

ANDREAS TACKE

Aus einem Stamm

Zum Ende einer Kontroverse über die konfessionelle Ausrichtung der Cranach-d.-Ä.-Werkstatt nach 1517

Cranachi aestimatori peritissimo*

In den Geisteswissenschaften ist man mit der Aussage, dass das „Ende einer Kontroverse“ festzustellen sei, zu Recht sehr vorsichtig. Zumindest aber innerhalb der kunsthistorischen Cranach-Forschung kann ein solcher Schlusspunkt für die vorzutragende Thematik gesetzt werden.

Die Ausgangslage der Kontroverse ist die Rekonstruktion einer ungewöhnlich umfangreichen Kirchengenausstattung der deutschen Renaissance, die ich – auf älterer Forschung aufbauend¹ – in meiner kunsthistorischen Dissertation vorgenommen habe. Die 1992 unter dem mit Absicht provokant gewählten Titel „Der katholische Cranach“ publizierte Arbeit² war 2006 die Grundlage der großen Hallenser Kardinal-Albrecht-Ausstellung gewesen.³ Unter anderem visualisierte die Ausstellung in abstrakter Form den umfangreichen Heiligen- und Passionszyklus der Hallenser Stiftskirche der Cranach-d.-Ä.-Werkstatt. Er stand in der umgangssprachlich als Hallenser Dom bezeichneten Kirche bis 1540/41; danach wurde er aufgelöst und zerstreute sich, vieles ging im Laufe

* Der Beitrag ist Cranachs bestem Kenner Prof. Dr. Dieter Koeplin (Basel) gewidmet in Würdigung für seinen Brief vom 30. August 2011, mit dem er eine langanhaltende Kontroverse zwischen uns beilegte. Danken möchte ich Dr. Michael Hofbauer (Heidelberg) für die Verwendung seiner Forschungsdatenbank *CranachNet* und Prof. Dr. Peter Klein (Hamburg) für die Überlassung dendrochronologischer Ergebnisse sowie meinem Trierer Kollegen Prof. Dr. Stephan Busch und Dr. Martin Schawe (Alte Pinakothek München) für Hinweise.

- 1 Ulrich STEINMANN, Der Bilderschmuck der Stiftskirche zu Halle. Cranachs Passionszyklus und Grünewalds Erasmus-Mauritius-Tafel, in: *Forschungen und Berichte (Kunsthistorische Beiträge. Staatliche Museen zu Berlin [Ost])* 11 (1968), S. 69–104.
- 2 Andreas TACKE, *Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt 1520–1540* (Berliner Schriften zur Kunst, 2), Mainz 1992.
- 3 *Der Kardinal. Albrecht von Brandenburg, Renaissancefürst und Mäzen* (Ausstellungskatalog). Bd. 1: Katalog, hg. von Thomas SCHAUERTE; Bd. 2: Essays, hg. von Andreas TACKE, Regensburg 2006.

der Jahrhunderte unter, der größte noch erhaltene Teil befindet sich heute in Aschaffenburg.⁴

Auf 16 Altären war in Halle ein einheitlich geplanter und realisierter Heiligen- und Passionszyklus zu sehen gewesen. Zwischen 1519/20 und 1523 oder spätestens bis 1525 wurden insgesamt 142 Bilder gemalt. Dass Cranach der Ältere beteiligt war, steht außer Frage. Die Kontroverse begann bei der Überlegung, ob er nur an der Planung oder auch an der Ausführung der 142 Gemälde beteiligt war. Die Präsentationszeichnungen sind ebenso zweifelsfrei von Lucas Cranach dem Älteren, wie das Entwurfsmaterial seiner Werkstatt zuzuordnen ist. Die Gemälde zeigen indes eine selbstständige Hand. Hat dieser uns unbekannte Künstler das Entwurfsmaterial mitgenommen und den Großauftrag selbstständig in dem ca. 80 km entfernten Halle an der Saale realisiert oder war er mit dem Auftrag von Cranach betraut worden und realisierte den Großauftrag mit den anderen Cranach'schen Mitarbeitern in Wittenberg? Dieter Koepplin, zweifellos der beste Cranach-Kenner, war für Halle,⁵ ich für Wittenberg.

Die Antwort ist nicht unbedeutend und ist keineswegs allein etwas für Kenner, die sich mit Stil- und Zuschreibungsfragen beschäftigen. Vielmehr ist das Problem angesprochen, wie sich der Künstler im Konfessionalisierungsprozess verhielt.⁶ Ob er – wie es die Forschung im 19./20. Jahrhundert vornehmlich sah – sich bekennd zum Inhalt seiner Werke, die er schuf, und damit zu seinem Auftraggeber verhielt. Konkreter kann gefragt werden, ob Cranach der Ältere nach dem Thesenanschlag in den 1520er Jahren einen solchen altkirchlichen Großauftrag hätte realisieren können, gar von Kardinal Albrecht von Brandenburg, dem Gegner Martin Luthers. Immerhin befinden wir uns in der ersten Hälfte der 1520er Jahre in einer Phase, wo die Cranach-Werkstatt mit Kunstwerken wie dem *Passional Christi und Antichristi* 1521⁷ oder dem September-

4 Cranach im Exil, Zuflucht – Schatzkammer – Residenz (Ausstellungskatalog); hg. von Gerhard ERMISCHER und Andreas TACKE, Regensburg 2007.

5 Zusammengefasst und mit weiterführender Literatur in Dieter KOEPLIN, Höllenfahrten. Warum belieferten Cranach und seine Schüler die atgläubigen Auftraggeber Kardinal Albrecht und Kurfürst Joachim II. von Brandenburg mit traditionellen Altarbildern?, in: Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern – Kirche, Hof und Stadtkultur. Eine Ausstellung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg in Kooperation mit der Evangelischen Kirchengemeinde St. Petri – St. Marien, Berlin 2009, S. 58–71; die redaktionellen Wirrungen im Ausstellungskatalog werden vom Herausgeber Gerd BARTOSCHEK verantwortet. Dem Ansatz folgt ohne eigene Argumente Elke Anna WERNER, Die Renaissance in Berlin. Lucas Cranach d. Ä. und die höfische Repräsentation der brandenburgischen Hohenzollern, in: ebd., S. 10–27.

6 Siehe die Beiträge in Andreas TACKE (Hg.), Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563, Regensburg 2008.

7 Karin GROLL, Das „Passional Christi und Antichristi“ von Lucas Cranach d. Ä., Frankfurt am Main 1990.

Testament 1522⁸ der neuen Lehre sehr zugespitzt Ausdruck verliehen hat. So konnte gefragt werden, ob eine solche Werkstatt gleichzeitig noch „Diener“ des alten Glaubens hätte sein können. Gingen in der Wittenberger Cranach-Werkstatt die Anhänger der alten und neuen Lehre ein und aus? Oder schlossen sich für eine Glaubenspartei, nämlich die der Altgläubigen, ab 1517 die Cranach'schen Werkstatt-Türen?

Es muss vor dem Aufzeigen der Lösung zugegeben werden, dass es zeitweise eine Diskussion für eine „geschlossene Gesellschaft“ war, denn einerseits spricht aus historischer und theologischer Perspektive – wie die Diskussionsbeiträge während der Neustädter Tagung noch einmal prägnant zum Ausdruck brachten – nichts gegen Wittenberg als Ort, wo man ohne Frage solche Gemälde in den ersten Reformationsjahrzehnten hat malen können, andererseits ist es wohl eine Generationenfrage gewesen, hat sich doch die jüngere kunsthistorische Forschung nun endgültig von der polarisierenden Frage ab- und den historischen und theologischen Tatsachen zugewandt.⁹

Auch wenn man mit der Lösung der kontroversen Frage in den kunsthistorischen Nachbardisziplinen offene Türen einrennt, sollen dennoch die glücklichen Umstände referiert werden, die Einblicke in die Cranach'sche Auftragslage der 1520er Jahre erlauben und damit jene Argumente vorgestellt werden, die das Ende der Kontroverse zementieren. Auf den Punkt gebracht offenbaren sie, dass Cranach d. Ä. für die Anhänger des alten und neuen Glaubens arbeitete und ebenso im ersten Reformationsjahrzehnt neue Marktsegmente testete.

Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München haben anlässlich der Ausstellung „Cranach in Bayern“¹⁰ einige der Flügelbilder des „Engelaltars“ untersuchen lassen. Der Altar ist vollständig erhalten und wurde rekonstruiert von Ernst Schneider.¹¹ Er besteht neben der Mitteltafel aus zwei Stand- und zwei beweglichen Flügeln. Das signierte und 1524 datierte Mittelbild (Augustinermuseum, Freiburg im Breisgau) zeigt Christus auf dem geöffneten Grab

8 Peter MARTIN, *Martin Luther und die Bilder zur Apokalypse. Die Ikonographie der Illustrationen zur Offenbarung des Johannes in der Lutherbibel 1522 bis 1546* (Vestigia Biblicae, 5), Hamburg 1983.

9 Zur Forschungslage siehe Thomas PACKEISER, *Zum Austausch von Konfessionalisierungsforschung und Kunstgeschichte*, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 93 (2002), S. 317–338.

10 Martin SCHAWÉ, *Cranach in Bayern* (Ausstellungskatalog), hg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 2011, S. 112–117, Kat.-Nr. 23 und 24, bes. S. 114–116.

11 Ernst SCHNEIDER, *Ein Cranachaltar aus dem Aschaffener Stift*, in: *Aschaffener Jahrbuch* 4 (1957), S. 625–652.

zwischen Maria und Johannes,¹² auf den Flügeln sind die Heiligen Mauritius und Magdalena auf dem linken bzw. rechten Innenflügel dargestellt und Martinus, Erasmus, Ursula und Stephanus auf der Alltagsseite zu sehen (alle Aschaffenburger Galerie). Die Rückseite ist mit dem Kardinalswappen Albrechts bemalt. Der sogenannte Engelaltar stand einst in der Hallenser Stiftskirche Albrechts von Brandenburg. Er hat als Auffälligkeit, dass das Mittelbild einige Jahre älter ist (1524) als die hinzugemalten Flügel, die stilistisch in die zweite Hälfte der 1520er Jahre zu datieren sind. Und die Flügelbilder offenbaren – anders als das Mittelbild – jene Hand, die nach dem jetzigen Stand der Forschung für den vollständigen Heiligen- und Passionszyklus des Kardinals in der Cranach-Werkstatt verantwortlich war. Und das Kardinalswappen der Rückseite des Mittelbildes kann anders als die 1524 gemalte Vorderseite erst 1529/30 angebracht worden sein, denn es zeigt eine Wappenzusammenstellung, welche Albrecht von Brandenburg erst ab diesen Jahren führte.¹³

Genug Merkwürdigkeiten für Martin Schawe, dass er anlässlich der oben genannten Ausstellung Peter Klein bat, die Flügeltafel des Heiligen Martinus und des Heiligen Stephanus dendrochronologisch zu untersuchen.

Die Dendrochronologie (von griech. dendron = Baum, chronos = Zeit, logos = Lehre), die Lehre vom Baumalter, ist eine *Datierungsmethode*, bei der die *Jahresringe* von Bäumen anhand ihrer unterschiedlichen Breite einer bestimmten, bekannten Wachstumszeit zugeordnet werden.¹⁴ Damit ergibt sich zumindest ein „terminus post quem“ für die Entstehung von Gemälden. Das Prinzip des Verfahrens besteht darin, die Breite der auf der Gemäldetafel vorhandenen Jahrringe zu bestimmen und die daraus resultierende Jahrringfolge mit datierten Standardchronologien zu vergleichen. Durch die Einmaligkeit der Jahrringcharakteristik über Jahrhunderte und für verschiedene Wuchsgebiete lassen sich oft eine jahrgenaue Datierung und auch eine regionale Zuordnung des Holzes

12 Koeplin beobachtete, dass die beteiligten Hände von Mitarbeitern zu erkennen seien, eine Beobachtung, die man im Cranach'schen Œuvre leider nur selten machen kann; siehe Dieter KOEPLIN/Tilman FALK, Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik (Ausstellungskatalog), 2 Bde., Basel/Stuttgart 1974–76, hier S. 449 f., Kat.-Nr. 288 mit Abb. 246 a und b.

13 Harald DRÖS, Alles unter einem Hut. Die Wappen Albrechts von Brandenburg, in: Der Kardinal (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 28–49, bes. S. 39 f.: Die Wappenvermehrung von 1529/30.

14 Peter KLEIN, Lucas Cranach und seine Werkstatt. Holzarten und dendrochronologische Analyse, in: Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken (Ausstellungskatalog), Augsburg 1994, S. 194–200, und Mechthild MOST/Anja WOLF/Jens BARTOLL/Peter KLEIN/Undine KÖHLER/Eva Wenders DE CALISSE, Zur Maltechnik der beiden Cranach und ihrer Werkstatt – Ergebnisse der technologischen Untersuchung der Bildtafeln der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, in: Cranach und die Kunst der Renaissance (wie Anm. 5), S. 86–97.

erreichen. Dieses Verfahren kann jedoch nicht bei allen Holzarten angewandt werden. Bei Gemäldetafeln eignet es sich für die Holzarten Buche, Eiche, Fichte, Kiefer, Tanne und Zirbelkiefer. Dagegen lässt sich diese Methode nicht bei Linde und Pappel anwenden.

Bei den in München untersuchten Flügelgemälden des ehemaligen Hallenser Engelaltars handelt es sich um Buchenholz. Wir gehen hier von der fünfteiligen Buchenholztafel (mit Anstückung unten; 96,4/96,7 x 41,3/41,8 cm) mit der Darstellung des „Heiligen Stephanus“ (München 6262) aus, die mit Hilfe einer Buchenchronologie von Peter Klein wie folgt eingeordnet werden konnte:

Brett I	62	Jahrringe	von 1521 bis 1460
Brett II	123	Jahrringe	von 1523 bis 1401
Brett III	68	Jahrringe	von 1502 bis 1435
Brett IV	100	Jahrringe	von 1523 bis 1424
Brett V	107	Jahrringe	von 1519 bis 1413

Vergleicht man nun diesen Befund mit anderen auf Buchenholz gemalten Cranach-Gemälden, dann kann festgestellt werden, dass die Bretter II und IV des Stephanus-Gemäldes aus demselben Baum gearbeitet sind wie die Bretter folgender Gemälde von der Hand Lucas Cranach d. Ä. und seiner Wittenberger Werkstatt (in Klammern der Sammlungsart)¹⁵:

- Martin Luther (Darmstadt) – jüngster Jahrring von 1524
- Katharina von Bora (Bremen, Roseliushaus) – jüngster Jahrring von 1524
- Das Urteil des Paris (Karlsruhe)
- Katharina von Bora (Gotha)
- Martin Luther (Oldenburg) – Bretter I, III
- Kardinal Albrecht als Hieronymus (Berlin) – Bretter I, II, III
- Kreuzigung (Indianapolis) – Bretter I, III
- Apollo und Diana (Berlin) – Bretter I, II, III
- Lucretia (Helsinki)
- Martin Luther (Privatsammlung) – Bretter I, II, III
- Venus in einer Landschaft (Paris)
- Johann der Beständige (Weimar) – Bretter I, II, III
- Markgraf Georg von Brandenburg-Ansbach (Philadelphia) – Brett II
- Martin Luther (Bremen, Roseliushaus)
- Ein Faun mit Familie (Schwäbisch Hall, Sammlung Würth)
- Hl. Martinus (München) – Bretter II, IV

¹⁵ Die Abbildungen der hier aufgeführten Gemälde – mit Ausnahme des Gemäldes von Martin Luther (Privatsammlung) – finden sich in gleicher Reihenfolge im Farbabbildungsteil (S. 509–512, Abb. 48–63) in der Mitte dieses Bandes.

Der jüngste Jahrring stammt bei allen Brettern aus dem Jahr 1524. Da bei Buchenholz normalerweise der gesamte Querschnitt genutzt und nur die Rinde entfernt wurde, kann von einem frühesten Fälldatum ab 1524 ausgegangen werden. Bei einer Mindestlagerzeit des Holzes von zwei Jahren könnte das Gemälde somit ab 1526 entstanden sein.

Von den 17 Gemälden tragen folgende Gemälde die Cranach'sche (Werkstatt-)Signatur bzw. sind signiert und datiert:

Kardinal Albrecht als Hieronymus: signiert und auf 1527 datiert

Kreuzigung: signiert und auf 1532 datiert

Martin Luther (Darmstadt): signiert und auf 1529 datiert

Martin Luther (Oldenburg): signiert

Martin Luther (Bremen): signiert und auf 1529 datiert

Markgraf Georg: signiert und auf 1529 datiert

Apollo und Diana: signiert und auf 1530 datiert

Ein Faun mit Familie: signiert

Das Urteil des Paris: signiert und auf 1530 datiert

Venus: signiert und auf 1528 oder 1529 datiert

Der frühestmögliche Zeitpunkt für ein Gemälde auf dem Holz, welches aus dem oben genannten Buchenholzstamm genommen wurde, wäre das Jahr 1526, da man nach dem Fällen des Baumes 1524 das Holz mindestens zwei Jahre trocknen lassen sollte, bevor es weiterverarbeitet werden kann. Die frühesten datierten Gemälde aus diesem Stamm sind, wie oben aufgezeigt, mit 1527 datiert – man hat das Holz drei Jahre lang trocknen lassen. Das späteste Gemälde ist mit 1532 datiert und damit kommen wir auf eine Lagerzeit von ca. acht Jahren.

Betrachtet man die Aufstellung und damit, was im wahrsten Sinne des Wortes aus einem Stamm geschaffen wurde, dann wird das Nebeneinander von Gemälden, die von den Anhängern der Papstkirche und denen Luthers in Auftrag gegeben wurden, wie jenen, die Cranach der Ältere für den freien Markt ab der Mitte der 1520er Jahre schuf, deutlich. Übertragen formuliert kann man sagen, dass die Auftragsbücher damals Werke jedweder Couleur führten – von einer polarisierenden Entscheidung, die der Künstler angeblich zu treffen hätte, von einem Entweder-oder bei der Wahl der Auftraggeber keine Spur. Und quasi im Windschatten des Hallenser Großauftrages experimentiert Cranach d.Ä. mit neuen Themen. Sehr weitsichtig erkennt er, dass sich der Kunstmarkt im mitteldeutschen Raum wandeln wird, die religiösen Themen – gleich ob alt oder neu – zurückgehen würden. Was er ab der zweiten Hälfte der 1520er Jahre auf den

Markt bringt, ist beachtlich.¹⁶ Das Themenspektrum hat Dieter Koeplin aufgefächert.¹⁷

Wir können – im Sinne eines Buchhalters – drei Auftragsgruppen bilden, für deren Realisierung man Tafeln aus unserem Buchenstamm fertigte. Einmal eine Anzahl von Gemälden, die Cranach der Ältere für Altgläubige anfertigen ließ:

- Kardinal Albrecht als Hieronymus (Berlin),
- Hl. Martinus (München),
- Hl. Stephanus (München).

Die zweite Gruppe bilden die Gemälde für die Anhänger der neuen Lehre:

- Martin Luther (Bremen, Roseliushaus),
- Martin Luther (Darmstadt),
- Martin Luther (Oldenburg),
- Martin Luther (Privatsammlung),
- Katharina von Bora (Bremen, Roseliushaus),
- Katharina von Bora (Gotha),
- Kreuzigung (Indianapolis),¹⁸
- Johann der Beständige (Weimar),
- Markgraf Georg der Fromme von Brandenburg-Ansbach (Philadelphia).

Die dritte Gruppe bilden jene Bilder profanen Inhalts, die vermehrt ab den 1520er Jahren die Werkstatt verließen und mal auf Vorrat und mal auf Bestellung hergestellt wurden:

16 Siehe Berthold HINZ, Lucas Cranach d. Ä. Profanisierung der Bildthemen und Wandel des Figurenstils nach Beginn der Reformation, in: Bodo BRINKMANN/Wolfgang SCHMID (Hg.), Hans Holbein und der Wandel in der Kunst des frühen 16. Jahrhunderts (Johann-David-Passavant-Colloquium, Städtisches Kunstinstitut), Turnhout 2005, S. 57–72, 304; DERS., Lucas Cranach d. Ä. Stil- und Themenwandel im Zuge der reformatorischen Bilderkrise, in: Andreas TACKE (Hg.), Lucas Cranach 1553–2003. Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranachs des Älteren (Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt, 7), Leipzig 2007, S. 217–232; DERS., Aktmalerei bei Cranach. Ein neuer Geschäftszweig, in: Guido MESSLING (Hg.), Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys (Ausstellungskatalog), Leipzig 2011, S. 42–53.

17 Dieter KOEPLIN, Ein Cranach-Prinzip, in: Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne, Ausstellung von Werner Schade, Katalog von Werner Schade in Zusammenarbeit mit Ortrud Westheider und Silke Schuck, Ostfildern-Ruit 2003, S. 144–165.

18 Bei der Zuordnung in das reformatorische Themenspektrum folge ich, ohne es im Einzelnen überprüft zu haben, Laurinda S. DIXON, The Crucifixion by Lucas Cranach the Elder. A Study in Lutheran Reform Iconography, in: Perceptions. An Annual Publication of the Indianapolis Museum of Art 1 (Spring, 1982), S. 34–42.

Apollo und Diana (Berlin),
 Das Urteil des Paris (Karlsruhe),
 Ein Faun mit Familie (Schwäbisch Hall, Sammlung Würth),
 Venus in einer Landschaft (Paris).

Zur letzteren Gruppe zählt auch die Lucretia (Helsinki), die zwar christlichen Ursprungs ist, aber in der Bilderwelt Cranachs zunehmend zu den erotisch aufgeladenen weiblichen Nacktdarstellungen hinzugerechnet werden muss.

Was nun unseren Ausgangspunkt angeht, die Kontroverse über die konfessionelle Ausrichtung der Cranach-d.-Ä.-Werkstatt nach 1517, kann das Ergebnis nicht eindeutiger ausfallen und bestätigt die neueren Forschungsansätze, dass der Künstler der Reformationszeit noch nicht am Scheideweg stand.¹⁹

Wer auch immer in der Wittenberger Cranach-Werkstatt federführend den Hallenser Großauftrag nach den Plänen Lucas Cranachs d. Ä. umsetzte, er hatte gegenüber den Entwürfen des „Chefs“ große Freiheiten. Die Kompositionen wurden verändert, die Farbpalette ist ebenso eigenständig wie der Malstil selbst. Wen würde es wundern, wenn man auch maltechnische und kunsttechnologische Besonderheiten finden würde, musste doch Cranach – neben dem leitenden Maler – vermutlich weitere „Fachkräfte“ von außerhalb hinzuziehen – wie möglicherweise Tafelmacher, Schnitzer für das Gesprenge usw. – bzw. andere Bezugsquellen suchen – wie möglicherweise für das Holz seiner Altaraufbauten bzw. Altargemälde –, überstieg doch dieser Auftrag alles bis dahin Bekannte. Hier gesellt sich neben der künstlerischen Leistung auch die des Organisers. Und hatte Cranach mit Blick auf diesen Großauftrag bereits 1518 die heute sogenannten Cranachhöfe gekauft, um mehr Arbeitsräume und damit Platz für seine gesteigerte Anzahl an Mitarbeitern zu haben? Mit dem Erwerb war für Cranach d. Ä. auch 1520 die Erlangung des Apothekenprivilegs verbunden gewesen.²⁰ Ab diesem Zeitpunkt durfte Cranach d. Ä. die Apotheke als einzig konzessionierte in Wittenberg leiten. Für Cranach d. Ä. als Künstler war sicher die mit der Apotheke in Verbindung stehende Versorgung der eigenen Werkstatt mit Arbeitsmaterialien, wie Farbpigmenten oder Ölen, interessant. Er konnte, ohne einen Zwischenhandel daran beteiligen zu müssen, seinen eigenen Künstlerbedarf decken. Die zeitliche Koinzidenz der Erlangung der Cranachhöfe bzw. des Apothekenprivilegs mit dem Beginn der Planungen bzw. der

19 Birgit Ulrike MÜNCH, *Apelles am Scheideweg? Der frühneuzeitliche Künstler zwischen Konfession und Ökonomie*, in: *Der Kardinal* (wie Anm. 2); Bd. 2, S. 379–385.

20 Zusammenfassend Marina BECK/Jens JAKUSCH, *Lucas Cranach der Ältere. Der Wittenberger Maler, Drucker, Immobilienbesitzer und Betreiber einer Monopolapotheke mit Weinausschank*, in: *Andreas TACKE/Franz IRSIGLER (Hg.), Der Künstler in der Gesellschaft. Einführungen zur Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Darmstadt 2011, S. 232–249.

Umsetzung des Hallenser Großauftrags ist auffallend. Neben diesem musste Cranach ebenso Platz gehabt haben für das „normale“ Geschäft. Der „Regelbetrieb“ wurde ja keineswegs zurückgefahren, Cranach der Ältere hatte sowohl die Aufträge des Hofes, der Reformatoren wie von bürgerlicher und fürstlicher Seite zu erledigen. Oder andere (alt-) kirchliche Aufträge waren zu erledigen, die aufgrund ihrer Größe viel Platz in der Werkstatt beanspruchten, wie der Marienaltar, der um 1520 im Prager Veitsdom Aufstellung fand und heute nur noch in verstreuten Gemäldefragmenten auf uns gekommen ist,²¹ oder das Retabel von Kade bei Genthin, welches in die 1520er Jahre datiert wird.²²

Betrachtet man die Themenpalette und damit den Auftraggeber- bzw. Adressatenkreis der hier vorgestellten 17 Cranach-Gemälde, dann deckt sich der Befund mit dem der Reformationszeitforschung, sei er vonseiten der Profan- oder Kirchengeschichte erzielt worden. Anders als die „bekenkende“ Forschung des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sieht man die ersten Reformationsjahrzehnte heute differenzierter bis hin zu der Frage, welche Rolle Luthers Beschützer, Kurfürst Friedrich der Weise, nun wirklich in der Umbruchzeit gespielt hat. Die heutige Antwort hätte im deutschen Kaiserreich bei den Evangelischen einen Sturm der Entrüstung ausgelöst: Friedrichs beharrende Kräfte waren sehr viel stärker ausgeprägt als die zur Neuerung neigenden. Bei dem Hallenser Großauftrag Albrechts von Brandenburg an die Cranach-d.-Ä.-Werkstatt braucht man deshalb auch nicht die entschuldigende Überlegung suchen, der Künstler sei für seinen Kurfürsten mit der Auftragsannahme diplomatisch tätig geworden. Ganz im Gegenteil: Der Spieß ist umzudrehen und festzustellen, dass man sich nicht über Cranachs Annahme des Hallenser Großauftrages wundern muss, sondern sich über eine Ablehnung oder Auslagerung (nach Halle an der Saale) hätte Gedanken machen müssen. Punktum!

21 Michal ŠRONĚK/Kateřina HORNÍČKOVÁ, Der Cranach-Altar im Veitsdom, seine Entstehung und sein Untergang (mit Zusammenfassung in tschech. und engl. Sprache), in: *Umění* 58 (2010,1), S. 2–16.

22 Andrea THIELE, Das aus der Cranach-Werkstatt stammende Retabel von Kade bei Genthin – eine Stiftung des Hofschens von Kardinal Albrecht von Brandenburg?, in: TACKE (Hg.), *Lucas Cranach* (wie Anm. 15), S. 99–120.