



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Kunst

Die Neuzeit von der Reformation bis zur Auflösung des Alten Reichs :
Renaissance und Barock / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1931

Lucas Cranach

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96236](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96236)

heutigen Freunde Altdorfers sich durch ihn an Schwind und Eichendorff erinnert fühlen, so kann man das wohl verstehen. Es bleibt aber der große Unterschied, daß die Romantik des 19. Jahrhunderts eine abgeleitete, die des 16. Jahrhunderts eine ursprüngliche war.

LUCAS CRANACH.

(Abb. 131—145.)

Wir sehen in ihm ein großes Talent in frühzeitigen Stillstand und bald auch Rückgang verfallen. Er ist darin das genaue Gegenteil von Dürer, der »immer strebend sich bemühte« bis ans Ende, auch bei sinkender Kraft noch immer wuchs. Bei Cranach war die rückläufige Entwicklung nicht Folge einer Erschöpfung des Talents, sondern einer Schwäche des Charakters. Wir müssen ihn uns vorstellen als eine schmiegsame, ungemein anregbare, aber auch der Anregung bedürftige Persönlichkeit, sehr fähig, einer ihm entgegengebrachten Stimmung Ausdruck zu verleihen, unfähig, sie selbst zu erzeugen. Es wurde ihm nur zu leicht, sich seiner jeweiligen Umgebung geistig anzupassen. Dadurch wurde die Versetzung auf den — verglichen mit Oberdeutschland, von wo er kam — künstlerisch sterilen Boden von Wittenberg sein Unglück und wurde es doppelt, weil mit dem Sinken seiner Leistungen seine äußeren Erfolge stiegen. Durch die Verwahrlosung seines Talents wurde sein bürgerlicher Charakter nicht in Mitleidenschaft gezogen. Er genoß bei seinen Mitbürgern ein wohlverdientes Ansehen, die Freundschaft Luthers und Melanchthons, das Vertrauen seines kurfürstlichen Herrn, dem er nach der Schlacht bei Mühlberg in rührender Treue, seinen 78 Jahren zum Trotz, in die Gefangenschaft folgte. Die Kehrseite dieser lebenswürdigen menschlichen Eigenschaften war das allzu gefällige Eingehen auf die in Sachsen vorgefundene Rückständigkeit des Geschmacks. Von den bedeutenden Leistungen seiner Jugend, die lange vergessen waren, hat erst die jüngste Zeit einige Bruchstücke wieder entdeckt. Sie zeigen ihn mit vollen Segeln im Fahrwasser der Romantik, welches der Grund ist, ihn an dieser Stelle unserer Darstellung einzuordnen.

Der Name Cranach ist die orthographische Variante des heute Kronach geschriebenen Namens seiner im bischöflich bambergischen Territorium gelegenen Vaterstadt. Dort wurde er 1472 geboren, also ein Jahr später als Dürer. Von seinen Anfängen wissen wir nichts. Für uns sichtbar wird er zuerst als 30jähriger. 1502 malte er eine Kreuzigung für das Schottenkloster in Wien, 1503 ein Bildnis des Professors Reuß an der Wiener Universität und im selben Jahr für das Kloster Attel bei Wasserburg am Inn eine zweite Kreuzigung (München). Dann 1504 eine Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Berlin). Dazu zwei Holzschnitte, die wiederum die Kreuzigung zum Gegenstand haben. Diese Werke zeigen Cranach mitten im Sturm und Drang, der seit der Jahrhundert-

wende die oberdeutsche Künstlerjugend ergriffen hatte, und ihn als einen ihrer ersten und kühnsten Vorkämpfer. Nicht wenig erinnert sowohl an Grünwald wie an Altdorfer, aber schon die Chronologie schließt den Gedanken an Beeinflussung von dieser Seite aus. Sucht man nach Anknüpfung an Älteres, so kann an die wilden Naturalisten der Münchner Schule, an Mäleßkircher und Pollak gedacht werden, auch die frühen Holzschnitte Dürers werden ihm schwerlich unbekannt geblieben sein. Doch mit solchen einzelnen Hinweisen ist wenig getan. Wenn drei scharf ausgeprägte, dabei unter sich in keiner Berührung stehende Individualitäten, wie Grünwald, Altdorfer und Cranach, in der gleichen Richtung zusammentreffen, so muß man auf eine weite Verbreitung der Keime dieser neuen Gesinnung schließen. Nun zeigen die oben genannten, für uns frühesten Werke Cranachs ihn in einer rapiden Entwicklung. Besäßen wir nicht die festen Datierungen, so würden wir zwischen der Wiener Kreuzigung von 1502 und der Münchner von 1503 eine beträchtliche Zeitspanne vermuten. Auf der ersten (sowie den gleichartigen Holzschnitten, z. B. Abb. 131) rüttelt das wilde Ungestüm der Einzelform noch vergeblich an den Schranken einer altertümlich befangenen Bildform; auf der zweiten ist mit einem gewaltigen Satz der Boden einer neuen, freieren Welt erreicht (Abb. 137). Um mehr als bloß die Bildform handelt es sich dabei. Jahrhundertlang war in der Darstellung der Kreuzigung die dogmatische Idee in symbolischer Fassung das Herrschende gewesen. Neben dem Gekreuzigten sah man in streng symmetrischer Anordnung Maria und Johannes, dazu etwa noch die allegorischen Figuren der Ecclesia und Synagoge. Allmählich drangen realistisch-historische Momente ein. Das 15. Jahrhundert gab eine große bewegte Menge, zuweilen ein rohes Jahrmarktsgetümmel. Das 16. Jahrhundert ringt sich davon los: man nehme als Beispiel die jüngeren Darstellungen Dürers, dann Burgkmair, Grünwald und, früher noch als sie, Cranach. Aber während Grünwald mit starkem Akzent zur hieratisch-symbolischen Auffassung sich zurückwendet, so gibt Cranach zwar einen in der Erzählung der Evangelien begründeten Moment, doch in einer von innen heraus neu erlebten Vision. Wieviel Wandlungen bisher das Kreuzigungsbild durchgemacht hatte, unangetastet blieb die Stellung des Kreuzes in der Mittelachse des Bildes, was auch der unruhigsten Komposition noch einen Rest von Feierlichkeit bewahrt ließ. Bei Cranach ist das Kreuz Christi an die eine Seite gerückt, die Kreuze der Schächer an die andere, und zwar an den äußersten Rand, so daß sie in der Grundrißstellung ein Dreieck bilden. Zwischen ihnen steht Maria, fest und gehalten zum sterbenden Sohn aufblickend; außer ihr nur Johannes; alle andern Personen sind vom Schauplatz abgetreten. Man bemerkt sofort, daß in der abstrakten Räumlichkeit der alten Darstellungen das Alleinsein von Maria und Johannes einen völlig andern Sinn hatte; zur schaurigen Einsamkeit auf der Schädelstätte wird sie erst

hier. Der mimische Ausdruck ist im Vergleich mit Grünewald gebunden, die mächtigste Sprache spricht die Situation als solche. Über der in hellem Sonnenlicht daliegenden Landschaft zu Häupten des Sterbenden wird eine schwarze Wolke mit zerfetzten, gleißenden Rändern vom Stoßwind herangepeitscht — Maria ist in ihrem Schmerz erstarrt, die Natur gerät in Aufruhr.

Das Bild beleuchtet blitzartig die veränderte Lage der Kunst, bei der wir noch einen Augenblick verweilen müssen. Im Mittelalter hatte unbedingt die religiöse Idee den Primat gehabt; die Kunst hatte sich dienend zu ihr zu verhalten — wo es sein mußte, sich ihr zu opfern. Cranach ist nun bei dem Bruch mit der Tradition offenbar nicht von der Frage ausgegangen: wie bringe ich den religiösen Gehalt des Themas besser als bisher zum Ausdruck?, sondern das Bestimmende für ihn war ein neuer malerischer Gedanke. Wahrscheinlich war er sich des Revolutionären in seinem Vorgehen gar nicht bewußt. Das verringert nicht die Bedeutung desselben: in diesem Augenblick war die Kunst neben der Religion autonom geworden. In den, übrigens nicht zahlreichen, Kreuzigungsbildern seiner späteren Jahre fiel er wieder in die ältere Auffassung zurück, und es ist merkwürdig genug, daß es gerade in der reformatorischen Atmosphäre von Wittenberg geschah. Die sehr zusammengesetzten Ursachen können hier nicht erörtert werden.

Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Abb. 133, 138). Diese Szene (die von der Reise durch die Wüste auf dem Rücken des Saumtieres zu unterscheiden ist) wurde von der Frühzeit des 16. Jahrhunderts mit besonderer Liebe ausgebildet. Vielleicht war Cranach der erste, der sie als gesondertes Gemälde behandelt hat und, wie man sieht, nicht im Sinn eines Andachtsbildes. Das 16. Jahrhundert entband nicht nur die leidenschaftlichen und heroischen Gefühle, es liebte auch das Idyllische. Die »Ruhe auf der Flucht« ordnet sich dem neuen Gattungsbegriff der »Heiligen Familie« ein. So, wie sie von den Deutschen dargestellt wird, unterscheidet sie sich in der Tonart ebenso von den idealen Konstruktionen Lionardos und Raphaels, wie von der Holzhackerfamilie und verwandten Darstellungen Rembrandts. Zu ihm gehört (man vergleiche Dürer und Altdorfer Abb. 35 und 120) ein um das Christkind sich scharendes Engelschor, der aber nicht kommt, es anzubeten, wie in der Weihnachtsszene, sondern um mit ihm zu spielen. Einer bringt einen eben gefangenen Vogel, ein anderer schöpft Wasser aus dem vom Felsen herabrieselnden Quell, die größeren haben sich frisch vom Strauch Schalmeien geschnitzt. Bei Dürer haben die Flüchtlinge in einem Burghof, bei Altdorfer bei einem Brunnen an der Straße Rast gemacht; Cranach verlegt die Szene in die freie Natur, auf eine Heide mit zerstreuten Bäumen. Die verwetternete Tanne, die Birken und jungen Föhren sind vorzüglich individualisiert. Es ist die erste »intime« Landschaft, nach dem Maßstab

des herrschenden Durchschnittsgeschmacks uninteressiert; Dürer hatte es zwar schon etwas früher, aber nur sozusagen unter Ausschluß der Öffentlichkeit sich erlaubt. Wäre nicht die energische, leuchtende Färbung da, auf den einfachen Kontrast von Rot und Grün gestimmt, und die irgendwie mit Dürer zusammenhängende feste tektonische Struktur, so würde man sagen können: dies Bild ist ein Altdorfer vor Altdorfer.

Dasselbe Datum 1504 trägt eine Zeichnung mit einem Liebespaar am Waldrande (Abb. 132). Es ist kein vorläufiger Einfall, sondern eine ausgereifte Komposition, der zur Umwandlung in Gemälde oder Stich nur der Besteller fehlte. Die Szene deckt sich mit einem beliebten Volksliedmotiv. Auch die Stecher hatten sich ihrer frühzeitig bemächtigt. Aber wie steif erscheint in ihrer Wiedergabe Dürer gegen das vibrierende Empfindungsleben Cranachs. Die Verschmelzung mit der Landschaft ist vielleicht noch um einen Grad intimer als auf dem Fluchtbilde.

Voll Erwartung stellen wir die Frage: Wie wird dieser poesievolle, feinnervige und kühne Romantiker sich weiterentwickeln?

Noch im selben Jahre 1504 finden wir ihn in Wittenberg, wo er von nun ab 46 Jahre lang eine ausgedehnte Tätigkeit entfaltet hat. Aber sein künstlerischer Aufstieg war zu Ende. Etwa ein Jahrzehnt noch hielt er sich in guten Augenblicken auf der erreichten Höhe, dann versank seine Kunst gemächlich in »Brauch«, dem zu entfliehen ein Dürer immer aufs höchste sich anstrebte. Auch der jüngste, sehr apologetisch gestimmte Biograph Cranachs findet es »psychologisch nahezu unbegreiflich«, wie schnell und wie leichten Herzens er in Wittenberg seine bisherigen Errungenschaften wieder preisgab. Man sieht daraus, daß die große Forderung des neuen Jahrhunderts, das Selbstbestimmungsrecht des Individuums, noch nicht allgemein anerkannt war. Cranach muß gefühlt haben, daß die Bedingung seines Gedeihens in Sachsen die Anpassung an den vorgefundenen Durchschnittsgeschmack war. Die sächsisch-thüringischen Lokalschulen — die beste war die Leipziger — sind bis jetzt wohl etwas zu gering geschätzt worden. Allein sie waren, verglichen mit den oberdeutschen, altertümlich befangen. Wenn der Kurfürst fremde Kunstwerke erwarb und gelegentlich einen niederländischen und sogar einen italienischen Maler an seinen Hof zog, so blieb doch die tiefere Wirkung aus. In Sachsen der Erste zu sein, wurde Cranach allzu leicht gemacht. Der Professor Christoph Scheurl pries ihn in einer akademischen Prunkrede als den zweitgrößten Maler Deutschlands nächst dem »unvergleichlichen« Albrecht Dürer. Die sächsischen Fürsten überhäufte ihn mit Aufträgen. Es ist von Wandgemälden für ihre Schlösser die Rede, wie es scheint, auf Leinwand gemalte Dekorationen als Ersatz für gewirkte Tapeten. Auch von Cranachs Tafelbildern aus dieser Epoche ist das meiste verschollen. Der in der Dresdener Galerie aufbewahrte Katharinenaltar von 1506 (die Flügel in der Sammlung Speck von Stern-

8*

burg in Lützschena) kann als Beispiel dienen. Cranach ist hier auf die gesicherte Bahn des kirchlichen Repräsentationsbildes zurückgekehrt. Es ist eine stückweise zusammengebaute Komposition, überfüllt und alles am vorderen Bildrand zusammengedrängt, viele hübsche Köpfe, aber kein linearer Zusammenhang. Dasselbe gilt von der Tafel mit den vierzehn Nothelfern in Torgau. Am längsten hält sich die Erinnerung an seine im Bereich des »Donaustils« zugebrachten Jahre frisch in seinen Holzschnitten. Wer nur seine kleinen, sauber gemalten Tafeln mit ihren netten Figürchen kennt, findet sich hier überrascht durch eine Frische und Größe der Gestaltung, die ihm seinen Platz unter den ersten Meistern des Holzschnitts sichert. Im Jahre 1508 hat Cranach den umfangreichen Auftrag für das Wittenberger Heiltumsbuch erledigt, von 1509 sind mehrere Meisterschnitte. In dieselbe Zeit fallen seine ersten Versuche im Kupferstich, in dem er es bis zu voller Beherrschung der Technik freilich nicht brachte. Der Stich mit der Büste des hl. Chrysostomus und der Holzschnitt mit dem hl. Hieronymus zeigen ihn zum letztenmal in seiner Stärke als Landschaftler. Er wäre durch seine Begabung berufen gewesen, neben Dürer und Altdorfer ein Bahnbrecher auf diesem Gebiete zu werden, in der einschläfernden Atmosphäre seiner Wittenberger Vielgeschäftigkeit verdarb sehr bald auch dieser Trieb.

Das Jahr 1509 wurde noch aus einem andern Grunde für Cranach bedeutungsvoll. Es eröffnete ihm zum erstenmal den Blick auf die Renaissance. In seinen oberdeutschen, romantischen Jugendjahren hatte er sie noch nicht beachtet. Jetzt geschah es auf einer Reise nach Flandern, die er im Auftrage seines fürstlichen Herren (wohl zum Zweck von Kunstankäufen) unternahm. Was er dort im Kreise der Quinten Massys und Mabuse gesehen, schlug sich in dem für Torgau gemalten Sippenaltar nieder (jetzt in Frankfurt a. M.). Wäre nicht seine volle Inschrift auf dem Bilde, man würde es ihm nicht zutrauen: Von der quälenden Enge seiner früheren Wittenberger Bilder hat er sich ganz befreit; die räumliche Anordnung ist klar und weit und der Aufbau rhythmisch klangvoll. Er mochte glauben, schon im Besitz des Geheimnisses der antikischen Art zu sein. So weit war er freilich noch nicht. Aber es bleibt doch erstaunlich, wieviel von dem äußeren Sichgeben der Renaissance in der kurzen Zeit und bei einer Kenntnis aus zweiter Hand er sich anzueignen vermocht hat. — Ein Klang aus dem Süden ist noch aus einem zweiten Bilde dieses fruchtbaren Jahres 1509 zu hören, aus der Venus der Eremitage in St. Petersburg (Abb. 139). Wieder müssen wir erstaunen. Es ist Cranachs erster Versuch in der Darstellung des schleierlosen Frauenleibes — und gleich lebensgroß! Es liegt etwas Berückendes in der düsteren Schönheit dieser nichts weniger als unbefangenen Zauberin. Dürer war tiefer in den rhythmischen Bau eingedrungen, den Reiz der sanft schwellenden Oberfläche hat Cranach stärker empfunden. Es vergingen viele Jahre,

bis er wieder auf das Nackte zurückkam. Dann allerdings, als die humanistische Schulgelehrsamkeit den Geschmack des Publikums dazu erzogen hatte, gingen die nackten Figürchen, die bald Venus, bald Eva, bald Lucretia, bald Diana heißen, zu Dutzenden aus seiner Werkstatt hervor (Abb. 140 u. 142). Der Renaissancehauch ist ganz verflogen und die Natur nur sehr oberflächlich angesehen. Diese blassen, blutlosen, gezierten Püppchen sind vielmehr letzte Ausläufer des spätgotischen Rokoko ganz treffend genannt worden. Weniger kecke Besteller begnügten sich schon mit der Halbfigur einer Judith (Abb. 143).

Es ist wichtig, festzustellen, daß die Verflachung von Cranachs Stil schon vor der Reformation begonnen hat. Die Reformation hat sie allerdings beschleunigt. Luther war zwar kein Savonarola, veranstaltete keine Verbrennung der Eitelkeiten, auf deren Scheiterhaufen die Bilder zuoberst lagen, und Cranach war nicht wie Botticelli und Fra Bartolomeo, die in einem Paroxysmus der Askese für eine Weile der Kunst ganz absagten. Aber er mußte es doch bald erfahren, nicht nur, daß eine Hauptquelle der bisherigen Aufträge zu fließen aufhörte, sondern daß die ganze Atmosphäre sich ungünstig veränderte: ganz andere Fragen als die der Kunst beherrschten in Wittenberg die Geister. Und Cranach, der überzeugte Anhänger der neuen Lehre, merkte das auch an sich selbst. Doch als tüchtiger Bürger fand er sich in die Lage. 1520 kaufte er eine Apotheke, 1523 einen Buch- und Papierladen, auch der öffentliche Dienst beanspruchte ihn, wiederholt war er Ratsherr und schließlich Bürgermeister. Seine Malerwerkstatt lieferte, was man zum häuslichen Schmuck begehrte, kleine Bildchen frommen oder auch unfrohen Inhalts, aber auch Wappen und Pferddecken für Turniere und noch geringere Anstreicherarbeiten. Eine scharfe Unterscheidung zwischen eigenhändigen und Werkstattarbeiten ist schon als Fragestellung nicht möglich; das bekannte Zeichen der geflügelten Schlange ist nur Unternehmermarke. Porträts der Männer des Tages, Luthers, Melanchthons, Bugenhagens, der kurfürstlichen Familie waren eine gangbare Ware (Abb. 144, 145). Es ist dringend nötig, zwischen seinen Naturaufnahmen und den Werkstattentwürfen zu unterscheiden. Die ersteren, klar und einfach in der Form, wenn auch schon nicht ganz frei von gewohnheitsmäßigen Zügen, geben den Kopf allein; danach wurde, oft erst nach Jahren, in der Werkstatt das eigentliche Gemälde ausgeführt, wobei schon die Gesichtszüge trockener und schematischer werden und oft die prunkvolle, malerisch ohne Reiz behandelte Kleidung das Hauptanliegen wurde. Von seinen Lutherporträts, deren Zahl ein Zeitgenosse auf »tausend« angibt, ist nur ein sehr kleiner Teil nach dem Leben gezeichnet, vielleicht keines nach dem Leben gemalt. Der mächtige Kupferstich von 1521 (Abb. 3) gibt eine vernichtende Kritik fast aller übrigen. Hier hat ihn die große Persönlichkeit und der große Moment über sich selbst erhoben. Intimer und tiefer ist

das kleine Rundbild in der Wittenberger Lutherhalle. Seine Melanchthonbildnisse mögen an Modellähnlichkeit nichts zu wünschen lassen; das Wesen des Mannes zu erfassen, wie Dürer es tat, hat er nicht versucht.

Bemerken wir noch, daß man gegenüber dem Vorstellungskreise der alten Kirche in Wittenberg durchaus tolerant war. Cranach hat für die Bischöfe von Eichstätt (Abb. 141), Naumburg und in größerer Menge für den Kardinal Albrecht von Brandenburg Kirchenbilder gemalt, die allen altkirchlichen Ansprüchen genügten. War es nur seine Schuld, daß er dem protestantischen Ideenkreise, so sehr er in ihm lebte, künstlerisch doch nichts abzugewinnen vermocht hat? Über einige spitzfindige Allegorien kam er nicht hinaus. Wärmeres Leben besitzt nur das Altarbild der Hauptkirche in Weimar, von ihm eigenhändig gemalt in seinem letzten Lebensjahr, als er seinen kurfürstlichen Herrn dorthin in die Gefangenschaft begleitete. Es ist in der Bildform viel altkirchlicher als die ein halbes Jahrhundert ältere Kreuzigung aus Attel. Nur gegenständlich neue Figuren sind in das alte Bildschema eingefügt. Rechts vom Kreuze, wo früher Maria stand, steht der Auferstandene als Sieger über Teufel und Tod, links, von einem Strahl des erlösenden Blutes getroffen, der Maler selbst zwischen Johannes dem Täufer und Martin Luther. Der Achtzigjährige hat dies Bekenntnisbild noch mit vollkommen fester Hand gemalt und besser als sehr vieles, was sonst seinen Namen trägt. Es ist klar protestantisch gedacht, wie hier der einzelne Mensch ohne kirchliche Vermittlung der erlösenden Gnade gewiß wird — nicht minder klar, daß aus diesem Gedankenkreise heraus eine neue kirchliche Kunst nicht geschaffen werden konnte.