

A 1



CLAUS GRIMM

Lucas Cranach 1994

Eine historische Ausstellung

Die Ausstellung „Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken“ dient der Vorstellung eines berühmten deutschen Malers und seiner „Welt“: seiner Herkunfts- und Wirkungsorte in der Zeit des frühen 16. Jahrhunderts. Sie ist eine historische Ausstellung, die ein eindringliches Bild einer vergangenen Epoche zeigen will. Dabei geht sie von der Kulisse der historischen Stadt Kronach mit der mächtigen Festung Rosenberg aus und spürt den Lebensstationen und Schaffensgebieten des bekanntesten Sohnes dieser Stadt, „Lucas Maler von Cranach“, nach. Die unmittelbar augenfälligen Bilder liefern besondere Einstiegsmöglichkeiten in eine vergangene Welt.

Eine historische Ausstellung nimmt sich etwas anderes vor als eine bloße Nebeneinanderstellung von „Kunstwerken“ mit ergänzenden historischen Informationen. Sie ist keine neue Gesamtdarstellung des künstlerischen Werks, keine monographische Übersicht, wie die letzte große Cranach-Ausstellung 1974 in Basel.¹ Die große Leistung von damals ist unter den konservatorischen Maßgaben von heute nicht mehr wiederholbar. Sie hat als breite Überschau einen Begriff von der Spannweite der Bildthemen gegeben wie gleichermaßen vom engen Repertoire an Ausführungsformen, von Stärken und Schwächen des Cranach-Werks. Und damit hat sie die offenen Fragen deutlich gemacht, die zwanzig Jahre später neu angegangen werden können: insbesondere die der Beteiligung des Meisters Cranach an der Vorbereitung, am Entwurf und an der Ausführung von Bildern. Man muß das Zusammenwirken zwischen Auftraggeber und Ausführenden, zwischen Meister und Gehilfen abschätzen können, um die schöpferische Leistung Cranachs erfassen zu können. Und soweit man heute in die damalige Werkstattpraxis hineinsehen kann, führt unsere Ausstellung dies vor.

Lucas Cranach scheint widersprüchlich oder sogar charakterlich zweifelhaft, wenn man seine Leistung an späteren „Kunst“-Idealen oder einseitig am Künstler-Theoretiker Albrecht Dürer mißt. Dann wird Cranach zu jemand, der aus wirtschaftlichem Interesse zu einer „nachahmlichen Formensprache und Malweise“ auf das Niveau seiner Gesellen „hinabstieg“.² Aber mit dieser verengten Sicht geht man an dem vorbei, was er glanzvoll erreichte, und vermutlich auch daran, wie er sich selbst verstand. Cranach nahm intensiv teil an den Auseinandersetzungen seiner Zeit; er war in den religiösen Kontroversen engagiert und in seiner Bildersprache wohlverstanden (und deshalb immer wieder beauftragt und kopiert). Weniger mit dem phantasievollen Frühwerk als mit den lehrhaften Illustrationen der Druckgraphik und der gemalten Erzähl- und Lehrbilder machte er Schule. Er war kein Visionär, der irgendwann nach seinem Tod zu entdecken war, sondern er hat eine unmittelbar durchschlagende Wirkung bei seinen Zeitgenossen gehabt: Lucas Cranach war der produktivste und wirtschaftlich erfolgreichste deutsche Maler seiner Zeit und vielleicht insgesamt. Privilegiert als Hofmaler und mit Geschick im Einsatz seiner Werkstatt für nahe und ferne Besteller (so für den Landgrafen von Hessen und den Veitsdom in Prag) zog er ein wachsendes Auftragsvolumen an sich. Er ist heute mit rund eintausend Bildern in den Sammlungen aller Kontinente vertreten, wenngleich diese nur einen kleineren Teil des einst Geschaffenen vorstellen.

Cranach erreichte durch Arbeitsaufteilung innerhalb der Werkstatt eine Breitenproduktion auf hohem Niveau. Erst die niederländischen Maler am

A 1 Lucas Cranach, Kreuzigungsszene, sogenannte „Schottenkreuzigung“, um 1500, Kat.Nr. 110. Das Detail zeigt Cranachs Frühstil: schablonenhaft, mit flackernden Umrissen um dramatisch gesteigerte Körperhaltungen und Gesten. Die Naturmotive führen analoge Bewegungen vor.

Ende des 16. Jahrhunderts holten ihn in der Bildmenge und Qualität ein. Cranach vereinfachte seine Malerei durch Schematisierung der Komposition und ein System der Wiederholung und Variation von Vorlagen. Er konnte erstmals große Serienaufträge erfüllen – dokumentiert ist z.B. der Auftrag für 60 Porträts Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen, deren erhaltene Exemplare³ überraschend gleichförmig sind.

In einer Zeit engräumiger Zunftregeln und Marktgrenzen knüpfte Cranach ein Netz von Abnehmerbeziehungen – wohl hauptsächlich über den Hof seines sächsischen Landesherrn. Lange bevor es einen „Kunstmarkt“ gab, gelang ihm ein ungewöhnlicher Absatz. Neben traditionellen Altarwerken und Andachtsbildern vertrieb Cranach erstmals in der deutschen Malereigeschichte gemalte Profandarstellungen in großer Zahl: Genrebilder, Historien, allegorische Akte.

Lucas Cranach erreichte den Aufstieg vom mittellosen Zuwanderer nach Wittenberg zum wappentragenden und waffenberechtigten Hofbediensteten, zum größten privaten Grundbesitzer und zum Ratsherrn und Bürgermeister. Er errang die persönliche Anerkennung so eigenwilliger Personen wie Albrecht Dürer, der sein Porträt zeichnete; Martin Luther, mit dem er eine enge Familienfreundschaft lebenslang aufrechterhielt; Tizian, der sich von ihm porträtieren ließ, und seines Landesfürsten, dem er auf dessen Wunsch in die Gefangenschaft nach Augsburg folgte.

Cranachs Tätigkeiten gingen weit über die Malerwerkstatt hinaus: Er war an einer Druckerei beteiligt, handelte mit Büchern, verkaufte Farben und Öle, Tinte und Siegelwachs in der von ihm erworbenen Apotheke; darüber hinaus sind viele Besorgungen für den Hof dokumentiert, vor allem Weinlieferungen. Diese Vielseitigkeit verbindet ihn mit dem Wasserbauingenieur, Bergkundigen und Farbenhersteller Grünewald, mit dem Regensburger Ratsherrn und Stadtbaumeister Altdorfer, dem Architekten und Salinenbauingenieur Grasser. Daß Cranach über Jahrzehnte hin so erfolgreich sein konnte, verdankte er primär seinen hohen künstlerischen Fähigkeiten. Diese sind in eindrucksvollem Maße in den zur Gänze eigenhändigen Werken zu finden, die sich auch für das reife und späte Werk bestimmen und in ihrer hohen Qualität von schwachen Werkstattleistungen abheben lassen. Der psychologisch unerklärliche angebliche „Abstieg“ hat vielmehr mit der Spannweite der Werkstattproduktion zu tun.

Eine Ausstellung kann die „farbige“ Persönlichkeit Cranachs nicht unvermittelt vorführen; aber sie kann historische Zusammenhänge herausheben. In den Aufsätzen des Katalogs und in den Ausstellungstexten versuchen Kunsthistoriker und Historiker das, was Max J. Friedländer 1932 empfahl: „Ursachen und Antriebe eher in der Umwelt, also in Kräften, die von außen hier und dort, in dieser und jener Zeit auf den Maler einwirkten, zu suchen als in seiner Anlage“.⁴ Ein solcher historischer Ansatz nimmt Cranach zum Gegenbeispiel des „autonomen“ Künstlers, den es nur als kunsthistorische Idealvorstellung gibt.

Die Ausstellung gliedert sich entsprechend in eine Folge historischer Situationen, die prägend um den Maler und bestimmte Werke bestanden: von der lokalen Situation (Kronach, Franken) zu Erwartungen von Auftraggebern und zum Ensemble der Tätigkeiten in einer Malerwerkstatt. Auch die Entwicklung Cranachs ist durch eine Abfolge von solchen Situationen verdeutlicht: Malerei in Franken, Einfluß Dürers, Wanderschaft und frühe Aufträge, Hof in Wittenberg, Auftragsarbeiten für die expandierende Werkstatt, Porträtaufträge.

Zu den äußeren Gegebenheiten kommt die wichtige Kenntnis „innerer“ Verhältnisse in der Herstellungspraxis der Bilder, Zeichnungen, Druckgraphiken. Der zweite Teil der Ausstellung handelt von der Erstellung und Übertragung von Vorlagen, von Kopie und freier Variation, von der Beteiligung der Werkstattmitarbeiter an der entwerfenden Unterzeichnung wie an der malerischen Ausführung. Eine Sequenz über die Verwendung der Vorlagen in den druckgraphischen Techniken und die kooperative Herstellung

bildhafter Zeichnungen schließt die Abteilung ab. Der letzte Raum der Ausstellung sollte ursprünglich der Ausstrahlung der Cranach-Werkstatt gewidmet werden: Altäre von verschiedenen, weit entfernten Auftragsorten belegen die Leistung des Werkstattorganisors und kaufmännischen Unternehmers Cranach. Doch nach den Leihverhandlungen in Olmütz und Aschersleben, Danzig und Passau haben wir aus einer Abwägung des technischen Aufwands und der konservatorischen Risiken schließlich auf die großformatigen Originale verzichtet, die uns in weitgehendem Entgegenkommen in Aussicht gestellt waren.

In der Auswahl der Exponate geht es einerseits um geeignete Belege des jeweiligen Zusammenhangs und andererseits auch um möglichst eindeutige Werke, die dem Meister ganz, in bestimmten Anteilen oder eben typisch den Werkstattgehilfen zugewiesen werden können. Was es bedeutet, hierfür heutzutage ein einigermaßen schlüssiges Ensemble von Originalgemälden außerhalb eines großen Museums und ohne Gegenleihgeschäft zusammenzuholen, das wissen die Insider, und das verpflichtet uns den hilfreichen Leihgebern gegenüber nicht nur zu großem Dank, sondern auch zur Erfüllung aller erdenklichen Sicherheitsvorkehrungen.

Der hohe Wert jedes Einzelstücks verpflichtet zur Kommentierung und hinführenden Erklärung. Jedes Werk wird als „Welt für sich“ bewußt und fordert die Beschäftigung mit dieser besonderen – historischen – Welt ein. Wozu uns die Umstände zwingen, das könnte morgen die sinnvolle Realität auch im Alltag der Museen sein: vieles beiseitezulassen und in Archiven und Depots gesichert zu wissen und nur einige wenige Zimelien ans Licht zu holen, die den Besuchern ausführlich erläutert werden.

Eine „historische“ Ausstellung verfolgt über die Beschreibung der Personen und einzelner Leistungen hinaus allgemeine Interessen, nämlich eine Einordnung und Bewertung. Diese fällt bei Cranachs Vielseitigkeit schwer, doch bleibt wohl das Erstaunlichste seine scheinbar „verkehrte“, abnehmende künstlerische Entwicklung. Die besonders ausdrucksreichen Leistungen liegen in der Frühzeit, vor der Werkstattgründung. Sie machen einer vereinfachten Komposition und zunehmend glatterer Routinearbeit Platz. Ist dieser Befund tragfähig oder das Ergebnis unserer Optik? Was fasziniert an den frühen Bildern und wirkt ausdrucksvoller? Die Ausstellung wird die von Dürer entlehnten Bildmotive und Kompositionsideen in Cranachs frühen Werken sichtbar machen, ebenso die von Anfang an zahlreichen Motivwiederholungen Cranachs. Ist seine Vorgehensweise der Bildmontage das Gestalterische, das uns beeindruckt? Nein, vielmehr verwirrt sie und stört unseren Eindruck ebenso sehr wie die merkwürdige „Stil“-Entwicklung. Doch läßt sich an der Gegenüberstellung mit Cranachs späterem „didaktischen“ Bildschema ablesen, daß nicht allein der äußere „Stil“, sondern die Bildwirklichkeit eine andere geworden ist. Eine „Naturalisierung des Sakralen“⁵ hat stattgefunden, welcher Begriff erlaubt, auch die an Naturmotiven überreiche Frühphase Cranachs und anderer Maler mitzudeuten. Es wird möglich, den späteren „Stil“ als Konsequenz des früheren zu verstehen, wenn man sich gleichzeitig klarmacht, daß Wahrnehmung und Bildwahrnehmung historisch relativ sind, daß man beim Sehen und in der Bild-darstellung früher etwas anderes „gemacht“ und bewegt hat.

Unser Qualitätsbegriff hat zu tun mit dem Nachvollzug von Ausdruckszusammenhängen. Was wir als sinnreiche und anspruchsvolle Gestaltung erfassen, ist ein folgerichtig abgestimmter Aufbau von Empfindungsmomenten. Die Konstruktion solch umfangreicher Komplexe bewundern wir – und sind andererseits betroffen, wenn sich wichtige Elemente wie die Kompositions- und Motivfiguren in vielen Cranach-Bildern und -Stichen als starre Übernahmen herausstellen. Umgekehrt erschließen sich uns Ausdrucksverbindungen neu durch den Nachweis sinnhafter Verknüpfung. Es bedarf des Hineindenkens in die Bildhandlung und ihre Motive – etwa bei Cranachs „Sterbendem“ von 1518 –, um das Lesebildartige, als Gedankenillustration und Vorstellungshilfe Gemeintem zu erfassen. Diese neuartige Bildaufgabe un-

terscheidet sich von der visionären Schau der Überwelt und Heilsgeschichte (der traditionellen Altarbilder) durch den diesseitigen Standort: Der Sterbende, seine Familie und seine Erben werden zum Mittelpunkt einer Bildhandlung, in die Überweltliches nur als speziell gekennzeichnete Lichteinbruch hineinwirkt. Die „normale“ Bildeinstellung trifft auf die alltägliche Augenwirklichkeit.

Dieser Wechsel zur Immanenz findet sich auch in den Porträts: Anstelle einer Symbollandschaft in der Hintergrundnatur tritt die Gravur individueller Prägung. Nicht so geometrisierend, zirkelschlagbestimmt wie bei Dürer, aber in präzise gesetzten Linien und weichen Pinselschwüngen wird die „Signatur“,⁶ das Unverwechselbare eines Gesichts beschrieben. Und ein genaues Studium der eigenhändig gezeichneten Porträtaufnahmen Cranachs führt zu den Einzelstücken in seinem reifen und späten Werk hin, die er mit Wahrscheinlichkeit selbst durchgeführt hat. Von Absturz auf das Niveau der



A 3

A 3 Lucas Cranach, Der Sterbende, Detail aus Abb. A 2. Monströse Teufelsgestalten halten der aufschwebenden Seele die Sünden der drei Lebensabschnitte vor: Jugend, Mannesalter, letzte Jahre. Ein Engel auf der anderen Seite hält die „opera bona“, die guten Werke, dagegen. Neben dem Arzt mit dem Uringlas ist der personifizierte Höllerrachen mit einem darin wartenden Teufel angetreten. Dieser spricht bzw. läßt einen Vogelteufel in Latein sagen: „Verzweifle völlig, da du alle Gebote Gottes nachlässig erfüllt hast, meine aber mit Hilfe der Frau stets aufs Eifrigste!“ Der Engel hält dagegen: „Deine Sünden bereue, bitte um Verzeihung, hoffe auf Barmherzigkeit!“

A 4



A 5



A 4 Lucas Cranach, Parisurteil, um 1535, 59 x 39, ehemals Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Unterzeichnung (im Infrarotreflektogramm).

A 5 Unbekannter Maler, Parisurteil, Bemalung auf einer Hochzeitstruhe, Verona, um 1450, Kunsthandel Julius Böhler, München.

Gesellen kann da keine Rede mehr sein. Die Ausstellung hebt diese Leistungen an subtiler Beobachtung als Zeugnisse eines dramatischen Realismus heraus. Die Bildnisse von Herzog Heinrich dem Frommen, vom Washingtoner Ehepaar von 1522, vom bärtigen Brüsseler Herrn von 1529 und schließlich das spätere Selbstporträt zeigen eine psychologische Präsenz des Gegenübers, die allen Werkstattübertragungen fehlt.

„Historisch“ und „kulturgeschichtlich“ statt traditionell „kunsthistorisch“: Diese Unterscheidung soll das Interesse am umfassenden Lebenszusammenhang, an der Darstellung der historischen „Welt“ betonen, die gegenüber unserer grundverschieden war. Der Erforschung der „Künstler“ der Vergangenheit und ihrer besonderen Leistung stehen häufig moderne Vorstellungen von „Kunst“ und „Kunsterlebnis“ im Wege. Galeriewände und Abbildungsbände bringen historische Bilder, Figuren und Bildwerke nebeneinander, die auf ihre als „künstlerisch“ – und das heißt: spontan und von heute her – bewerteten Eigenschaften hin wahrgenommen werden – und das heißt: unangemessen verglichen, unreflektiert und im Ergebnis falsch verstanden werden. Eine „historische“ Ausstellung nimmt demgegenüber jedes Schaustück als Beleg für einen besonderen Aspekt der Vergangenheit. Es kann nicht leichthin wahrgenommen und „genossen“ werden, sondern will sinnhaft von seiner Zweckbestimmung und Bewertung her als unverwechselbare Gestaltungsaufgabe eingesehen werden.

Bekanntermaßen gab es am Ende des Mittelalters keine „Kunstwerke“ im modernen Sinn und kein Motiv zu deren Hervorbringung. Bis kurz vor 1500 kannte man keine frei hängenden Tafelbilder an Wänden, sehr wohl aber Altarwerke, in Wandvertäfelungen vornehmer Stuben eingelassene sinnbildliche und historische Darstellungen, Votiv-Porträts als Klappbilder und manchen anderen Darstellungszweck wie etwa die italienischen Hochzeitstruhen⁷, an denen erstmals die erotischen Motive von „Venus und Amor“, der „Drei Grazien“ und des „Paris-Urteils“ begegnen, die – mit der Zwischenstufe allegorischer Bilder in Raumdekorationen und parallel zur Aufstellung antiker Statuen und Statuetten – schließlich auf Tafelbildern vorkommen. Deren Präsentations- und Verwahrungsorte in den Räumen der Adligen und Patrizier wüßten wir gerne, nachdem wir durch Andreas Meinhardt's Lehrbuch von 1508 und das Hochzeitsgedicht des Philipp Engelbrecht von 1514 über solche Bilddarstellungen im Wittenberger und Torgauer Schloß der sächsischen Kurfürsten unterrichtet sind. Cranach war der erste deutsche Maler, der für solche Darstellungen in großer Zahl Abnehmer gefunden hat. Dies ist beachtlich, denn es gab auch zu Cranachs Zeit nur wenige, meistens klar vordefinierte Räume für die Anbringung von Bildern und nur wenige Auftraggeber, welche die besonderen Anlässe und die Geldmittel zur Bestellung von teuer gefertigten Bildwerken in figürlicher, gemalter, gestickter oder anderer Darstellungsform hatten. Auch wenn in Fastnachtsspielen, Theaterstücken, Festreden, als „lebendes Bild“ (1494 in Antwerpen beim Einzug Philipps des Schönen) sowie in Holzschnitten und Miniaturen die nackte Darstellung der drei antiken Göttinnen vorkam, bedeutete es einen großen Schritt, diese in die geistige Welt gerahmter Tafelbilder hereinzulassen.⁸

Wo heute eine spontane „Kunst“-Betrachtung nur „Dürer“- oder „Cranach“-Werke sieht (und das größere oder kleinere Format, die gröbere oder feinere Ausführung als Ergebnis von Randbedingungen vernachlässigt), interessieren historisch vor allem der Stellenwert eines Auftrags, der Rang einer dargestellten Person, die Absicht und Anbringung eines Bildprogramms. Es sind gerade die eigentümlichen Zwecke und Gebräuche zu erforschen, wie die Verwendung einzelner Altäre für Andachten von Stifterfamilien und Bruderschaften, für die regelmäßige Abhaltung von Seelenmessen verstorbener Zuwender (die zum Vermögen der einzelnen „Altarpfründen“ geführt haben, aus denen – wie bei heutigen Banken – teilweise erhebliche Anleihen gegen Zins an Stadtverwaltungen, Hofkammern und Einzelpersonen gegeben wurden).⁹ Erst wenn die Funktionen der Bildge-

genstände, die Rollen der Verhandlungspartner, die Normen der Auftragsvergabe – etwa an Zunftmitglieder oder an einen Meister mit bestimmter Qualifikation – deutlich werden, sind der Gestaltungsspielraum und etwas von der Motivation des Ausführenden absehbar.

Eine historische Ausstellung über einen „Maler“ wie Lucas Cranach hat sich für das Berufsbild der bildschaffenden Handwerker vor 500 Jahren zu interessieren. Nicht Cranachs „Kunst“ ist der Ausgangspunkt, sondern die handwerkliche Erstellung von Altarkästen, Figuren und Bildtafeln in der Absprache zwischen Werkstätten oder im Verbund der Mitarbeiter innerhalb solcher. Was für diese wichtigste Auftragsart gebraucht wurde, mußte in den Herstellungstechniken erlernt, in den Vorlagen erworben, in der Materialtechnik, Zeichen- und Maltechnik beherrscht werden. Von diesen Fertigkeiten handelt eine Sequenz der Ausstellung; vom Erwerb der raffinierteren Projektionskünste, Abbildungstechniken und der Sammlung von Motivvorlagen auf der Gesellenwanderschaft berichten die folgenden Abteilungen.

Die Tätigkeit eines handwerklichen Malers änderte sich während Cranachs Lebenszeit allgemein: Unter dem Einfluß der italienischen Vorbilder, durch die Vermittlung Albrecht Dürers und die Schriften der Humanisten fand eine Neubewertung der bildschöpferischen Tätigkeit als „freie Kunst“ statt.¹⁰ Wie weit diese neue Anerkennung praktisch ging, läßt sich – unterschiedlich – an den Auftrags- und Rechnungsdokumenten, aber auch an den Lebensläufen der Maler ablesen. Dabei nimmt Cranachs Entwicklung zum Hofmaler am reichen kursächsischen Hof mit allen ihm verliehenen Privilegien eine Sonderstellung ein. Die Händel zwischen den waffentragenden Gesellen seiner Werkstatt mit den (überwiegend aus adligen Familien stammenden und deshalb waffenfähigen) Wittenberger Studenten¹¹ sind jedoch ein Indiz für das neue Selbstbewußtsein ausgebildeter Maler.

Cranachs Anerkennung als Hofmaler ist durch die kurfürstliche Wappenverleihung an ihn 1508 – mit dem humanistischen Zeichen der geflügelten Schlange mit Ring im Maul – eindrücklich manifestiert; das erste Lobgedicht aus der Feder eines Wittenberger Universitätsprofessors, Georg Sibus Daripinus, entstand bereits 1507; ihm folgte 1509 der Widmungsbrief des Christoph Scheurl.¹² Die Einschätzung Cranachs an der Spitze der lebenden Maler, das Lob über seine Schnellmalerei und Augentäuschungskunst und seine antikisierte Nennung als „Lucas Chronus“ – er signierte 1509 auch so – zeigen eine Einschätzung ähnlich der der Dichter und Gelehrten. Seine Bezahlung seitens des Hofes entsprach denn auch derjenigen der Wittenberger Universitätsprofessoren. Dennoch änderte sich damit nicht viel an der Praxis des Malens, an den Preisen und an den Arbeitsgängen in der Werkstatt. Diese Seite der Bildkosten und der Praxis ihrer Erstellung hebt die Ausstellung ebenso hervor wie die Vielfalt der Tätigkeiten des „Malers“.

Von Cranachs Vater Hans, nach seiner Berufstätigkeit „Maler“ genannt, weiß man nicht, welche Arbeiten er ausgeführt hat. Was die kleine bischöfliche Land- und Handelsstadt Kronach zu vergeben hatte, läßt sich nur anhand des Spektrums der möglichen Aufträge und der Einbeziehung aller übrigen Handwerkerberufe abschätzen. Dies unternimmt eine Eingangssequenz in Raum 2, der die für die Ausstellung geleistete neue Bearbeitung der Archivalien zugrundeliegt. Das Anfertigen von Bilddarstellungen auf Tafelbildern oder Wandfresken muß nicht unbedingt zur Tätigkeit eines Malers gehört haben, der Fensterläden und Türschilder, Möbel und Häuser anstrich und vielleicht auch Farbfassungen und Vergoldungen ausführte.

So situations- und auftragsabhängig sich die eng umrissene Rolle des Vaters zeigt, so sehr erscheinen die Tätigkeiten des Sohnes Lucas als ein ganzes „Rollenbündel“. Der Erwerb der Wittenberger Apotheke sicherte die Zulieferung von Farben, Bindemitteln und Ölen, aber auch von Siegelwachs und Tinte. Die Beteiligung an der Druckerei und der Buchhandel ergänzten den Vertrieb der Druckgraphik und brachten Aufträge für die Bildvorlagen. Der Bier- und Weinhandel und andere Besorgungstätigkeiten für den Hof

A 6



(Reparatur eines Musikinstruments, Vermittlung der Anfertigung eines Modells des Turmes zu Colditz, Besorgung von Messern, von Eisenspitzen für Armbrustbolzen, von Papier, von Laternen) bedeuteten eine Ausweitung von Nützlichkeiten für den wichtigsten Auftraggeber. So war Cranach nach den Archivdokumenten, die Hambrecht¹³ veröffentlicht hat, in den erfaßten Jahren ab 1518 mindestens 38mal zur Ausführung von Aufträgen und zu Besprechungen am kurfürstlichen Hof.

In der Ausweitung der Tätigkeiten zeigt sich eine organisatorische Fähigkeit, ohne die es Cranach unmöglich gewesen wäre, zeitweise auch noch Ratsherr (1519 – 1544/45) und Bürgermeister (1537/38 mit Unterbrechungen bis 1543/44) in Wittenberg zu sein. Nimmt man die dokumentierten zahlreichen, unterschiedlichen Aktivitäten einerseits, die Breite des Werkstatteinsatzes andererseits – 1531 z.B. an der „Befestigung“ von Wittenberg, die Bemalung und Vergoldung von Möbeln und Geräten, Ausmalung von Stuben, Decken und Geweihkronleuchtern, Freskomalereien und Gemälde auf „Tüchlein“ (teilweise großformatiges, feingewebtes Leinentuch), von denen nichts mehr erhalten ist –, dann weitet sich nochmals das Volumen der durch den Maler veranlaßten und überwachten Arbeiten. Die Anfertigung der Tafelbilder – so viele es trotz mehrheitlichen Verlustes heute noch sind – schrumpft zum kleineren Teil von Cranachs Arbeitsleistung, die mit häufigen Reisen verbunden war, wie auch die immer wieder erwähnten Kosten für Pferde anzeigen.

Kooperative Bildherstellung

Lucas Cranachs Leistung historisch zu würdigen, heißt, seinen Anteil an den erhaltenen rund tausend Werken und seinen weit ausstrahlenden, typenprägenden Einfluß insgesamt zu bestimmen. Die Tatsache, daß die Wittenberger Dokumente ab 1510 erst vier, dann fünf, dann sechs, 1511 acht, 1512 neun, 1513 zehn, 1535 sogar elf Gesellen (bei gleichzeitig tätigen Lehrknaben und den üblichen Helfern für die Farbenreiberei) erwähnen und daß wiederholt von den waffentragenden Gesellen die Rede ist, zeigt die Mitarbeit gut ausgebildeter und statusbewußter Maler in Cranachs Werkstatt an. Die Namen einzelner Mitarbeiter sind gelegentlich genannt: Valentin Elner (1504), Christoph, Maler von München (1505, 1508?), Polack (1512), Matthäus Cranach (1512, 1516), Hans und Jacob (1513), Christian Döring (1516, 1518, 1521), Hans von Schmalkalden (1523), die Söhne Hans Cranach (1532, 1533, 1537) und Lucas Cranach d. J. (1541, 1544), Simon Franck (1529, 1531), Franz Zubereiter, Ambrosius Silberbart, Lucas Mercker, Jacob Abel, Hans Jobst, Paul Steter.

Vom individuellen Stil überlieferter Werke inner- und außerhalb der Cranach-Werkstatt ausgehend, hat Werner Schade 1972¹⁴ die Cranach-Schüler benannt: Meister des Pflockschen Altars, Meister der Erasmus-Marter von 1516, Meister der Gregorsmessen, Wolfgang Krodell, Anton Häusler, Hans Kemmer, Franz Timmermann, Hans Döring, Monogrammist IW, Monogrammist HB mit dem Greifenkopf, Augustus Cordus, Peter Roddelstedt, Heinrich Königswieser, Hans Krell. Er spricht von den „Scharen von jungen Malern“, die „ihre Ausbildung in Wittenberg genommen haben“.

Obwohl die Kunsttheorie seit der Aufklärung die künstlerische Leistung in der Erweckung „interesselosen Wohlgefallens“ (Kant) entdeckte, die Auftrags- und Zweckbindungen der Kunst ablehnte und den für seine Gestaltung alleinverantwortlichen Kunstschöpfer propagierte, dauerte in vielen Bereichen der Kunst- und Kunstgewerbeproduktion und auch in der Malerei der arbeitsteilige Werkstattbetrieb an. Teilweise setzte er sich bis in die Akademiepraxis des 19. Jahrhunderts fort, wo die Meisterschüler Teilarbeiten der großen Aufträge ihrer Professoren übernahmen. Die Tatsache der Werkstattmitarbeit ist seit den Lebens- und Werkdarstellungen Cranachs von Heller (1821) und Schuchardt (1851 – 1871) bekannt. Die Beurteilung zahlreicher Bilder als Werkstattproduktion war im 19. Jahrhundert geläufig,

A 6 Lucas Cranach, Bildnis eines bartlosen jungen Mannes, 1522, 56,8 x 38, Washington, National Gallery, Detail, vgl. Kat.Nr. 157. Die Ausführung der Gesichtspartie zeigt eine ungewöhnliche Nuanciertheit. Einzelne Formkanten (oberhalb der Nasenwurzel über dem rechten Auge und am Bogen des Nasenlochs) lassen die Abhängigkeit von einer gezeichneten Vorlage, wie sie auch aus technischen und farbökonomischen Gründen sinnvoll war, erkennen. Doch die weiche Auflösung der Konturen (Lider, Nasenflügel, Mundlinie, Kinn) verleiht dieser präzise erfaßten Physiognomie ungewöhnliche Lebendigkeit.

A 7



A 8



wie ein Zitat aus Meyers Konversations-Lexikon von 1888 zeigt: „Cranach erfreute sich seiner Zeit in Deutschland des größten Rufs, wozu hauptsächlich sein Verhältnis zu den Reformatoren, dann aber seine Fingerfertigkeit, mit der er, von zahlreichen Gehilfen unterstützt, die Welt mit Bildern überschwemmt, beitrug.“¹⁵

Die Einstufung schwächerer Arbeiten als Werkstattprodukte hing auch mit der Geltung akademischer Qualitätsstandards für Zeichnung und Malerei zusammen. Heute sind solche Bewertungen nicht mehr wirksam. Die Auflösung der akademischen Gestaltungsnormen hat einerseits den Blick für vorher verstellte Ausdruckszusammenhänge – insbesondere in der Entdeckung des Frühwerks – eröffnet, andererseits vielen Werkstatteleistungen Aufmerksamkeit verschafft, die nun als aufwendige historische Gestaltung imponieren. Diese Anerkennung einer historischen Pluralität und die Relativierung bisheriger Qualitätsmaßstäbe machen ein umso schärferes Vergleichen nötig. Für die heutige Betrachtung stehen die im allgemeinen konservatorisch vorgeklärten Erhaltungszustände, die verbesserte Fotodokumentation und die naturwissenschaftlich-technischen Untersuchungsverfahren zur Verfügung.

Die über viele Generationen gehende museale Zusammenstellung der Malerwerke nach Meisternamen, die monographische Zentrierung auf die „alten Meister“ und die entsprechende Beschriftung in den Museen haben eine unhistorische Vorstellung von den Lebenswerken und den individuellen Schaffensanteilen an diesen hervorgebracht. Die Vorstellung von „Genies“ ist teilweise ein Resultat solcher Vereinfachung, hinter der die Leistung des entwerfenden und planenden Regisseurs zu kurz kam und die der Mitarbeiter verschwand. Das kollektive Erkennungsmerkmal des „Cranach-Stils“ ist hierbei ebenso täuschend wie das des „Dürer-Stils“, des „Tizian-Stils“, des „Rembrandt-Stils“. Die umfangreichen Malwerke der Vergangenheit stammen überwiegend aus der Produktion von Teams, von leistungsfähigen Werkstätten unter der Anleitung von Künstler-Organisatoren. Wie heute noch im Architektur-, Restaurierungs- oder Modedesign-Atelier gab es in der Mehrzahl der Werkstätten des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit eine Arbeitsdelegation an mehrere Staffeleien und Arbeitstische.

Cranach steht als Werkstattorganisator in einer langen Tradition. Die überlieferten Maler-Namen, wie etwa in Nürnberg Pleydenwurff und Wolgemut,¹⁶ standen für die für die Ausführung verantwortliche Werkstatt, nicht immer für den jeweils Begabtesten oder dem an einem Auftrag am meisten Beteiligten. Das gilt besonders bei den kooperativ bewerkstelligten Großauf-

A 7 Vgl. Abb. A 6.

A 8 Lucas Cranach, Bildnis Johann Friedrichs des Großmütigen als Bräutigam, 1526, 55 x 36, Kunstsammlungen zu Weimar. Selbst in der Gegenüberstellung der kleinen Ausschnitte ist der Reichtum malerischer Abstufungen sichtbar, der A 7 von A 8 unterscheidet. A 8 ist vom Linienmuster der übernommenen Vorzeichnung her entwickelt: An die hart durchgezeichneten Konturen schließt sich eine schattierende Modellierung an. Im Gegensatz zu dieser Halbreliëfmethode ist A 7 als optische Einheit gesehen: Die Helligkeiten der Gesichtszonen sind untereinander deutlich abgestuft; es gibt eine durchgehende Lichtgraduierung.

trägen: Altarschreinen, die von Möbelschreibern, Schnitzern, Faßmalern, Vergoldern, Tafelbildmalern und weiteren Spezialisten gestaltet wurden. Die Ausstellung führt deshalb vorbereitend in die fränkische Kunstlandschaft vor Cranach ein und erläutert Auftraggeberwesen, Auftragsvergabe und Herstellungspraxis in den Werkstätten.¹⁷

Die Besonderheit des Cranach-Themas liegt nicht nur in der Vielzahl des Geschaffenen, in der Einheitlichkeit der Kompositionsform und des Ausführungsstils, sondern gerade in der außerordentlich guten Quellenlage, was die Werkstattmitarbeiter und -viele einzelne Aufträge angeht. Durch die große Zahl des Erhaltenen ist eine Übersicht über die Palette des insgesamt Geleisteten möglich. Daß Cranach Geld für Holzschnitzer- und Vergolderarbeiten quittierte, gibt Hinweise auf den Verbund verschiedener Spezialarbeiten in der Altarherstellung. Es ist zu vermuten, daß außer dem Altar in Neustadt an der Orla noch andere Altäre mit Schnitzfiguren geschaffen worden sind. Immerhin sind zahlreiche Altäre im Cranach-Stil von der bisherigen Literatur nicht beachtet worden, obwohl sie aller Wahrscheinlichkeit nach aus der Werkstatt und nicht von bereits unabhängigen Mitarbeitern Cranachs stammen. Im letzten Raum der Ausstellung sind einige dieser Beispiele vorgestellt.

Das interessanteste Untersuchungsgebiet, für das in einer Ausstellung Belege präsentiert werden können, stellen jedoch die Gemälde mit ihren Vorstudien und in ihrem Entstehungsprozeß dar. Das Studien- und Vorbereitungsmaterial ist nur ausnahmsweise aus den Werkstätten heraus gelangt. Von Cranach haben sich vor allem die gezeichneten und flüchtig kolorierten „Aufnahmen“ einiger Gesichter erhalten, von denen die Ausstellung typische Beispiele zeigen kann, einschließlich der Gegenüberstellung eines Falles, in dem Vorstudie und ausgeführtes Bildnis, Luthers Vater, erhalten sind. An vergrößerten Detailaufnahmen wird ein Einblick in die meist schematische Ausführung der Malerei nach den meisterlichen Vorstudien gegeben; diese optischen Dokumente dienen als Belege der Delegation der Ausführung. Ähnliches ist in der verschiedenartigen Verwendung von Gesichts- und Figurenmodellen nachzuweisen, etwa bei den versatzstückartig gebrauchten Gesichtern, die einer nackten Eva, einer Kurtisane oder einer Madonna identisch eingepaßt wurden. Die vielfache Ausnützung des Werkstattvorrats an Vorzeichnungen und Einzelstudien läßt eine erhebliche Spanne von Ausführungsqualitäten erkennen und damit ein Stück der geschickten Wiederverwendungs- und Variationspraxis.

Der eigenhändige Anteil

Die Fertigkeit, Bildmotive in einen Fluß von Linien und einen Klang von Farben überzeugend umzusetzen, das Spiel mit der Illusion und die Erzeugung von Ausdruckscharakteren: diese Gaben unterscheiden den seiner „Kunst“ sicheren Gestalter von den Ausführungsgehilfen. Bei vielen Werken alter Meister läßt sich ein Abstand zwischen der subtilen Durchgestaltung von einer Hand zu der routinemäßigen, leeren oder unbeholfeneren Arbeit von anderer Hand beobachten. Bei Cranach ist eine ganze Skala von Abstufungen zwischen einzelnen Bildern und auch innerhalb einzelner Bildpartien auszumachen, die nur aus der Beteiligung verschiedener Ausführer (vgl. Abb. A 9–A 26) erklärt werden kann. Die Frage nach dem maßgebenden Gestalter ist sinnvoll, denn das Ausdrucks-konzept seiner eigenhändigen Partien verkörpert in reinster Form das, was hinter weniger schlüssigen Ausarbeitungen der Werkstatt steckt. Nur bei dem selbstverantwortlichen Gestalter läßt sich auch eine Linie der Entwicklung verfolgen. Werkstattarbeiten stellen dieser gegenüber die verunklärten Ableitungen dar.

Der Ausstellung über Lucas Cranach ging deshalb einmal mehr die Suche nach dem „eigenhändigen Meister“ voraus, von dem nun Orientierungsbeispiele geboten werden können dank der Mitwirkung großzügiger Leihgeber. Eigenhändigkeit ist aber längst nicht mehr nach einfachen stilistischen

A 9



A 10



A 11



A 9 Lucas Cranach, Kurfürst Friedrich der Weise, 1532, 20,7 x 14,8, Budapest, Szepmüvészeti Museum, Detail.

A 10 Lucas Cranach, Kurfürst Friedrich der Weise, um 1525, 57,8 x 40,6, Privatbesitz, Detail.

A 11 Lucas Cranach, Kurfürst Friedrich der Weise, um 1532, 20,4 x 14,3, New York, Metropolitan Museum, Detail.

A 14



Bei der Suche nach Cranachs eigenem Anteil gehen wir von anderen Prämissen aus als frühere Autoren. Die besondere Signatur mit der geflügelten Schlange – aber auch schon das Monogramm „LC“ davor – befindet sich auf Tafeln mit unterschiedlicher Stilikistik. Es stellt sich nicht mehr die Frage nach vorbildlichem Original und werkstattmäßiger Kopie, Replik oder Variante,

A 15



A 14 Lucas Cranach, Die drei Kurfürsten von Sachsen: Friedrich der Weise, Johann der Beständige und Johann Friedrich der Großmütige, um 1532, Holz, 67,5 x 67, Flügel 68,7 x 32,3, Hamburg, Kunsthalle. Ein klappbares Triptychon in Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, zeigt gleichformatige Bildnisse, aber mit rückseitigem Text. Der Erbe der ernestinischen Landesteile Sachsens, Johann Friedrich, erscheint mit seinem Wappen und erneuert den Anspruch seines Hauses auf die Kurwürde. Dem Förderer der Reformation war die kaiserliche Bestätigung keinesfalls sicher, deshalb betonte er in den gedruckten Gedichten die Kaiserstreue seiner beiden Vorgänger.

A 15, A 16 Lucas Cranach, Kurfürst Friedrich der Weise und Johann der Beständige, 1532, Kunstsammlungen zu Weimar, Details, vgl. Kat.Nr. 179, 180 a.

wie sie noch der Werkauswahl von Friedländer/Rosenberg²⁰ zugrundelag. Die dort unter A, B, C, D, E aufgeführten Versionen haben sich häufig als gleichwertig, manchmal sogar als überlegen oder zeitlich vielleicht sogar vor dem „Bezugsbild“ angefertigte selbständige Aufträge herausgestellt, wie die 1540 datierte „Hirschjagd“ aus Cleveland gegenüber dem Wiener Beispiel von 1544, das stilverschieden ist. Die Kategorien, die Koepplin im Katalog von 1974²¹ anführt, definieren die Beteiligung bereits flexibler, da sie von vornherein von einer Mitwirkung der Werkstatt ausgehen: „1. Eigenhändig ausgeführtes, meist signiertes Hauptwerk (... nicht ganz ohne Mitwirkung von Hilfskräften); 2. Im wesentlichen eigenhändig, aber eiliger ausgeführtes Werk von geringerer Sorgfalt; oft die Signatur tragend (die Flüchtigkeit beispielsweise bedingt durch niedrigere Bezahlung); 3. Zum mindesten im finnish eigenhändiges Serienprodukt, oft signiert (bei Porträts wiederholt gemalte Ausführung nach ein und derselben Studie auf Papier, bei anderen Gegenständen Prinzip der Variation); 4. Unsigniertes Werkstattprodukt (oft ohne direkten Eingriff des Meisters, nur unter seiner Aufsicht entstanden); 5. Schulwerk (Werk eines Schülers, der Cranachs Werkstatt verlassen hat).“

Die maltechnischen Beobachtungen, die Dokumente über die zeitgenössischen Werkstattgepflogenheiten, aber auch die Belege zu Cranachs vielen Unternehmungen legen einen grundsätzlichen Perspektivenwechsel nahe. Hat dieser zügige Entwerfer und Vorplaner der Arbeitsschritte denn überhaupt eine kontrollierende Besorgtheit um die authentischen „Cranachs“ entwickelt? Es ist die moderne „Kunst“-Betrachtung, die Thema und Gestaltung überwiegend dem Künstler zurechnet, dessen „Handschrift“ ihr das stilistische Erkennungsmerkmal liefert. Die Durchsicht der Gemälde der Wittenberger Zeit und auch bildhafter Zeichnungen wie derjenigen der Spätlatin-Chronik liefert den Eindruck von einer Schichtenfolge: a) Vorplanung

A 17 Lucas Cranach, Johann der Beständige, um 1532, Privatbesitz, vgl. Kat.Nr. 179. Aus einer der Porträtserien von 1532/33 stammt das Täfelchen, das durch den späteren Auftrag von goldfarbener Schrift aufgewertet wurde.

A 16



A 17



A 18



A 18 Lucas Cranach, Das Martyrium der hl. Katharina, 1506, 126 x 138, Mittelbild eines Flügelaltars, Dresden, Gemäldegalerie, Detail. Ein frühes Hauptwerk der Wittenberger Zeit ist das Katharinentriptychon. Es zeigt in der Einbeziehung der übergroßen, porträtgenauen eingemalten Köpfe stürzender Verfolgergestalten eine Verbindung von Gruppenporträt der Auftraggeber und Martyriumsszene. Dabei dürften die ausgeprägten Gesichter der Männer Cranachs eigener Ausführungsbeitrag sein (vgl. A 24). Die glattere Malweise und gewisse Unbeholfenheit im physiognomischen und anatomischen Detail zeigt den Einsatz einer Gesellenhand bei der Ausführung der Katharina. Auch die Brokatmuster sind flach aufgetragen, die in Vergleichspartien – etwa des Katharinenbildes, Kat.Nr. 120 – virtuos durchmodelliert sind.

außerhalb (Kompositionsentwurf, Motivskizzen); b) Unterzeichnung; c) flächige Anlage der Farbzonen unter Aussparung heller Detailbereiche (Gesichter, Hautpartien); d) Feinmodellierung; e) feinzeichnender Auftrag von Oberflächendetails (Haare, Brokatfäden, Blattwerk). Das dünnlinige Gerinnsel von Härchen, Ästen und Wurzelwerk „von letzter Hand“ ist eine oberste „Puderzuckerschicht“, die aus einem abschließenden Durchgang stammt, die wieder ein anderer Mitarbeiter aufgelegt haben kann als der für die Farbausmalung verantwortliche. Die Annahme solcher Erstellung in Fertigungsschichten drängt sich auf, wenn man etwa die in sich geschlossenen, wohl eigenhändigen Fußpartien wie die von 1503 (Abb. A 20) mit späteren vergleicht (Abb. A 21 ff.). Die Schrittfolge: Umrißzeichnung – Farbanlage – Detaildurchbildung – Gerinnsel mit feinem Pinsel – hat bei dem Bild von 1538 etwas Aufeinandergeklebtes. Die Härchen, Ästchen und Blättchen sind ihrerseits ebenso schematisch wie erlernbar. Sie zeigen keine Variation oder Steigerung und könnten genauso gut von einem der zweitausend Mitarbeiter Walt Disneys stammen wie aus dem Cranach-Atelier. Diese schichtenweise Vorgehensweise kann man nicht nur am Einzelfall, sondern, wenn man



A 19

sie einmal beobachtet hat, immer wieder finden. Sie führt eine Gestaltungsform ins Schematische weiter, die bereits in den frühesten Zeichnungen Cranachs – z.B. in der Helldunkelzeichnung „Johannes der Täufer in der Wildnis“ von 1502/03 – ausgeprägt ist, dort aber temperamentvoll variiert erscheint.

Die beschriebene festgelegte Abfolge in der Ausführung ähnlicher Aufträge konnte aufgrund von Vorlagematerial, Arbeitsanweisung und Routine weithin ohne den Eingriff des Meisters ablaufen. Wer die Signatur setzen durfte, mag speziell geregelt gewesen sein. Aber was wir als „Cranach-Stil“ erkennen, ist zugleich dieser Typus des Werkstattprodukts nach eingefahrenem Muster. Das „ausdrucksästhetische“ Ideal, daß der Regisseur auch eine Schauspielerrolle übernimmt und bis in die letzte Faser selbst Ausdruckseinzelheiten vorführt, war nicht Cranachs Sache und bleibt auf Ausnahmen beschränkt.

A 19 Lucas Cranach, Das Martyrium der hl. Katharina, um 1508, 112 x 95, Budapest, Radágy-Sammlung der Reformierten Kirche, Detail, vgl. Kat.Nr. 120. Nach den Wiener Frühwerken ist die Budapester Katharinentafel einer der Ausnahmefälle völlig eigenhändiger Ausführung der Malschicht. Der Vergleich mit dem vorausgegangenen Dresdner Bild zeigt eine filigrane Zeichnung, einen spielerisch-leichten Linienfluß und eine physiognomische Treffsicherheit auch in dem weichen Frauengesicht. Der Vergleich der Haare, der Augen, der Finger, aber auch des bestickten Ärmels macht sichtbar, was den entwerfenden Meister auszeichnete.

Die Verwandlung in Linien und die Steigerung der Bildwirkung

Im Gegensatz zu Dürer ging Cranachs Bemühen nicht auf das Studium der Formenvielfalt, der Maße und Proportionen. Die Vervollkommnung seiner Gegenstände hat mit ihrem flächigen Erscheinungsbild zu tun, mit einer wirkungsvollen Aufteilung der Bildfläche, bewegten Konturlinien und klarem Hervortreten und mit einer durch die Pinselschreibe imitierten Kleinteiligkeit. Nirgendwo ist das deutlicher als bei den Adam- und Evafiguren vor gleichmäßig wiederholter dunkler Buschkulisse, die das Erscheinungsbild der Körper in helle Scheiben mit allseitig herausgehobenen, schwingenden Außenkonturen vor dunkler Laubfolie umsetzen. Die gestalterische Ambition zielt auf diese Linienkultur und Heraushebung der Zentralmotive.

Eine charakteristische Umsetzung in sprechende Form zeigen die Darstellungen mehrerer ähnlich bewegter Körper wie bei den Fassungen des „Paris-Urteils“ oder der „Drei Grazien“ (Abb. A 4 f.). Hier ist jede in einen verschiedenen Silhouettentypus gebracht, wobei Überschneidungen vermieden werden. Infrarotreflektogramme belegen Eingriffe in die unterzeichnete erste Anlage von Figurenstellungen (Abb. A 4), was auf ein zügiges Nacheinander von Zeichnung und farbiger Anlage schließen läßt und einen betonten gestalterischen Eingriff in der Anfangsphase der Bildausführung zeigt. Diese Erfindung besonderer „Profile“ in hervorhebender Inszenierung ist auch noch in den späten Kompositionen wie dem Berliner „Jungbrunnen“ von 1546 auffällig vorgeführt. Die dünne Malschicht des „Jungbrunnens“ ist für die Stadien des Bildaufbaus transparent und läßt mehrere Arbeitsgänge mit ähnlicher Betonung des Figuralen erkennen: 1. Anlage der Zeichnung in Rötelskreide; Festlegung der Umrisse mit Pinsel in grauer Farbe; 2. farbige Ausführung; 3. Nachkorrektur der Umrisse mit dünnem Pinsel in dunklen Linien. Nachgebessert wird nicht irgendein Detail, vielmehr wird der besondere Linienfluß der Außen- und Binnenkonturen der Hauptmotive verstärkt, und deren Erscheinung wird durch solche Profilierung verdeutlicht. Die Farboberfläche ist so belassen, wie es sich im flotten Nacheinander ergab; es ist keine Lasur oder Übermodellierung erkennbar, auch kein polierendes „finish“.

Damit rückt die Frage nach dem Meisteranteil ab von der so seltenen eigenhändigen Ausführung und richtet sich auf das „darunterliegende“ Konzept. Es entspricht generell handwerklichen Gepflogenheiten, daß die kompositorische Idee und wichtige Motivvorgaben in Entwürfen und Vorskizzen Sache des Meisters oder des dirigierenden Entwerfers sind und daß die Ausführung an geübte Hände weitergegeben wird. Das ist auch bei Dürer, Baldung, Altdorfer und anderen zu erkennen, obwohl sich bei diesen insge-

A 20 Lucas Cranach, Kreuzigung, 1503, Holz, 138 x 99, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Detail.

A 21 Lucas Cranach, Kardinal Albrecht von Brandenburg, vor dem Gekreuzigten kniend, um 1520, 158 x 112, München, Alte Pinakothek, Detail.

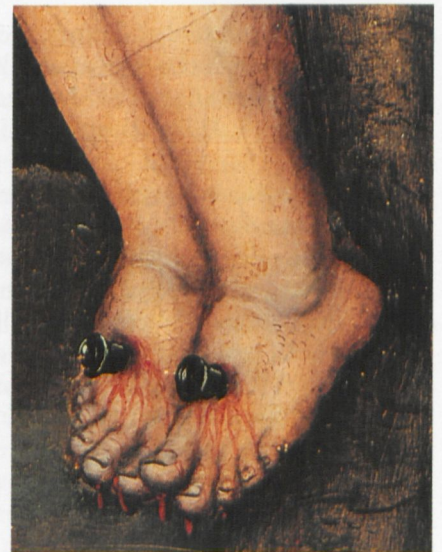
A 22 Lucas Cranach, Der Hauptmann unter dem Kreuz, 1538, Holz, 85 x 56, Sevilla, Museo de Bellas Artes, Detail.



A 20



A 21



A 22

samt ein höherer Anteil an eigenhändig ausgestalteten Bildern und Bildpartien findet.²² Der Vergleich zwischen den Vorgehensweisen in den einzelnen Werkstätten lehrt, daß es überall Delegation, aber nirgendwo sonst eine so klare Ausarbeitungsabfolge wie bei Cranach gibt. Man könnte sich bei ihm fast so etwas wie Querschnittsaufgaben der Zuständigkeit für einzelne Bildstadien vorstellen.

Bei Cranach läßt sich durch Detailaufnahmen der Oberflächen sehr leicht eine Vielzahl individueller Ausführungsstile herausfiltern. Fast alle folgen einer Schematik der Gesichtslinien, Hand- und Fingerbildung, Haarformen, Zweig- und Blattmuster, textilen Ornamente und Falten – gemessen an den individueller durchgebildeten Ausnahmen des Dresdner Katharinenaltars, des Dessauer Fürstenaltars oder der Budapester Katharinenmarter.

Bei Stichen wurde seit dem 16. Jahrhundert das „invenit“ vermerkt, womit der Erfinder einer Bildszene genannt war, der die gezeichnete oder gemalte Vorlage geschaffen hatte. Die Kompositionsidee für ein reproduziertes Gemälde war damit festgehalten; daß auch „invenit“ signiert wurde – im Gegensatz zur Ausführung – kommt nur selten, etwa 1546 auf einem Gemälde von Heemskerck, vor.²³ Was also Cranach typisch erbracht hat, ist das Konzeptionelle: die Inszenierung einer Bildhandlung und der tänzelnde Auftritt der Schauspieler darin. Er schuf Grundtypen in der gezeichneten „Visierung“ und der Unterzeichnung der Gemälde, die in späteren Werken wieder aufgenommen und variiert wurden. Die Frage, welche dieser Vorwürfe die Erfindung, welche eigenhändige Variationen und welche Nachprodukte von Gehilfen waren, läßt sich vor allem durch Beobachtungen an Unterzeichnungen voranbringen. Die Ausstellung führt Aufnahmen der verschiedenen Stile und Qualitäten dieses Bereichs vor. Wenn man unter dem Eindruck der Priorität dieser Kompositionsmuster und Figurentypen die kontinuierliche Produktion der Cranach-Werkstatt verfolgt, dann geht hier vieles über den Tod des prägenden Inventors Lucas hinaus. Der Sohn Lucas d. J. hat weitergeführt, was bei den Figurenkompositionen im wesentlichen durch die vorhandenen Vorlagen vorgeprägt war. Wo Figuren- und Gesichtsstudien von ihm oder seinen Mitarbeitern neu geschaffen wurden, erscheinen sie starrer und ohne die lineare Durchdringung. Einen eigenen Stil mit zuschreibungsmäßig abtrennbaren Beiträgen seiner „Hand“ kann man nur in den – gegenüber Lucas d. Ä. – glatten Skizzen der Porträtaufnahmen finden. Doch erscheint es aus dem Werkstattbetrieb heraus nicht gerechtfertigt, bereits Gemälde der 40er Jahre aufgrund des Oberflächenstils abzutrennen und sie Lucas d. J. oder anderen individuell zuzuweisen.



A 23

A 23 Lucas Cranach, Der Hauptmann unter dem Kreuz, 1536, Holz, 50,8 x 34,6, Washington, National Gallery (Kress Collection), Detail. Die Detailfolge demonstriert den Wandel von einer Gestaltung, die „durch-und-durch“ geht, zu wiederholten Formen. Bei der Ausarbeitung bereits von A 21 war die Durchgestaltung der Füße einem Gesellen überlassen, der sich mit einer stereotypen Behandlung der Zehen und des Rists zufriedengab. Die Unterzeichnung dieser Tafel, die allerdings nur Außenkonturen angibt (hier nicht abgebildet), zeigt die souveräne Stilistik des Meisters Cranach. Die beiden Versionen des Hauptmanns unter dem Kreuz, A 22 und A 23, erscheinen als routinierte Werkstattausführungen im kleineren Format. Die typische zeichnerische Überarbeitung letzter Hand – sicher nicht der des Meisters – ist bei A 22 zu sehen: kleine Ringelhaare und entsprechende Nachkonturierungen der Zehennägel sind hier aufgesetzt.

Die Illusionskraft in einer bildarmen Welt

Bei der kritischen Durchsicht von Werken der „alten Meister“ ergeht es immer wieder ähnlich: Bestechend durchgearbeitete, souveräne Gestaltung findet sich neben grober Werkstattausführung, und zwar innerhalb des einwandfrei signierten Bestands. Teilweise trifft man auf das Nebeneinander so verschiedener Qualitäten auch in den Partien innerhalb eines einzelnen Werks. Der Meister muß solche abfallenden Beiträge gesehen und mehr oder weniger bewußt in Kauf genommen haben. Auch was wichtig und teuer be-



A 24

A 25

A 24 Lucas Cranach, Das Martyrium der hl. Katharina, 1506, 126 x 138, Dresden, Mittelbild, Detail der linken oberen Ecke. Die zwei Gesichter entsprechen in der zeichnerischen Klarheit und aquarellhaft dünnen Modellierung Cranachs eigenhändigen frühen Porträts.

A 25 Lucas Cranach, Das Martyrium der hl. Katharina, 1506, linker Innenflügel, Detail.



A 26 Lucas Cranach, Das Martyrium der hl. Katharina, 1506, linker Außenflügel. Die Ausführung war einem Mitglied der Werkstatt übertragen, das stilistisch von dem Maler der Katharinenfigur der Bildmitte und der rechten Innenflügel abzuheben ist.



A 26

zahlt war, findet nicht in jedem Fall eine Entsprechung in der eigenhändigen Durchführung seitens des Meisters oder der besten „Hand“ der Werkstatt.

Man kann solche irritierenden Beobachtungen bei den meisten Malern zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert machen, besonders deutlich bei Bellini, Botticelli, Tizian, Dürer, Holbein d. Ä. wie d. J., Greco, Rubens, Rembrandt und selbst bei den Landschafts- und Stilleben-Spezialmalern. Die Beobachtungsunterschiede liegen am Rand der bewußten Wahrnehmung: In etlichen Werkstattleistungen sind Anatomie, Gesichtsumrisse, Raumverhältnisse gerade noch ausreichend für die jeweilige Realitätskontrolle erfaßt. In den meisterlichen Leistungen sind auch ungewohnte Verkürzungsprojektionen, bis dahin unbewußte perspektivische Entsprechungen, Beleuchtungsverhältnisse und Farbtönungen eingefangen, die über die „normale“ Bildillusion hinausgingen. Diese scheinen eine Schicht von Feinwahrnehmungen, von „Obertönen“ gewesen zu sein, die ein Meister ungefordert, nach eigenem Gefühl einbrachte. Er mußte diese nicht für den Auftrag gewährleisten. Wenn man die hinreißend klaren, charaktervollen und subtil ausgeführten Porträtaufnahmen des reifen Cranach sieht – es sind ja nur wenige Ausnahmen erhalten –, dann wird klar, daß diese „Copyright“-Exemplare in vielfacher Zahl existiert haben müssen. Sie wurden erst sorgsam gehütet und dann beiseitegeschafft. Die meist von Gehilfenhand umgesetzte, haltbarere komplettierte Malausführung auf Holz erfüllte den angestrebten Herstellungszweck meistens besser.

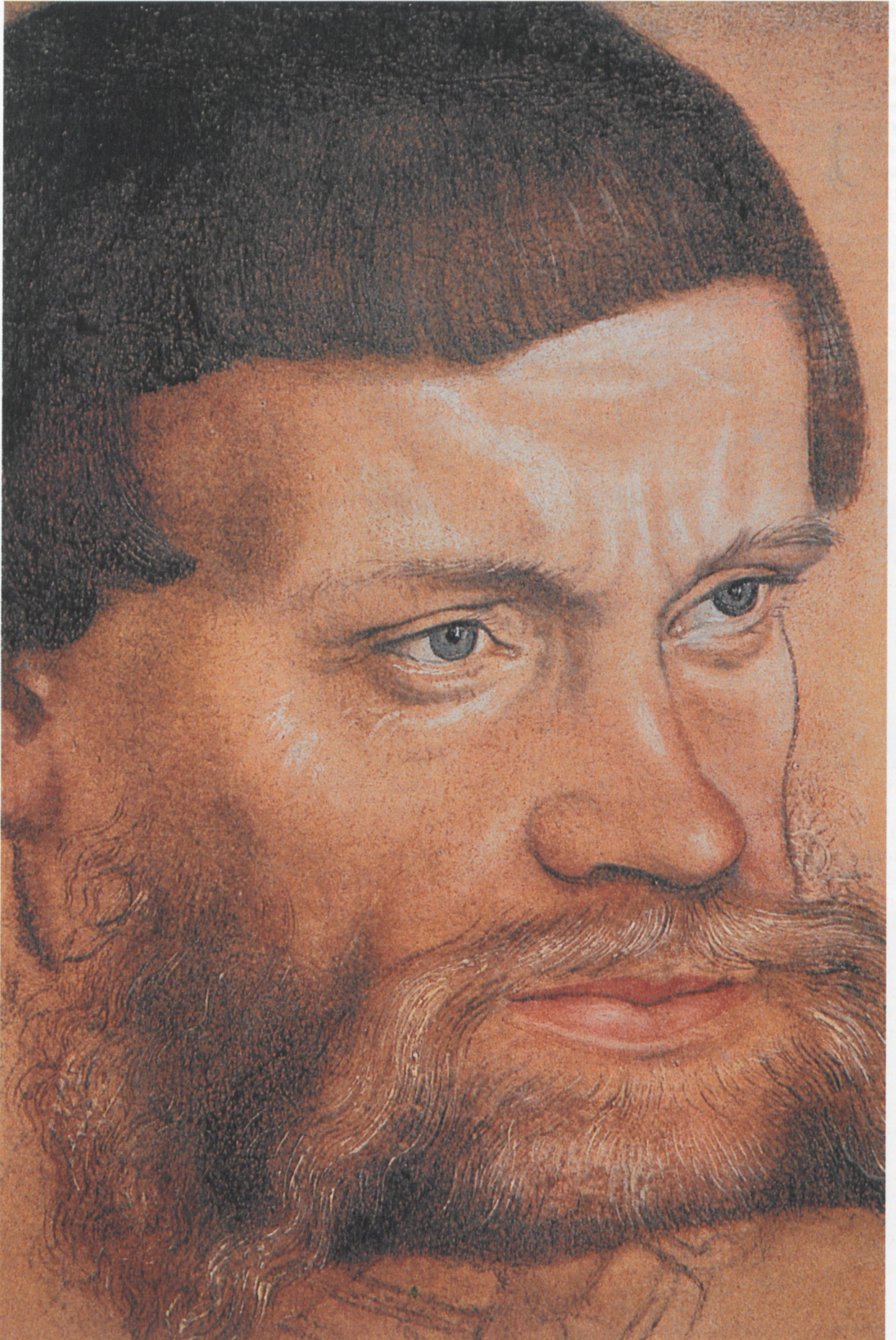
Wie weit kulturspezifisch die Erwartungen an die Projektionstechnik von Bildern entwickelt waren, ab wann ein bildarmes, wenig sehkontrolliertes Publikum „ansprang“, weil es von der Bildwelt als einer realen Vorstellung „betroffen“ wurde, fragt man sich oft: nicht nur bei verrechneten Perspektiven, falsch konstruierten Ovalen, ungelenken Verkürzungen, bei unglaublich unwürdigen Proportionen zwischen Körpern und Köpfen. Man fragt es sich vor vielen schematischen Porträts und vor allem angesichts der nackten Körper bei Lucas Cranach.

Die zahlreichen gemalten Profilbildnisse etwa von Kaiser Maximilian I. sprechen für die Annahme, daß physiognomische Primärmerkmale zur Identifizierung und zur Illusion einer gewissen Präsenz reichten. Dieses physiognomische Grundmuster kantete Cranach fast karikaturhaft heraus: Seine Porträts beschränken sich auf ein einprägsames (und in vielfacher Kopie „durchprägsames“) Liniengefüge. Die bis zu Cranach übliche Herstellung von Porträtstichauflagen und die erstmals von der Cranach-Werkstatt geleistete serienweise Lieferung fast gleicher Porträtgemälde belegen den Bedarf an guten Abbildern. Hingewiesen werden sollte auf die Bräuche, „in effigie“ (vor dem Bildnis Abwesender) Recht zu sprechen, Eide zu schwören oder den Bannstab zu brechen. Die magische Vermittlung über das Bild wurde noch bis ins 18. Jahrhundert hinein geglaubt und als Grundlage der Rechtspraxis wie von Alltagshandlungen akzeptiert.

Bei der Vorstellung nackter Körper genügte eine annäherungsweise Proportionierung. Die männlichen Figuren sind offensichtlich genauer studiert und in ihrem Bewegungsspiel in vorbereitenden Studien erfaßt. Daß Cranach seine Frauenkörper nicht nach Modellstudium, sondern nach Bildvorlagen und Anatomieblättern oder nur ad hoc, „aus der Hüfte heraus“ gestaltete, wird an Schlangenmenschenbewegungen und skelettlosen Körperdrehungen auffällig. Bei den Extremitäten von Armen, Unterschenkeln und Füßen setzt wieder eine geschicktere Projektion ein; das ist gerade am Bildbeispiel der „Drei Grazien“ (Kat.Nr. 168) nachvollziehbar. Daß die nicht systematisch studierten Eindrücke bei Maler und Publikum insgesamt auf eine niedrigere Illusionsschwelle stießen, ist zu vermuten.

Bei den humanistischen „Tugendallegorien“ ist die deftige Präsenz des sinnlichen Vordergrundes nicht zu übersehen. Die erzieherische Botschaft hat diesem gegenüber einen zwiespältigen, teilweise rechtfertigenden Charakter. Anspruchsvoll gemalte Bilder waren für Cranachs Zeitgenossen Wiedergaben von etwas Besonderem, von Heilsgeschichte und Überwelt, min-

A 27



destens aber von hochrangigen Personen und Anlässen. Der von dem teuren Medium erwarteten Botschaft entspricht die Beschriftung auf dem antiken Brunnen, die die „schlummernden Quellnymphen“ als antike Überlieferung zeigt und mit ihr an philosophische Deutungen²⁴ anknüpft. Aus einer ähnlich moralisierenden Philosophie ist das Auftreten der Venus mit dem von Bienen geplagten Amor begründet,²⁵ auch das von Adam und Eva, die schließlich kaum noch von Apollo und Diana zu unterscheiden sind. Wie das Bestellerpublikum diese Bilder sah, klingt gelegentlich in der Sprache der zeitgenössischen Inventareinträge an: „Zwei Gulden für ein Bildchen, darauf paris mit dreyenn weybn“.²⁶

Deutlicher aber ist die Überlieferung fragmentierter Motive: In keiner anderen Motivgruppe sind so häufig Körperfiguren abgetrennt worden. Man besehe dazu die „alleingelassenen“ Amortäfelchen in den Museen von Stuttgart, Karlsruhe, Wien, die zum Bildnis verkürzten weiblichen Aktfiguren oder den in dieser Ausstellung hängenden abgetrennten Kopf des Adam.²⁷ Haben die aggressiv bewehrten Lucretia-, Judith- und Salome-Darstellungen neben ihrem vordergründigen Auftragsthema – durchaus als Tugendallegorie oder politische Warnung – nicht ihre provozierende Sinnlichkeit gemeinsam? Ist diese nicht angesichts so reich dekoriertes, kurtisanenhafter Weiblichkeit und im Wissen um die Geschichte einer tödlich endenden Beziehung zwischen Mann und Frau verspürt worden?

Das Natürliche, das Triviale, das Anekdotische scheinen deutlicher präsent als je zuvor; doch wie weit wurden Cranachs Malerei und Druckgraphik ihrem Auftragsthema gerecht? Beförderten sie philosophische und religiöse Impulse? Oder trugen sie im Gegenteil zur kritischen Distanz bei gegenüber herkömmlichen Darstellungen und gegenüber der bildlichen Vorstellung der Überwelt? Was haben Cranachs Bildleistungen in seiner Zeit bewirkt? Wie bei Dürer und anderen Zeitgenossen werden aus Bildern überweltlicher Heiligkeit historische Handlungsszenen, die auf die Bühne der eigenen Umwelt heruntergeholt sind. Da Cranach keine idealisierten Figuren und keine geschönten Farben wählt, sondern in einem „schlichten Stil“ (Melanchthon²⁸) Umrisse geometrisiert und Farbcharaktere vereinfacht, bezieht er sich deutlicher als seine Zeitgenossen auf reale Eindrücke (und könnte so in den überwiegend lehrhaften Geschichtsszenen der Altarbilder als „lutherisch“ verstanden werden).

Ob das Schablonenhafte und Didaktische die Menschen nachhaltiger erreicht hat als die idealisierende Bildererzählung anderer, ist schwer auszu-machen. Die Vereinfachung der historischen Bildszenen auf ein in der Gegenwart wirksames Exempel war schlagend: sowohl bei dem „Hauptmann unter dem Kreuz“ (als Illustration der lutherischen Erlösungslehre) wie bei „Christus und der Ehebrecherin“ mit der erläuternden Beischrift.²⁹ Ob Cranach selbst der Erfinder moralisierender Botschaften war oder nur der Formulierer, ist unklar. Deutlich ist nur, daß seine Werke weniger die Bildwirklichkeit reflektieren als vorgegebene Programme mittels der Bilddarstellung vorführen. Das rückt ihn ganz nahe an Hans Sachs, mit dem er viele Themen teilt.

Zusammenfassung

Die einzelnen „Originale“, auch die Dokumente kooperativer und serieller Produktion Lucas Cranachs und seiner Werkstatt, sind historisch etwas Einzigartiges. Mit einer exemplarischen Präsentation wird versucht, die überaus kostbaren Belege vorzustellen und die Motiv- und Ausführungsvergleiche didaktisch daneben, davor, dahinter zu gruppieren. Das Original soll mit gesteigertem Bewußtsein gesehen werden, als jeweiliges Dokument eines Bildtyps, einer Entwicklungsstufe, eines Ausführungsgrades. Das Gesehene soll als historische Erlebnisform klar werden, aber auch als Produkt besonderer Herstellungsweisen.

A 27 Lucas Cranach, Bildnis eines Unbekannten, Porträtaufnahme, um 1540, Ölfarben auf Papier, 31 x 23,5, Reims, Musée des Beaux Arts, Detail. Daß Cranachs Gestaltungsvermögen nicht „ausrann“, sondern in psychologischer Prägnanz und besonderer Klarheit der zeichnerischen Erfassung fortwirkte, kann man in den Studien seiner Hand bestätigt finden. Der Mann, der in großen Linien vierteilige Kompositionen entwarf, wie ab 1535 die 117 Altartafeln für Kurfürst Joachim II. von Brandenburg, schuf auch immer wieder maßgebliche Einzelstudien. Die Menge der schwächeren Werkstattprodukte verdeckt allzuleicht die geistige und künstlerische Potenz, die hinter der vielköpfigen Organisation stand.

A 28



A 29

A 28 Jan Brueghel I., *Pictura als Blumenmalerin*, um 1620, niederländischer Privatbesitz, Detail.

A 29 Das Restaurierungsatelier des Metropolitan Museums, New York.

Die Atelierszene in dem Gemälde aus der Werkstatt Jan Brueghels (eine ähnliche Zuschreibungssituation wie bei Cranach!) entstand zwar rund hundert Jahre später, gibt aber als erste bekannte bildliche Quelle die Arbeitssituation der Werkstattgruppe wieder. Im Hintergrund sind die Farbenreiber-Gehilfen sichtbar, seitlich die Maler an sieben Staffeleien.

Als Einwand gegen die kommentierte Präsentation wurde vermerkt, daß der galeriemäßige, „ästhetische“ Genuß der Originalen damit abgeschnitten würde. Doch ohne Kommentierung wird nicht klar, was wir wissen:

1. Cranach war erfolgreich als Maler-Unternehmer – in der Verbindung von eigenem, sicheren Entwurf und geschickter Arbeitsdelegation. Seine eingängigen Bilder beruhen auf wenigen Kompositionsschemata und einfacher Montage aus dem angelegten Vorbild- und Studienvorrat. Seine Gemälde sind fast ausnahmslos Auftragswerke, bei denen Thema, Format und Ausführung von Auftraggebern oder durch Bildtraditionen festgelegt sind.

2. Disziplin und Ökonomie im erlernten Beruf ermöglichten Cranach die geschäftliche Ausweitung in andere Erwerbszweige und die Wahrnehmung politischer Ämter und Kontakte. Nur die wenigen erhaltenen Frühwerke, einige Zeichnungen und Vorstudien sowie einzelne Ausnahmewerke und Bildpartien nach 1505 sind eigenhändig ausgeführt. Die Regel ist die Ausführungsdelegation. Mit der Ausweitung der Aufträge ab 1510 wird auch die Anlage der Unterzeichnung oft delegiert (wie an den stilverschiedenen Befunden der Infrarotreflektographie ablesbar ist).

3. Bildillusion und Motivverständnis sind gebunden an eine uns ferngerückte Welt. Der naiven Deftigkeit und Sinnenfreude jener Zeit können wir uns allenfalls durch das vergleichende Studium vieler Zeitdokumente in Bildern und Texten nähern.

Im Rahmen dieser Vorbehalte können wir Cranachs künstlerische Gestaltungskraft „sehen“: bis in die Fingerspitzen der Budapester Katharina und in die graziösen Umriss der Madonnen, Akte und Porträts hinein. Die Bilderwelt Lucas Cranachs ist auf spröde Weise „schön“ und gibt Anlaß, sich die altdeutschen Städte und Residenzen, die Menschen und die Lebensverhältnisse in Franken und in den sächsischen Ländern vorzustellen, aber auch in Augsburg, im Haus Raimund Fuggers, aus dem 1531 Beatus Rhenanus berichtet: „Hier erblickten wir die ausgesuchtesten Gemälde aus Italien, auch viele Bilder von Lukas Cranach in höchster Vollendung. Noch mehr erregten unser Erstaunen... die vielen Denkmäler des Altertums, wie sie wohl selbst in Italien kaum irgendwo bei einem einzelnen Manne in größerer Anzahl zu finden sind... Welcher von den alten Göttern ist uns hier nicht mehrfach begegnet?“³⁰

Fünfhundert Jahre trennen unsere Welt von der Luthers und Cranachs, trennen das bambergische „Cranach“ vom bayerischen Kronach. Nur wenig ist unverändert geblieben. Von keinem Menschen der 16. Jahrhunderts ist jedoch heute noch so viel Wahrnehmbares erhalten wie von Lucas Cranach, auch wenn wir mit anderen Augen sehen und wenn das, was wir sehen, nur ausnahmsweise von seiner Hand ausgeführt ist.

Anmerkungen

- 1 Koepplin / Falk, Cranach.
- 2 Friedländer, Kunst und Kennerschaft, S. 232.
- 3 Vgl. Kat.Nr. 179 ff.
- 4 Friedländer / Rosenberg, Gemälde 1932, S. 17.
- 5 Scribner, Bildpropaganda, S. 83 ff., bes. S. 91.
- 6 Vgl. zur Einbeziehung der Signaturenlehre des 16. Jahrhunderts in die Deutung von Porträts: Grimm, Entdeckung, S. 5 – 10.
- 7 Vgl. Schubring, Cassoni.
- 8 Vgl. dazu den Beitrag von Franz Matsche in diesem Band. Zu den Traditionen der Venus-, Grazien-, Quellnympfen und Adam und Eva-Darstellung vgl. Koepplin/Falk, Cranach, S. 613 ff., 631 ff., 641 ff.
- 9 Vgl. dazu Sandner, Tafelmalerei, S. 60.
- 10 Vgl. Grote, Handwerker, S. 26 – 47; Endres, Handwerkerschaft, S. 107 – 123; Brandl, Kunst, S. 51 f; vgl. auch Sandner, Tafelmalerei, Anm. 9, S. 57 ff.
- 11 1514 und 1520 sind Streitereien zwischen Wittenberger Studenten und den Gesellen Cranachs bezeugt. Es ging dabei um das Verbot des Waffentragens für die Studenten, die sich über die gleichzeitige Ausübung dieses Privilegs seitens der Gesellen Cranachs empörten; vgl. Lüdecke, Cranach, S. 65.
- 12 Harfelder, Sibutus, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 34, 1892. Die für Cranachs Rezeption wichtigste Quelle ist der Widmungsbrief des Nürnberger Humanisten und Wittenberger Professors Dr. Christoph Scheurl, gedruckt 1509 in Leipzig, in deutscher Übersetzung zitiert bei Lüdecke, Cranach, S. 49; vgl. auch Schade, Malerfamilie Cranach, S. 25 – 27.
- 13 Hambrecht, Rechnungsbücher.
- 14 Schade, Malerfamilie Cranach, S. 45 – 47.
- 15 Meyers Konversations-Lexikon, Bd. 4, Leipzig 1888, S. 325.
- 16 Löcher, Tafelmalerei.
- 17 Vgl. dazu Huth, Künstler; Strieder, Struktur; AK „Meisterwerke massenhaft“.
- 18 „Unterzeichnung“ meint die unter der Malschicht liegende, vorbereitend gezeichnete Bildanlage oder Gestaltung von Bildmotiven. Zur neueren Analyse der Unterzeichnung vgl. van Asperen de Boer, Infrared Reflectography; ders., Developments.
- 19 Der Katalog der Altdeutschen Malerei der National Gallery (in Druck) zitiert zu den Inv.-Nr. 1371 und 1372, den beiden Porträtgegenständen von 1522, die Meinung von Koepplin, der Autor der Bilder dürfte einer der Cranach-Söhne oder ein Wandergeselle gewesen sein.
- 20 Vgl. Anm. 4.
- 21 Koepplin / Falk, Cranach, S. 12 f.
- 22 Dieser Anteil ist bisher nicht eindeutig ermittelt. Das Mittel des Detailvergleichs erlaubt jedoch weitgehende Unterscheidungen; vgl. dazu Grimm, Dürer.
- 23 In der Königlichen Gemäldesammlung von Hampton Court, England.
- 24 Liebmann, Iconography.
- 25 Leemann, Source.
- 26 Freundlicher Hinweis von Herrn Dietmar Lücke auf einen Inventareintrag im Thüringischen Hauptstaatsarchiv Weimar.
- 27 Vgl. Kat.Nr. 172.
- 28 Vgl. Koepplin/Falk, Cranach, S. 81-83.
- 29 Der Text lautet: „Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie“; vgl. Schenk zu Schweinsberg, Früheste Fassung.
- 30 Beatus Rhenanus, Alles ist innen und außen mit Malerei geschmückt, in: Kaulfuß-Diesch, Reformation, S. 22.