

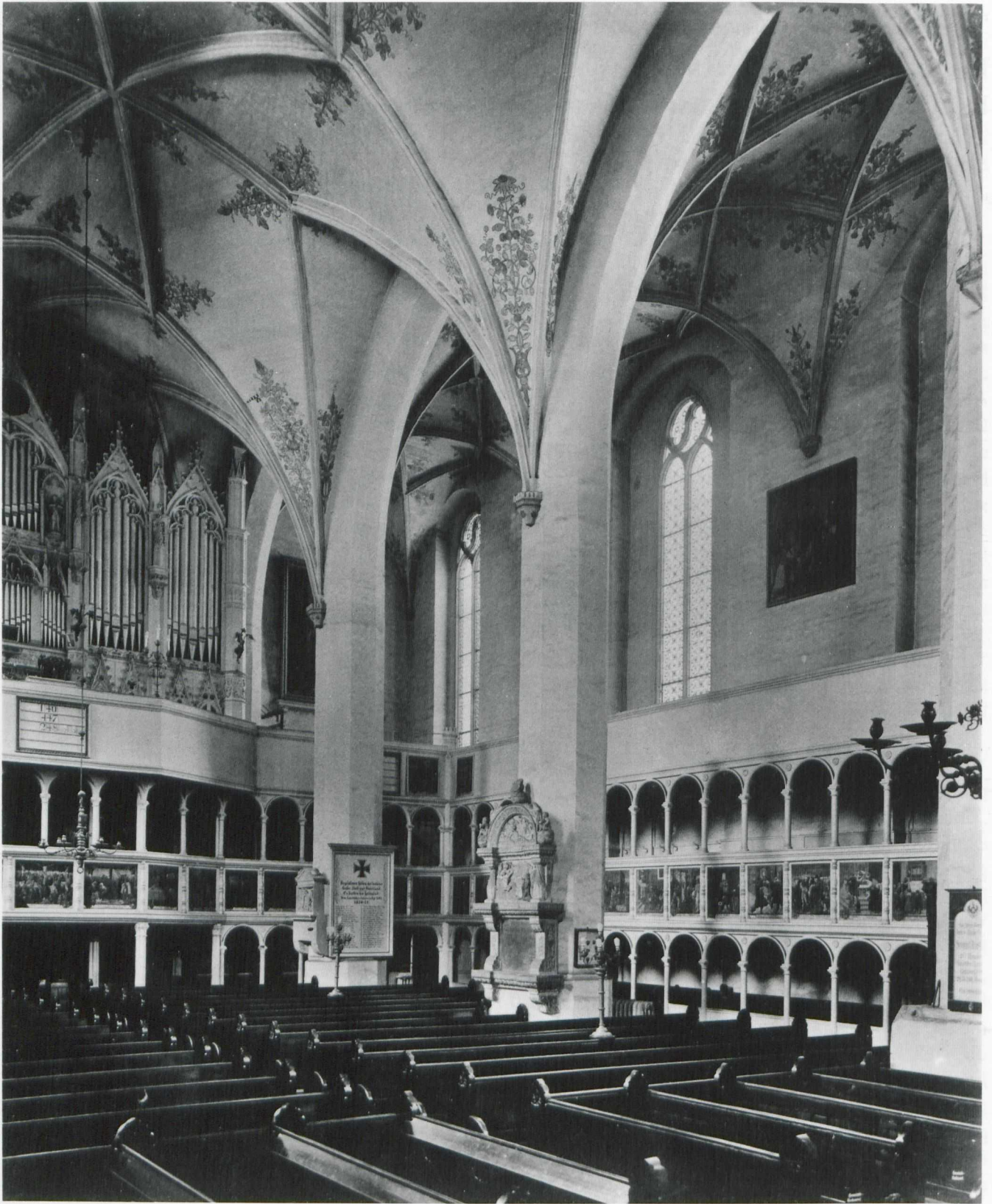
Andreas Tacke

## Beobachtungen zum Qualitätsverfall bei Cranach d.J. und seiner Werkstatt

Zur Wiederverwendung der Erlanger Cranach-Zeichnungen für die  
Emporenbrüstung von St. Marien in Dessau

Das Urteil über das Spätwerk Cranachs des Älteren, welches Max J. Friedländer der mit Jakob Rosenberg bearbeiteten Cranach-Monographie (1932) voranstellte, fiel hart aus: „Wäre Cranach 1505 gestorben, so würde er im Gedächtnis leben wie geladen mit Explosivstoff. Er ist aber erst 1553 gestorben, und wir beobachten statt der Explosion ein Ausrinnen“<sup>1</sup>. Friedländer ist nicht erst anlässlich seiner Bearbeitung des Oeuvreverzeichnisses zu dieser Einschätzung gelangt. Schon mehr als drei Jahrzehnte früher (1898) formulierte er: „In dem weiten Felde der Kunstgeschichte wird kaum ein zweiter Meister zu finden sein, dessen starke Natur in eben dem Grade verdorrte und verkümmerte“<sup>2</sup>. In den 30er Jahren unseres Jahrhunderts traf Friedländers Beurteilung zur künstlerischen Einordnung Cranachs d.Ä. auf Widerspruch und das wohl auch zu Recht. Es wird zu zeigen sein, daß der Qualitätsverfall der Cranach-Werkstatt erst unter der Leitung Cranachs des Jüngeren (1515 - 1586) eintrat. Geeignet zum Aufzeigen dieser Wertung ist der Dessauer 'Großauftrag', den Cranach d.J. mit seiner Werkstatt 1553 vollendete. Es handelt sich um 53 Gemälde der Emporenbrüstung der ehem. Marienkirche mit Themen aus dem Alten und Neuen Testament (Abb. 54).

Die 'Massenproduktion' Cranachs d.Ä. hatte Qualität, sei es bei den Variationen eines Themas oder bei der Erledigung von Aufträgen mit großem Umfang. Friedländer versagt sich nicht dieser Einschätzung: „Cranachs 'Manier' hängt außerdem mit seiner Produktionsweise zusammen, da er Schemata, nachahmliche Formeln bieten mußte, um gleichwertige, untadelige Ergebnisse in der Werkstattarbeit zu erzielen“<sup>3</sup>. Dieses Phänomen, der Schlüssel zur Massenproduktion der Cranach-Werkstatt unter der Leitung des Älteren, das manuell „reproduzierte Kunstwerk“, verdient eine eigene Untersuchung. Diese „Reproduzierbarkeit“ entzieht sich den bei Walter Benjamin gelieferten Bestimmungen, so daß über einen erweiterten Begriff reflektiert werden müßte. Im Falle Cranachs handelt es sich fraglos um 'Re-Produktionen', die sich indes ohne Verlust der „Aura“ und ohne andere negative Implikate vollzogen. Denn was so hergestellt die Werkstatt verließ, war dennoch „einmalig“. Mit dem Schlangenzeichen versehen, Cranachs Signatur- und Firmenzeichen, hatte jeder Käufer einen „echten“ Cranach erworben. Auch wenn es Dutzende Bilder mit dem gleichen Thema, z. B. der 'Heiligen Lucrezia', gegeben hat, unterschied sich doch jedes vom anderen. Kopien im Sinne von Werkstatt-Repliken fehlen bei Cranach dem Älteren. Auszunehmen sind die Lutherköpfe und Porträts von sächsischen Kurfürsten<sup>4</sup>. Wenn Cranach auf frühere Werke zurückgriff, kann dennoch nicht von Kopien im strengeren Sinne gesprochen werden, da sich das neue Werk deutlich vom alten unterschied; vielmehr müßte man von Varianten sprechen. Der Spätstil Cranachs d.Ä. hatte seine Gründe in der Vielzahl herzustellender Gemälde. Es war eine Massen-



produktion handwerklich solider Bilder. Es wäre falsch, diese Arbeiten mit dem 'Jugendwerk' (er ist erst mit etwa dreißig Jahren als Künstler nachweisbar) des Meisters zu vergleichen. Cranach d.Ä. nahm seinen 'Individualstil' zurück, um einen 'Werkstattstil' zu entwickeln, der von anderen begabten Mitarbeitern übernommen werden konnte. Faszinierend ist bei der Werkstattproduktion die Tatsache, daß Cranach im Laufe der Jahrzehnte Dutzende von Malern auf seinen Stil einschwor. Das Problem der Eigenhändigkeit ist dabei vielleicht nicht die adäquate Fragestellung. Denn das Ziel des Werkstattstils war es ja, die Händescheidung auszuschließen. Ein Prozeß wie der um ein Werk von Andrea Mantegna (1431 - 1506) in Padua geführte, wäre für Wittenberg wohl undenkbar gewesen<sup>5</sup>: Der Anteil der Gehilfen Mantegnas, so der Prozeßgegner und Auftraggeber, sei zu groß. Diese Auseinandersetzung dient der Kunstwissenschaft als deutlicher Beweis für das Aufkommen der Vorstellung eines Individualstils. Für Cranachs Werkstatt müßte man vielleicht eine rückwärtige Entwicklung konstatieren, ein Negieren des Individualstils, der Erkennbarkeit einer bestimmten Künstlerhand. Es wäre eine Überlegung wert, ob ein Grund für das Ausscheiden begabter Schüler deren Herausbildung eines Individualstils war. Nach ihrer Ausbildung verließen sie die Werkstatt, um selbständig zu werden. Ihr Individualstil orientierte sich nur sehr allgemein an dem der Werkstatt. Die von ihnen gemalten Bilder wären nach dieser Überlegung keine 'echten' Cranachs mehr gewesen. Man kennt mehrere Meister, die in der Cranach-Werkstatt ihre Ausbildung erhielten und diese später verließen. Ihr Werk ist stilistisch von dem der anonym gebliebenen Mitarbeiter in der Regel gut unterscheidbar. So beispielsweise bei Simon Franck (um 1500 - 1546/47), auf den wir weiter unten eingehen wollen. Wenig weiß man über die Herstellung der Werkstattbilder, und es muß offenbleiben, ob die meisten Gemälde arbeitsteilig hergestellt wurden<sup>6</sup>. Diese Formensprache ermöglicht es heutigen Sammlungsbesuchern schon von weitem, einen Cranach „mit gönnerhaft wissendem Lächeln“ zu erkennen<sup>7</sup>.

Das negative Urteil, welches über Cranach d.Ä. gefällt wird, geht oft von Werken der Epigonen aus. Cranachs 'Manier' ermöglichte vielen, wie schon zeitgenössische Quellen berichten, außerhalb der Werkstatt Gemälde in seiner Art zu erstellen. Der Qualitätsabfall gegenüber den von Cranach kontrollierten Werkstattbildern ist jedoch oft beträchtlich. Außerdem fließen in die Werkbeurteilung zum älteren Cranach oft die deutlich schlechteren Werkstatt-Gemälde des Jüngeren mit ein. Daß hier zwischen den beiden Werkgruppen zu unterscheiden ist, konstatierte bereits Friedländer. So sieht er bei dem Älteren zwar eine Entwicklung zum „kunsthaft Typischen“<sup>8</sup>, jedoch bei Lucas Cranach d.J. nur noch „leere Größe, blasse Farbigkeit und flaue Plastik“<sup>9</sup>. Vor allem trifft dies auf den deutlichen Abfall der Werkstattqualität unter der Leitung durch Cranach d.J. zu. Die Begabung des Sohnes bleibt hinter der des Vaters zurück. Lucas Cranach der Jüngere konnte die hohe Qualität der Werkstattproduktion nicht halten. Nur bei seinen eigenhändigen Werken ist ein anzuerkennendes Niveau festzustellen. Die Arbeiten seiner Mitarbeiter sind oft von allzu trauriger und schauriger Qualität. Konnte die Werkstatt unter der Führung des Vaters noch große Aufträge mit hohem künstlerischem Standard erstellen, ist diese unter der Leitung Cranachs d.J. hoffnungslos überfordert. Die Werkstatt war künstlerisch „ausgeblutet“ (um Friedländers Formulierung aufzunehmen und auf den jüngeren Cranach anzuwenden), sie griff auf Kompositionen früherer

Abb.54 Innenansicht der Dessauer Marienkirche vor dem Zweiten Weltkrieg



Abb.55 Ausschnitt von der ehem. Emporenbrüstung von St. Marien in Dessau

Jahrzehnte zurück und kopierte sie unter Qualitätsverlust.

Der Unterschied zur Arbeitsweise der Werkstatt unter der Leitung des Vaters läßt sich an den 53 Gemälden der Emporenbrüstung der ehem. Marienkirche in Dessau gut nachvollziehen (Abb. 55 - 56). Sie wurden 1553 im Auftrag von Fürst Georg III. von Anhalt (1507 - 1553) durch Cranach d.J. und seine Werkstatt vollendet. Heute besitzen wir nur wenige Abbildungen von ihnen, da die Ausstattung mit der Kirche im Zweiten Weltkrieg verbrannte.

Die Baudaten der ehemaligen Marienkirche in Dessau sind geklärt, soweit sie in unserem Zusammenhang wichtig werden<sup>10</sup>. Fürst Ernst von Anhalt (nach 1452 - 1516) legte am 25. Mai 1506 den Grundstein. Unter der teilweisen Wiederverwendung der Fundamente ihres Vorgängerbaues errichtet, lag sie nur unweit des Dessauer Stadtschlusses und wurde als Schloßkirche Mitte des 16. Jahrhunderts mit der Residenz durch einen Gang verbunden. Derartige überdachte Gänge gab es öfters, wenn Residenz und Schloßkirche etwas voneinander entfernt lagen, so in Berlin-Cölln, Halle an der Saale oder in Küstrin. Am 15. Oktober 1523, am St. Hedwigstag, weihte Kardinal Albrecht von Brandenburg (1490 - 1545) die Dessauer Kirche St. Marien. Dessau gehörte zu Albrechts Erzstift Magdeburg. Das entscheidende Ereignis, welches zur Vergabe des Auftrages an Cranach d.J. führen sollte, trat am 9. September 1550 ein, als Teile des Turmes herunterfielen und die Orgel samt Emporenbrüstung zerstörten. Der Vorgang ist durch Dokumente belegt, die, von Philipp Melanchthon (1497 - 1560) verfaßt, in dem später wiederaufgebauten Turmknopf gefunden wurden<sup>11</sup>. Durch den Turmeinsturz wurden auch die Ausmalungen von „Benedictus Summerstein, Maler zu Wittenberg“, die dieser zwischen 1541 und 1550 geschaffen hatte, zum Teil zerstört. Erst wenige Jahre vor dem Turmunglück war die Orgel fertiggestellt worden (1548). Im Zuge des Neubaus des Turmes<sup>12</sup>, er war 1554 vollendet, ersetzte man die Orgel durch eine neue und schmückte die Emporen. Lucas Cranach der Jüngere schuf mit sei-



Abb.56 Ausschnitt von der ehem. Emporenbrüstung von St. Marien in Dessau

ner Werkstatt für diese Emporen 53 Gemälde mit Themen aus dem Alten und Neuen Testament. Ihr Auftraggeber war Georg III. von Anhalt<sup>13</sup>, den Luther (1483 - 1546) „frommer als“ er selbst charakterisierte. Bereits 1518 war der 1507 geborene Fürst Kanoniker in Merseburg geworden. Von seinen Vormündern (nach dem frühen Tod des Vaters Ernst 1516), seiner Mutter, Kardinal Albrecht von Brandenburg, dessen Bruder Joachim I. (1484 - 1535), sowie Georg der Bärtige (1471 - 1539), war er für die geistliche Laufbahn bestimmt worden. Mit seinem Bruder Johann (1504 - 1551) besuchte er die Universität in Leipzig. 1524/26 wurde er Dompropst in Merseburg, 1544 Koadjutor des Bistums Merseburg (bis 1550) und 1548 Dompropst in Meißen. Dieser Werdegang ließ nicht ahnen, daß Georg von Anhalt die Reformation in seinem Land einführen und ein eifriger Vertreter des neuen Glaubens werden sollte, was ihm die o.g. Charakterisierung Luthers einbrachte. Die Geschichtsschreibung versah ihn mit dem Zusatz 'der Fromme'.

Der Emporenschmuck der Dessauer Marienkirche war für Cranach d.J. und seine Werkstatt der Auftakt vieler Folgeaufträge für das Anhaltinische Fürstenhaus. Die bekanntesten eigenhändigen Gemälde der nachfolgenden Jahre dürften das 'Abendmahl' (Dessau) und die 'Taufe Christi' (Berlin) sein<sup>14</sup>. Auf beiden Bildern kommt die Verbundenheit der Anhaltiner mit der Reformation zum Ausdruck, denn die Fürsten sind mit Luther, Melanchthon und Justus Jonas (1493 - 1555) dargestellt. Cranach d.J. schuf auch die Epitaphienbilder für Georg III. und seinen Bruder Joachim von Anhalt (1509 - 1561). Ob auch die Orgel Flügel aus der Cranach-Werkstatt kamen, kann wohl nicht mehr geklärt werden.

Als gesichert können hingegen die Emporenbilder gelten. Cranachs Signatur findet sich auf dem letzten Bild der Folge mit der Darstellung des 'Jüngsten Gerichts': „LVCAS CRANACH DER MITLER MAL.[ER]“. Damit ist nicht nur der Leiter der ausführenden Werkstatt benannt, sondern es kommt auch zum Ausdruck, daß Cranach d.J. dieses Bild stiftete. Das „Mittler“ ist als Unterscheidung zum Vater (Cranach d.Ä., 1472 -

1553) und dem Sohn (1541 - 1612) von Lucas Cranach d.J. (1515 - 1586) zu verstehen, der bereits in der dritten Generation den Vornamen Lucas führte<sup>15</sup>. Jedoch ist der sich in Dessau als „MITLER“ bezeichnende Lucas als Sohn von Cranach d.Ä. in die Kunstgeschichte als der Jüngere eingegangen. Die 53 Bilder der Emporenbrüstung hatten verschiedene Stifter, z.T. waren sie auf den Gemälden mit ihren Porträts vertreten. Die Bildfelder waren mit Stifterwappen und einem Text, der Name und Titel angab, unterhalb der Gemälde versehen worden. So befand sich auf dem 'Jüngsten Gericht' links unten das Wappen Cranachs, die geflügelte Schlange (siehe im Katalog B 1312), welche auch schon unter dem Vater als Signatur diente.

Am häufigsten taucht Georg III. von Anhalt mit seinen Brüdern und anderen Familienmitgliedern als Stifter einzelner Gemälde der Emporenbrüstung auf. Aber auch der Anhaltinische Adel und Dessauer Hofbeamte waren beteiligt. Inschriften und Wappen sind auf Papier gemalt und nach dem Abschluß der Malarbeiten unten auf die Bilder geklebt worden. Dies könnte mehrere Gründe haben. Vielleicht standen die Stifter der Bilder noch nicht alle endgültig fest, als die Malarbeiten in der Wittenberger Werkstatt abgeschlossen wurden. Es kann auch sein, daß der umständliche schriftliche Weg bei den Wappen- und Titelangaben vermieden werden sollte. Es ist zu vermuten, daß dies erst in Dessau, also vor der Montage der einzelnen Gemälde in die Emporenbrüstung, selbst geschah. Wenn dies zutrifft, läßt sich die Fertigstellung zeitlich genau eingrenzen. Anhaltspunkte liefert die Beschriftung einiger Bildfelder. Demnach liegt die Datierung nach dem 2. August 1553, am „sanct steffns tag“ verstarb Nikolaus von Schlegel, der als „SELIGER“ auf dem von ihm gestifteten Bild der 'Geburt Christi' genannt wird - und vor dem Tod Georgs III. am 17. Oktober 1553, da auf den vielen von ihm gestifteten Gemälden der Zusatz 'Seliger', also verstorben, noch nicht erscheint<sup>16</sup>.

Ihre ausführlichste Dokumentation erhielten die Bilder in dem Inventarband der Kunstdenkmale des Landes Anhalt von 1937<sup>17</sup>, welcher von Marie-Luise Harksen bearbeitet wurde. Da die Kirche mit dem vorher nicht sichergestellten Teil der Ausstattung, zu dem auch die Gemälde der Emporenbrüstung gehörten, im Zweiten Weltkrieg verbrannte, kann man sich heute nur von etwa zwei Dutzend der insgesamt 53 Bilder einen Eindruck machen; es sind jene, die im Inventarband abgebildet wurden<sup>18</sup>. Dort ist die Angabe zu finden, daß die Bilder nach 1900 „aufgefrischt“ worden sind.

Die Gemälde hatten in der Regel eine Größe von circa 77 x 65 cm (Tempera auf Leinwand), bei wenigen gab es einen Wechsel zum Breitformat. Die Folge begann im südlichen Seitenschiff mit Darstellungen aus dem Alten Testament. Sie wurde fortgesetzt bis zur Westseite mit Darstellungen der Geburt und Passion Christi. Es schlossen sich Bilder der Apostelmartyrien an. An der Nordseite wurde der Zyklus abgeschlossen mit dem 'Sakrament der Taufe', dem 'Abendmahl' und dem 'Jüngsten Gericht'.

Auffallend ist bei den Gemälden der Emporenbrüstung, daß man ihre Kompositionen bereits in dem Werk Lucas Cranachs d.Ä. und seiner Werkstatt, sowie bei Gemälden von Albrecht Dürer (1471 - 1528) findet. Bei einem Vergleich stellt sich heraus, daß von den Gemälden, die durch eine Abbildung im Inventarband vertreten sind, zwölf Kompositionen auf den älteren Cranach und drei auf Dürer zurückgehen. Ihre Zahl

wäre sicherlich noch zu erhöhen, wenn der Emporenzyklus durch Abbildungen vollständig nachweisbar wäre. Denn bei den Kompositionen der Apostelmartyrien griff Cranach d.J. auf eine komplette Holzschnittfolge seines Vaters zurück. Sechs Abbildungen im Inventarband machen die Beobachtung von Marie-Luise Harksen, daß alle Darstellungen der Apostelmartyrien an der Dessauer Emporenbrüstung auf Cranach d.Ä. zurückgingen, überzeugend. Um 1512 schuf dieser 12 Blätter mit den Martyrien der Apostel. Sie wurden u.a. in den Drucken von Georg Rhau in Wittenberg für 'Das Symbolum oder gemeine Bekenntnis der zwölf Apostel' in den Jahren 1539, 1542, 1547 und 1548 verwendet wie auch beim Druck 'Der heiligen Apostel Ankunft' durch die Erben von Georg Rhau in Wittenberg von 1549 und 1551. Der Qualitätsverlust bei Cranach d.J. und seiner Werkstatt wird durch die Wiederverwendung der Kompositionen der Apostelmartyrien von Cranach d.Ä. für die Dessauer Emporenbrüstung offensichtlich. Die Vorlagen - sie gehören immerhin zum Hauptwerk eines der besten Graphiker des 16. Jahrhunderts - wurden zwar 'wörtlich' in ihrer Bildanlage übernommen, doch die Ausführung ist schwach. Die Kopisten zählten zu einer sich selbst überlebten Werkstatt.

Für die Darstellungen der Szenen mit der 'Geburt Christi', der 'Beschneidung' und der 'Kreuzannagelung' verwendete Lucas Cranach d.J. Kompositionen von Albrecht Dürers Gemälden aus der Folge 'Die Sieben Schmerzen und Sieben Freuden der Maria' (siehe dazu den Aufsatz von Gisela Goldberg). Die Gemälde zu der Folge mit den 'Sieben Schmerzen Mariae' befinden sich heute in den Gemäldegalerien von Dresden und der Alten Pinakothek in München. Zu den Darstellungen der 'Sieben Freuden Mariae' haben sich nur Nachzeichnungen der Cranach-Werkstatt in der Universitätsbibliothek Erlangen erhalten (B 1300 - B 1310)<sup>19</sup>. Von den elf Erlanger Kopien nach Dürer stellen fünf die 'Freuden Mariae' dar. Die Komposition mit der 'Geburt Christi' dürfte auf die entsprechende Zeichnung in Erlangen (B 1307) zurückgehen, wie auch die 'Beschneidung' und die 'Kreuzanheftung' aus der Folge der 'Sieben Schmerzen Mariae' (B 1300 und B 1303)<sup>20</sup>. Cranach d.J. übernahm hier mit nur wenigen Veränderungen die Kompositionen von Dürer. Bei der 'Kreuzanheftung' wurde die für ein Hochrechteck entworfene Komposition auf ein Breitformat übertragen (Abb. 57). Dabei wurde sie so geringfügig verändert, daß man links einen Landschaftsausblick zugeben mußte, da die übernommene Komposition nur zwei Drittel des neuen Formats ausfüllte.

Bei den Passionsszenen an der Emporenbrüstung griff Cranach d.J. auf Zeichnungen zurück, die sich noch von einem früheren Großauftrag in der Wittenberger Werkstatt befanden. Die Zeichnungen sind heute ebenfalls in der Universitätsbibliothek Erlangen (B 1279 - B 1299). Der größte Teil von ihnen besteht aus Kopien von Mitgliedern der Cranach-Werkstatt nach dem Hallenser Heiligen- und Passionszyklus. Dieser wurde von Lucas Cranach d.Ä., einem Meisterschüler - ich möchte diesen mit Simon Franck gleichsetzen - und der Cranach-Werkstatt in den ersten Jahren des 1520er Jahrzehnts gemalt<sup>21</sup>. Der prominente Auftraggeber war Kardinal Albrecht von Brandenburg. Die malerische Ausstattung seiner Stiftskirche in Halle an der Saale legte er in die Hände von Lucas Cranach dem Älteren. Allein der Heiligen- und Passionszyklus hatte einen Umfang von 142 Gemälden! Bedenkt man, daß einige der Tafeln überlebensgroße Heiligendarstellungen aufwiesen, ist dies neben der



Abb.57 Detail mit der 'Kreuzanheftung' aus der ehem. Emporenbrüstung von St. Marien in Dessau

künstlerischen Leistung auch eine beachtliche organisatorische Abwicklung des Auftrages (siehe dazu meinen weiteren Beitrag in diesem Katalog). Cranach d.Ä. fertigte zur Vorlage beim Auftraggeber die Altarmodelle; in der Werkstatt verblieben Kopien dieser Zeichnungen aus Mitarbeiterhand, von denen sich ein großer Teil in der Universitätsbibliothek Erlangen erhalten hat. An einigen Beispielen läßt sich zeigen, daß die ausgeführten Hallenser Gemälde von den Kompositionen der Modelle abweichen. Der mit der malerischen Durchführung beauftragte Meisterschüler Simon Franck hatte demnach die Freiheit, eigene Vorstellungen zu verwirklichen. Die Erlanger Zeichnungen sind der größte Bestand, der sich zu einem einzigen Auftrag der Cranach-Werkstatt erhalten hat; sie bilden stilistisch und thematisch eine geschlossene Gruppe. Zu ihnen gehörten drei Zeichnungen in Dresden, die seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen sind. Die Qualität der Erlanger und ehem. Dresdener Blätter bleibt hinter den von Cranach d.Ä. selbst gefertigten 'Bestellerzeichnungen' zurück. Da einige der Kompositionen 'wörtlich' für die Dessauer Emporenbrüstung wiederverwendet wurden, ist vorauszusetzen, daß das Erlanger Zeichenkonvolut bis zu diesem Zeitpunkt noch in Wittenberg war. Es diente vermutlich noch mit weiteren Zeichnungen als Werkstattvorrat. Aber anders als in früheren Jahrzehnten, als die Werkstatt unter der Leitung des Vaters arbeitete, wurde nun bei Cranach d.J. die Komposition der Zeichnung unverändert übernommen, so daß wir von einem Vorlagenvorrat sprechen können. Zwei Beispiele illustrieren dies.

Bei dem Bild der 'Fußwaschung' (Abb. 58), es wurde von „IOHAN SCHVETZ DER ELTER RENTH MEISTER“ gestiftet (hat er sich als dritter Apostel von links darstellen lassen?), wurde die Erlanger Zeichnung (B 1270) mit dem gleichen Thema übernommen. In einem merkwürdig anmutenden Raum, die Deckentonne wird durch vor der Wand frei stehenden Säulen getragen, bildet die Figurengruppe ein nach rechts ansteigendes Dreieck. Links ist die Fußwaschung dargestellt. Bei der 'Beweinung' (siehe Abb. 56), gestiftet durch Fürst Joachim von Anhalt, Graf zu Askanien „VND HER ZV CZERBST VND BERNBVRGK“, wurde die Erlanger Zeichnung (B 1274) mit dem gleichen Thema wiederverwendet<sup>22</sup>. Das Hochformat der Zeichnung wurde nun in ein Breitformat für das Emporenbild umgewandelt. Eine wesentliche Kompositionsveränderung fand dabei nicht statt, die Figurengruppen sind lediglich auseinandergezogen worden. Die Geschlossenheit der ursprünglichen Komposition ging dabei verloren. Der Qualitätsabfall gegenüber der (auch nicht beeindruckend guten) Werkstatt-Zeichnung ist abermals beträchtlich. Von einer malerischen Begabung der Ausführenden mag man kaum noch sprechen. Bei den sechs auf uns gekommenen Abbildungen aus der Passionsfolge der Dessauer Emporenbrüstung kann man vier auf Zeichnungen des Erlanger Zeichenkonvoluts zurückführen. Es ist also zu vermuten, daß ein Teil der anderen Szenen zur Passion Christi ebenfalls hier ihre Vorbilder hatte und Cranach d.J. bei dem Dessauer Auftrag weitestgehend auf Kompositionen seines Vaters für den Zyklus der Hallenser Stiftskirche des Kardinals Albrecht von Brandenburg zurückgriff.

Diese Beobachtung kann auch vice versa für den Hallenser Heiligen- und Passionszyklus nutzbar gemacht werden. Es sind nur wenige der 142 Gemälde dieses Zyklus auf uns gekommen. Die Gemälde mit dem Thema der Passion der Dessauer Emporenbrüstung<sup>23</sup> könnten eine Er-



Abb.58 Detail mit der 'Fußwaschung' aus der ehem. Emporenbrüstung von St. Marien in Dessau



gänzung der Folge für Halle sein. Denn es ist durchaus möglich, daß in Dessau ehemals für Halle bestimmte Kompositionen verwendet wurden, die wir wegen fehlender bildlicher Quellen für Halle nicht verifizieren können.

Die Art und Weise der Wiederverwendung von Kompositionen aus den 1520er Jahren des 16. Jahrhunderts ist nicht nur als Nachweis für den Qualitätsverlust der Werkstatt interessant, sondern wirft darüber hinaus ein inhaltliches Problem auf. Der Heiligen- und Passionszyklus, den die Werkstatt unter der Leitung von Cranach d.J. mangels eigener schöpferischer Kraft schlecht kopierte, war für die Stiftskirche des Kardinals Albrecht von Brandenburg bestimmt gewesen. Aus den Zeichnungen zu diesem Auftrag bediente sich die Cranach-Werkstatt, als es circa 30 Jahre später galt, erneut Gemälde zu der Passion Christi zu fertigen. Sind demnach solche Bilder austauschbar gewesen, unabhängig von der Tatsache, ob sie für einen 'Altgläubigen' oder einen Anhänger der Reformation bestimmt waren? Man erinnere sich nur, daß Albrecht seine Hallenser Stiftskirche als 'Trutzburg Roms' aufbaute, als 'Bollwerk' gegen den in Wittenberg wirkenden Reformator. Und nun werden die gleichen Kompositionen bei dem Lutheraner Fürst Georg III. (der Fromme) von Anhalt wiederverwendet. Die 'Kampfbilder' des Altgläubigen nun als Ausdruck lutherischer Passionsfrömmigkeit? Eine Antwort auf diese Problemstellung könnte sein, daß sie nur mit der geschichtlichen Erfahrung einer sich polarisierenden Konfessionsentwicklung gestellt wird und die 'Übergangszeit' vor der eigentlichen Ausbildung der 'lutherischen Orthodoxie' und katholischen Gegenreformation nicht derartig ausschließend war, wie man heute allgemein annimmt. Demnach konnten altkirchliche und lutherische Glaubensvorstellungen einige Jahrzehnte nebeneinander existieren. Nur Einzelstudien vermögen bei Kunstwerken dieser Übergangszeit den jeweiligen 'konfessionellen' Anteil herauszufinden<sup>24</sup>. Jedoch scheint für Dessau ausschlaggebend gewesen zu sein, daß der Kontext, in dem nun die Passions szenen erschienen, über ihre Akzeptanz entschied. In Halle waren die einzelnen Darstellungen der Passion Christi in Wandelaltäre eingebunden gewesen, bei denen auf den Flügeln ganzfigurige Heilige zu sehen waren. Bei der Wiederverwendung der Kompositionen fehlten diese Heiligendarstellungen. Offensichtlich war die Passionsikonographie, auf die Cranach d.Ä. bei dem Hallenser Zyklus zurückgriff, derart, daß sie für Georg III. nicht anstößig war. Demnach konnte für einige Jahrzehnte die tradierte Passionsikonographie, mit wenigen Ausnahmen übernommen werden. Zu einem vergleichbaren Ergebnis kommt auch Reinhard Lieske; typisch protestantisch scheint ihm bei den untersuchten Bildern und Bildreihen (dazu zählen auch die Zyklen an den Emporenbrüstungen), daß einige Motivgruppen fehlen, „ein Umstand, der besonders in dem Verschwinden der vorher schier unübersehbaren Zahl der Heiligenbilder am augenfälligsten wird“<sup>25</sup>. Bestimmte Bildmotive, derart isoliert und ihres ursprünglichen Kontextes beraubt und in einen neuen Zusammenhang gebracht, konnten offensichtlich, wie die wiederverwendeten Hallenser Kompositionen für Dessau zeigen, weiter Gültigkeit behalten. Dem Kontext, in dem diese Motive wiederverwendet wurden, muß demnach entsprechende Aufmerksamkeit geschenkt werden. Bei nur rudimentär auf uns gekommenen Kunstwerken der 'Übergangszeit' ist bei der Interpretation Vorsicht geboten, da das Einzelstück den Sinnzusammenhang, für den es geschaffen wurde, zunächst nicht

preisgibt. Diesen nur mittels der Ikonographie herausfinden zu wollen, d.h. ohne den Kontext zu untersuchen, in dem das Kunstwerk stand, würde vermutlich in die Irre führen. Der Dessauer Emporenschmuck von Lucas Cranach d.J. und seiner Werkstatt belegt diesen Vorgang, der nur wenig untersucht ist, sehr treffend.

Anders verhält es sich bei Kunstwerken, die durch Veränderung von Teilen ihrer Komposition 'die Partei' wechselten: Die einst für Altgläubige bestimmten dienten nun der Reformation. Belege für diese Verfahrensweise kann man dem Werk von Lucas Cranach d.Ä. entnehmen. Sehr überzeugend wurde von Christiane D. Andersson am Beispiel des Cranach-Holzschnittes der 'Heiligen Sippe' nachgewiesen, wie durch die Veränderung des Textes eine andere, jetzt lutherische Interpretation erzielt wurde<sup>26</sup>. Gottfried Seebaß zeigte einen ähnlichen Fall bei dem Cranach-Holzschnitt mit der 'Himmelsleiter des heiligen Bonaventura' auf<sup>27</sup>.

#### Anmerkungen

1 Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach. Berlin 1932, S.9f.

2 Max J. Friedländer: Lucas Cranach. In: Das Museum. Anleitung zum Genuß der Werke bildender Kunst. Von Wilhelm Spemann, hrsg. von R. Graul und R. Stettiner, Bd.3, Stuttgart - Berlin 1898, S.19.

3 Friedländer/Rosenberg (Anm.1), S.19.

4 So ist vom 10. Mai 1533 eine Nachricht belegt, in der von „60 Paar kleine Kurfürstenbildnissen“ die Rede ist, siehe Werner Schade: Die Malerfamilie Cranach. Gütersloh 1983 (1. Aufl. Dresden 1974), Quelle Nr.276.

5 Siehe Martin Warnke: Praxisfelder der Kunsttheorie. Über die Geburtswehen des Individualstils. In: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 1, 1982, S.54-71.

6 Werner Schade: Beobachtungen zur Arbeitsweise in Cranachs Werkstatt. In: Kunsterziehung 7/8, 1972, S.7-10, bes. S.10, vermutet, daß die Bilder jeweils nur von einem Mitglied der Werkstatt ausgeführt wurden. Dieter Koeplin und Tilman Falk: Lucas Cranach (...). Bd.2, Basel und Stuttgart 1976 (= Ausstellungskatalog Basel), S.444ff., bringen einen Nachweis, daß auch arbeitsteilig produziert wurde.

Vielleicht werden in Zukunft die vom Haus der Bayerischen Geschichte anlässlich der Cranach-Ausstellungen 1994 initiierten Untersuchungen an Cranach-Gemälden weiterhelfen.

7 Friedländer/Rosenberg (Anm.1), S.1.

8 Friedländer/Rosenberg (Anm.1), S.13.

9 Friedländer/Rosenberg (Anm.1), S.21.

10 Franz F. E. Büttner Pfänner zu Thal: Anhalts Bau- und Kunst-Denkmale nebst Wüstungen. Dessau 1894, S.338-349; (Hermann) Wäschke: Aus der Baugeschichte der Schloß- und Stadtkirche zu St. Marien in Dessau. In: 2. Beilage zu Nr.227 des Anhaltischen Staats-Anzeigers, Mittwoch den 27.9.1905; Heino von Basedow: Die Schloß- und Stadtkirche St. Marien in Dessau. In: Mitteilungen des Vereins für Anhaltische Geschichte und Altertumskunde 14, 1923/24, Heft 2, S.33-62, und Marie-Luise Harksen: Die Kunstdenkmä-

le des Landes Anhalt, Bd.1: Stadt Dessau. Burg b.M. 1937, S.6ff.

11 Johannes Hönicke: Urkundliche Merkwürdigkeiten aus der Herzogl. Schloß- und Stadtkirche zu St. Marien in Dessau (...). Dessau 1833, S.12-16.

12 Zum Architekten des Wiederaufbaus bzw. Teilneubaus siehe Sibylle Harksen: Ludwig Binder. Ein mitteldeutscher Renaissancebaumeister. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Ges.-Sprachw. VII/3, 1958, S.701-714, bes. S.706-708 und Anhang.

13 Siehe zu Georg und zur Anhaltinischen Geschichte seiner Regierungszeit Johann Ch. Beckmann: Historie des Fürstentums Anhalt (...). Teil 5, Zerst 1710, S.153-170, zu seinen Brüdern siehe S.170-176; Georg III. In: ADB 8, Leipzig 1878, S.595f.; Hermann Wäschke: Die Askanier in Anhalt. Genealogisches Handbuch. Dessau 1904; ders.: Anhaltische Geschichte, Bd.2: Geschichte Anhalts im Zeitalter der Reformation. Köthen 1913, S.74ff.; Georg III. In: NDB 7, Berlin 1964, S.197.

14 Vgl. Schade (Anm.4), S.93f. (Taufe) Abb.220 und S.95ff. (Abendmahl) Abb.250; dazu Gerhard Pfeiffer: Judas Iskarioth auf Lucas Cranachs Altar der Schloßkirche zu Dessau. In: Festschrift Karl Oettinger. Erlangen 1967, S.389-400, und Oskar Thulin: Cranach-Altäre der Reformationszeit. Berlin 1955, S.96-110.

15 Siehe auch Schade (Anm.4), Anm.590, mit dem Hinweis, daß „sein Vater [...] sich 1550 aus diesem Grund 'der Eltist' (Quelle Nr.383)“ nannte.

16 Harksen (Anm.10) gibt als Todesdatum für Nikolaus von Schlegel den Tag des Heiligen Stephanus (25. Dezember) an, kommt aber dadurch in ihrem Inventarband für die Stadt Dessau mit der Datierung der Emporenbrüstung nicht weiter. Stephanus, der Erzmärtyrer, war einer der sieben von den Aposteln zu Jerusalem geweihten Diakone. Wären die Inschriften erst nach dem vermeintlichen Todestag von Schle-

gel am 25. Dezember angebracht worden, wirft das die Frage auf, warum dann Georg III. (der am 17. Oktober verstarb) nicht als 'Seliger' genannt wurde. Da die Grabinschrift von Nikolaus von Schlegel jedoch nur den „sanct steffns tag“ mitteilt (Zur Inschrift vgl. Marie-Luise Harksen: Die Kunstdenkmale des Landes Anhalt, Bd.II,2: Landkreis Dessau-Köthen, Stadt (usw.) Wörlitz. Burg b.M. 1939, S.11f.), kann damit auch der Tag des Papstes Stephanus (2. August) gemeint sein. Dessen Namenstag möchten wir hier wegen der klareren Chronologie vorschlagen. Da sich Cranach d.J. auch als der „Mittler“ in Dessau bezeichnete, muß die Arbeit für ihn wohl vor dem Tod des Vaters in Weimar am 16. Oktober 1553 abgeschlossen gewesen sein, da sonst die Unterscheidung der drei Generationen (mit dem Vornamen Lucas) wenig Sinn gemacht haben würde.

17 Harksen (Anm.10), S.21-28.

18 Harksen (Anm.10), Tafel 16-18. Für seine freundliche Hilfe (noch unter DDR-Bedingungen) bei der Beschaffung der hier abgedruckten Fotos habe ich ganz herzlich Dr. Hans-Joachim Krause (Leipzig) zu danken. Ein Teil der Fotos wurde nach alten Negativen (Institut für Denkmalpflege - Arbeitsstelle Halle) gemacht, der andere Teil nach alten Fotos reproduziert.

19 Siehe auch Fedja Anzelewsky: Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Berlin 1971, S.127-134, Textabb. 6-16 und Abb.27-36, und Die Denkmale der Lutherstadt Wittenberg. Bearb. von Fritz Bellmann, Marie-Luise Harksen und Roland Werner. Weimar 1979, S.247f. Dort (mit Verweis auf die unpublizierte Diplomarbeit von Werner Schade) der Nachweis, daß Cranach d.J. die Zeichnungen noch einmal für einen Altar in Salzwedel verwendete. Zur 'Kreuzanheftung' vgl. Gustav Pauli: Eine Naturstudie Albrecht Dürers. In: Zeitschrift für Bildende Kunst 47., N.F.23, 1912, S.109-120.

20 Wie Gisela Goldberg in ihrem Beitrag ausführt, weist das Wasserzeichen die Blätter in die Jahre von 1545 bis 1564. Sollte dadurch der Zusammenhang mit Dessau noch enger sein, als

hier vorgeschlagen? Entstanden vielleicht die Blätter in Verbindung mit dem Dessauer Auftrag?

21 Zu diesem Zyklus siehe Andreas Tacke: Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d.Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520 - 1540) (Berliner Studien zur Kunst, Hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, Bd.2). (Diss. phil. Berlin-West 1989) Mainz 1992, S.16-169.

22 Eine weitere Wiederverwendung des Blattes wird im Stockholmer Ausstellungskatalog nachgewiesen: Cranach och den tyska renässansen. Nationalmuseum Stockholm 1988, S.82.

23 Von der 'Grablegung Christi' muß es auch eine Werkstattzeichnung gegeben haben, denn die Dessauer Komposition taucht leicht modifiziert an der Kanzel von 1573 der Augustus-

burger Schloßkapelle auf; die Szene abgebildet bei Tacke (Anm.21), Abb. 156 und Jörg Rosenfeld und Christoph Zindel: Ein Holzrelief des späten 16. Jahrhunderts aus Wittenberg. Bemerkungen zu Lucas Cranach d.J. und Wolfgang Schreckenfuchs. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 7, 1993, S.311-322, hier Abb.5.

24 Dazu Andreas Tacke: Das Hallenser Stift Albrechts von Brandenburg. Überlegungen zu gegen-reformatorischen Kunstwerken vor dem Tridentinum. In: Erzbischof Albrecht von Brandenburg (1490 - 1545). Ein Kirchen- und Reichsfürst der Frühen Neuzeit (Beiträge zur Mainzer Kirchengeschichte 3). Hrsg. von Friedhelm Jürgensmeier. Frankfurt am Main 1991, S.357-380.

25 Reinhard Lieske: Protestantische Frömmigkeit im Spiegel der kirchlichen Kunst des Her-

zogtums Württemberg. München 1973, S.243.

26 Christiane D. Andersson: Religiöse Bilder Cranachs im Dienste der Reformation. In: Humanismus und Reformation als kulturelle Kräfte in der deutschen Geschichte. Ein Tagungsbericht, hrsg. von Lewis W. Spitz u.a., Berlin-New York 1981 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin 51), S.43-79.

27 Gottfried Seebaß: Die Himmelsleiter des hl. Bonaventura von Lukas Cranach d. Ä. Zur Reformation eines Holzschnitts. Heidelberg 1985 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse Jg. 1985 Bericht 4).

#### Bildnachweis

Abb. 1 - 5 Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt, Halle.