1503 bis Ende 1507)«, S. 91ff., bes. S. 98–103 sowie S. 235–244, Kat. 9, *Der Ober-St.-Veiter-Altar*.

3 Vgl. Weilandt 2007b, S. 700f., Nr. 12/Iv.2.b.4: »Gemaltes Epitaph für Dr. Lorenz Tucher (1513)«.

4 Zu den Wandergesellen in der Malerzunft siehe allg. Tacke 2020; Tacke 2021a.

5 Ausführlich diskutiert – einiges könnte bezüglich Cranach überdacht werden – bei Emmendörffer 1997, bes. S. 27ff.

6 Vgl. Saunders Magurn 1955, Brief Nr. 28 (vom 28.4.1618) und Nr. 29 (vom 12.5.1618).

7 So arbeitete Rubens u. a. mit Jan Brueghel d. Ä. (1568–1625), der dann für die Fauna und Flora zuständig war, zusammen oder mit dem auf Tiermalerei spezialisierten Frans Snyders (1579–1657).

8 Was wir bisher über Cranachs Itinerar wissen, ist, dass er sich für Wochen, ja Monate zu Arbeiten in den ernestinischen Burgen/Schlössern außerhalb Wittenbergs aufhielt bzw. seinen Kurfürsten auf langen Reisen begleiten musste. Die beste Quellensammlung zu Cranach bieten die bisher erschienenen fünf Bände (2011 bis 2020) der »Wittenberg-Forschungen« als Ergebnisse des Forschungsprojektes »Das ernestinische Wittenberg – Universität und Stadt (1486–1547)« an der LEUCOREA, Lutherstadt Wittenberg. Zum Kontext und Fallbeispielen zu Cranachs Reisen siehe allg. Ilg 2020.

9 Ein umfangreiches Konvolut an solchen Werkstattblättern hat sich in der Graphischen Sammlung der Universitätsbibliothek Erlangen erhalten; siehe allg. Tacke 2018a.

10 Bei Lucas Cranach d. J. haben wir durchaus Gemälde, die eine erstaunliche malerische Qualität aufweisen, aber er konnte seine Werkstatt nicht – wie der Vater – auf einen solchen Standard eintakten. Eines der herausragenden Werke Cranachs d. J. ist das Berliner Porträt des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg, siehe allg. Tacke 2013.

11 Ein weites Feld, einen Einstieg bietet – mit weiterführender Literatur – der Sammelband von Hegener 2013.

12 Siehe allg. Tacke 2019a.

13 Siehe allg. Tacke 2021b.

14 Zu den Bildenden Künstlern siehe allg. Tacke/Münch/Augustyn 2018.

15 Sie liegen nun auf 4.608 Seiten in einem fünfbändigen Werk für den deutschsprachigen Raum des Heiligen Römischen Reiches ediert vor; siehe allg. Statuta pictorum 2018.

16 Ein Überblick bei Tacke/Irsigler 2011; am Beispiel Augsburgs siehe allg. Brenner 2021.

17 Generell gehört dieser schillernde Begriff auf den Prüfstand, siehe allg. Fachbach 2016; am Beispiel eines Hofes exemplifiziert durch Fachbach 2017.

18 Einen Überblick anhand von Fallbeispielen bieten Tacke/Fachbach/Müller 2017; Tacke u. a. 2017; sowie Eichberger/Lorentz/Tacke 2017.

19 Einen Einstieg in die für die Kunstwissenschaft eher sperrige Thematik – mit weiterführender Literatur – bietet Tacke 2019b.

20 An einem Fallbeispiel aufgezeigt von Tacke/Timann 2019.

21 Vgl. Statuta pictorum 2018, Bd. 3, S. 316–360, III. 64 Lübeck. – Hans Kemmer war mehrmals Ältermann (= Vorgeher) im Lübecker Glaser- und Maler-Amt, vgl. Emmendörffer 1997, S. 180f. (Quellen), hier Dok. 11, 13 und 14.

22 Mit weiterführender Literatur siehe allg. Tacke 2017b.

23 Bippus 2003, S. 29–31, spricht am Beispiel von Warhols *Campbell's Soup Cans* (1961/62) von »standardisierten Unikaten«. Bei Warhol sind die Einzelbilder für einen zusammengehörigen Satz konzipiert, wurden aber einzeln verkauft.

24 Siehe allg. Tacke 2017a.

25 Dazu, ohne das schöne Lübecker Beispiel (das Luther-Porträt befand sich damals noch in unbekanntem Privatbesitz), siehe allg. Schwarz-Hermanns 2007.

26 Schuchardt 1851, Bd. 1, S. 88.

27 Zum Kontext siehe allg. Tacke 2014b.

28 Viele der hier vorgetragenen Überlegungen verdanke ich den anregenden Arbeiten von Berthold Hinz zu Cranach, vgl. allg. Hinz 1993; Hinz 2005; Hinz 2007; Hinz 2010.

29 Zur Thematik siehe allg. Tacke 2011.

30 So z. B. Sykora 1983, S. 4.

31 Vgl. ebd., S. 6f.

32 Siehe allg. Baumbach 2006.

33 Siehe allg. Tacke 2009.

34 Siehe allg. Tacke 2015c; Tacke 2018b.

35 Bei Cranach fanden, ohne dass man dieses für seine Dissertation wohl wichtigste Ergebnis von Heydenreich 2007 zu mechanisch anwenden sollte, oftmals „standardisierte" Größen Verwendung.

36 Zum Beispiel der *Selbstporträts* in Nürnberg und Den Haag siehe Best.-Kat. Nürnberg 1995, S. 186–191, Nr. 91.

37 Eine Zusammenstellung im Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 2013.

38 Best.-Kat. Nürnberg 1995, S. 161–170, Nr. 77f.: *Bauernschlägerei* (Nürnberg, Innsbruck) und *Landsknechtsgelage* (Nürnberg, Kassel).

39 Siehe z. B. Best.-Kat. Berlin 2020, S. 248–259: *Tellus bittet Jupiter um die Rettung der Erde* (Berlin, Den Haag).

40 Siehe z. B. ebd., S. 165–171: *Landschaft mit Christus und der Samariterin* (Berlin, Köln).

41 Siehe z. B. ebd., S. 194–201: *Apollons Musikwettstreit*; neben dem Berliner Exemplar sind zahlreiche weitere Fassungen nachzuweisen.

42 Siehe allg. Ausst.-Kat. Stuttgart 1993.

43 Vgl. z. B. Friedländer 1919, S. 81 oder auch sein Vorwort zu Friedländer/Rosenberg 1932.

44 Wegweisend wurde der Ausst.-Kat. Basel 1974/1976 von Dieter Koepplin (*1936), den dieser zusammen mit seinem damaligen Mitarbeiter Tilman Falk (1935–2020) realisierte (und zu dem der zweite Band erst 1976 und damit nach der Ausstellung erschien).

45 Hier – auch wenn man einiges überdenken kann – siehe stellvertretend Bierende 2002.

46 Siehe v. a. dazu den von Guido Messling konzipierten Ausst.-Kat. Brüssel/Paris 2010.