

Lucas Cranach d. Ä. – Maler zwischen Thüringen und Franken

I. LEHRJAHRE

Cranach und die Dürerzeit

An der Wende von Mittelalter zur Neuzeit begegnen wir um 1500 einer ganzen Generation von Großmeistern der Malerei: Michael Pacher in Südtirol, Matthias Grünewald zwischen Mainfranken und Oberrhein, Hans Holbein, Vater und Sohn in Augsburg, Albrecht Dürer in Nürnberg und Lucas Cranach zwischen Coburg, Wien und Wittenberg, Christoph Scheurl, der aus Nürnberg dem "Florenz des Nordens" an die neu gegründete Universität Wittenberg berufene Humanist, hebt 1509 zwei Künstler aus dieser Galerie der Malerei hervor:



Albrecht Dürer: Porträt Lucas Cranach d. Ä.
1524

„... wahrlich, wenn ich den einzigen Albrecht Dürer, meinen Landsmann, dieses unzweifelhafte Genie, diesen deutschen Apelles, ausnehme, so gewährt nach meinem Urteil, nur dir (Lucas Cranach) unser Jahrhundert den ersten Platz in der Malerei. Die übrigen Deutschen treten zurück, die Italiener, sonst so ruhmsüchtig, bieten dir die Hand, die Franzosen begrüßen dich als ihren Meister . . .“

Dürer (1471–1528) und Cranach (1472–1553) sind fast gleichzeitig geboren. Dennoch herrscht eine merkwürdige Ungleichgewichtigkeit über ihrem biographischen Schicksal. Während wir Dürers Lebensgang seit seinem ersten Selbstbildnis mit 13 Jahren, einer Silberstiftzeichnung von 1484, fast lückenlos verfolgen können, den gleichnamigen Vater als weitberühmten und besonders an dem kaiserlichen Hof geschätzten Goldschmied kennenlernen, bleibt Cranachs Werdegang bis ans Ende seiner Gesellenjahre weitgehend im Dunkel. Er teilt dieses Schicksal mit Grünewald und Altdorfer, so daß wir bei dem Genannten das erste Lebensdrittel nur aus fragmentarischen Rudimenten oder hypothetischen Stilvermutungen erahnen können. Der unterschiedliche Stellenwert im Bewußtsein der Öffentlichkeit wurde allein schon im divergenten Ausmaß der Jubiläumsfeierlichkeiten und Ausstellungen in den Jahren 1971 und 1972 erkennbar.

Kronach – das Ambiente des jungen Cranach

Seine Jugendzeit in Kronach muß der Künstler selbst für bedeutsam angesehen haben. Hätte er sonst als einziger unter den generationsgleichen Meistern diesen Geburtsort zum Eigennamen erhoben? Zunächst läßt sich sein soziales Umfeld ziemlich exakt umschreiben. Dies gilt allerdings weniger vom Haus "Zum Scharfen Eck"



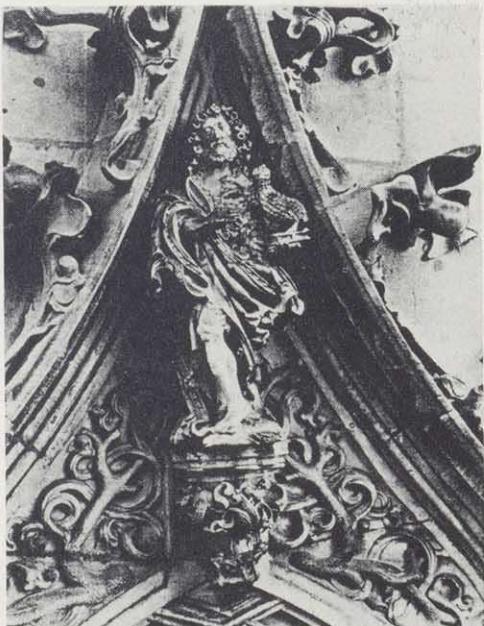
Kronach, Haus Marktplatz Nr. 1 (heute verbaut). Als Haus und Wohnung Lucas Sunders (Malers) schon im 15. Jh. erwähnt.

Foto: Verkehrsamt Kronach

(alte Nummer 72) gegenüber der Stadtkirche, das bis heute hartnäckig als sein Geburtshaus vertreten wird. Greifbare Beweise liegen bis jetzt nicht vor und wären in erster Linie in einer Durchforschung der nur teilweise greifbaren Häuserchronik zu erbringen. Denkbar wäre es auch, daß dieses Haus vielleicht als Zweitbesitz der Familie zugewachsen war. Sicherer Grund betreten wir nur am oberen Markt im Haus Nr. 1 (alte Nr. 58), also am Nordende der Stadt. Hier gewinnen wir faßbare Quellen aus lange verschollenen Prozeßakten, die sich insbesondere auf die Jahre 1492–98 beziehen. Neben Erbstreitigkeiten waren es vor allem Auseinandersetzungen mit dem benachbarten Cuntz Donat, die gelegentlich zu Handgreiflichkeiten führten. Bei der Verteilung äußerst bildhafter Verbalinjurien taten sich auch die Frauen hervor, die im Dreißigjährigen Krieg ihre Stadt gegen die Schweden so beherzt verteidigten. Doch auch der junge Lucas Cranach war persönlich an den Vorgängen beteiligt. Die prozessualen Auseinandersetzungen wurden vor dem Kronacher Stadtgericht ausgetragen, dem später der Vater Hans Maler 1507 selbst als Beisitzer angehörte. Dieser Hans Maler, der sich noch Lucas Sunder nannte,

war offenbar auch als Bildschnitzer tätig. Wird doch ausdrücklich in der Prozeßbeschreibung erwähnt, daß er mit einem Meißel in der Hand auf den Platz aus seiner Werkstatt herausgelaufen sei. Der junge Lucas dürfte bei ihm seine handwerkliche Ausbildung erfahren haben; so heißt es in einem Nachruf auf Lucas Cranach, welcher von Matthäus Gunderam, ebenfalls einem geborenen Kronacher, verfaßt worden war und 1556 anlässlich der Erneuerung der kupfernen Turmspitzen der Wittenberger Schloßkirche in einem Knauf als "Pergament" versenkt wurde unter anderem: "... daß er die Kunst *"artem graphicam"* bei seinem Vater erlernt habe . . .". Der Vater starb um 1527–28, also hochbetagt, vermutlich im Haus Melchior-Otto-Platz 3 (alte Nr. 78). Sein Sohn aber dürfte seine Bildungsgrundlagen in der Lateinschule seiner Vaterstadt erlernt haben.

Die frühen Lebenseindrücke des jungen Lucas Cranach werden in seinen späteren Bildern erkennbar. Bei den immer wiederkehrenden Burgen dürfte die heimische Veste Rosenberg eine Rolle gespielt haben



Kronach, Stadtpfarrkirche, Nordwestportal: Johannes der Täufer 1498. Bezeichnet Hans Hartlin

und zwar in ihrer damaligen gotischen Erscheinungsform. Auch die Landschaft des Frankenwaldes hat sicher die frühzeitige Vorliebe Cranachs für Wald- und Baumdarstellungen initiiert. Gelegentlich wollte man sogar das familiäre Genre in seine Darstellung übertragen. Auf einem seiner volkstümlichsten Themen, der "Ruhe auf der Flucht" (1504), versuchte man sogar das Paar Maria und Josef mit der Wiedergabe seiner Eltern zu personifizieren.

Künstlerische Eindrücke der Frühzeit

Selbst in Kronach gibt es Ansatzpunkte für die frühe Entwicklung Lucas Cranachs. In welcher Weise sie sich in der väterlichen Werkstatt artikulierten, läßt sich nicht beurteilen. Wir besitzen nur einige hypothetische Zuschreibungen an den Vater Hans Sunder, so vor allem eine Wendelinfigur für die dortige Spitalkirche. Für den Stil des jungen Cranach ergibt sie nichts. Eher schon läßt sich das von der ausdrucksvoll bewegten Johannesfigur über dem Nordportal der Kronacher Stadtkirche behaupten; sie entstand 1498 und nennt am Sockel den Namen "*hans hartlin*". Ihr dynamischer Stil fällt aus dem örtlichen Rahmen heraus und bildet fast schon eine Brücke zum Formgefühl des jungen Cranach am Beginn der Donauschule. Daraus jedoch eine Eigenhändigkeit des jungen Cranach als Bildhauer abzuleiten, erscheint letztlich unwahrscheinlich; dafür fehlt jede Analogie. Denkbar erschien es, daß Cranach hierfür eine Entwurfszeichnung geliefert haben könnte.

Wenig später könnte auch eine erste Begegnung zwischen Dürer und Cranach in Bamberg stattgefunden haben, nachdem beide die dortige Pfistersche Buchdruckerei, eine der ersten ihrer Art in Franken, mehrfach frequentierten. Dies wäre gewissermaßen die nur gelegentlich auftauchende Nürnberger Komponente in Cranachs Werk. Dagegen bringen die Katzheimer, vor allem der aus dem oberpfälzisch-niederbayerischen Grenzgebiet, aus Katzheim bei Burglengenfeld zugewanderte ältere Wolfgang und nach ihm der mit Lorenz Katzheimer identifizierte Monogrammist

LCz, jene bajuwarische Note ein, mit der dann Lucas Cranach auf seiner Donaufahrt direkt konfrontiert wird.

Nach dem Bauernkrieg von 1525 und vor allem nach der schändlichen Niederbrennung der Altenburg im Zweiten Markgrafenkrieg 1553 durch Markgraf Albrecht Alcibiades, bei der viele geflüchtete mittelalterliche Altarwerke zugrunde gingen, hat die spätgotische Malerei am Obermain schwerste Einbußen hinnehmen müssen. Sie wurden noch vermehrt durch die Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges und der gegenreformatorischen Barockisierung. Aber selbst angesichts der verbliebenen Rudimente bleibt doch unverkennbar jener ausgeprägte Farbsinn der mainfränkischen Malerei und einer gelegentlichen Übersteigerung bis zur drastischen Expression, die dann vor allem bei Matthias Grünewald im Isenheimer und im Tauberbischofsheimer Altar in einer unvergleichlichen Mystik des Schmerzes kulminierte.

Coburg – erstmals im Dienst sächsischer Landesherren

Coburg wurde zum ersten Kristallisierungspunkt einer lokalisierbaren Tätigkeit Cranachs. In gewissem Sinn erfolgte hier schon eine Weichenstellung für seine spätere vom Herrscherhaus Sachsen bestimmte künstlerische Gestaltung. Zunächst blieb sein Wirken auf Kronach beschränkt. Dort arbeitete er als knapp 25jähriger sowohl für Coburg und Gotha, vor allem zwischen 1495–98, also eindeutig "thüringisch" fixiert. Ob die erstmalige Erwähnung von Arbeiten für die Veste Coburg 1491 ihn oder noch seinen Vater Hans betrifft, mag unentschieden bleiben. Soweit diese kleineren Aufträge den jungen Lucas betrafen, hätten sie schon damals dazu führen können, daß er Friedrich III., den Weisen kennenlernte. Mit Sicherheit greifbar wird Cranach auf der Veste Coburg durch die Folgen eines schweren Brandes 1499. Jetzt geht es vor allem um die Neuausstattung der fürstlichen Räume. Sie gibt ihm die Möglichkeit, seine malerische Begabung und seine Vielseitigkeit ins hellste Licht zu rücken. Schon damals verblüfft er

als "pictor celerrimus", als sehr behender Maler, wohl beschlagen, sichtbare Eindrücke für die Beschauer in die Illusion der Lebensnähe zu übersetzen. Sein Laudator Christoph Scheurl war vor allem von dieser Virtuosität beeindruckt: "... aber der hat nicht Cranachs Werke gesehen, nicht das herzogliche Gemach zu Coburg, wo er Hirschgewehe gemalt hat, nach denen oft Vögel hinfliegen, die zu Boden fallen, indem sie sich auf Zweigen niederzulassen meinen."

In Coburg dürfte Cranach vor allem für malerische Außenaufträge auf eine bereits bestehende Tradition gestoßen sein. Noch heute ist trotz neuerer Übermalung die an den Außenfronten geübte Freskentätigkeit erkennbar, vor allem im Bereich des Marktplatzes. Daß Cranach auch nach seiner Rückkehr von der Donau mit Aufträgen in Coburg versehen wurde, bezeugt seine wandmalerische Tätigkeit 1508 in der dortigen Moritzkirche. Die noch erhaltenen Freskenreste im Bereich der südlichen Turmhalle sind freilich zu spärlich, um sie mit diesem Auftrag in Verbindung bringen zu lassen.

Die Veste Coburg war für Lucas Cranach offenbar ein Schlüsselerlebnis. Wir finden sie mehrmals auf Gemälden wie Holzschnitten. Auf einer Katharinenhinrichtung von 1506, die sich heute in Dresden befindet – Katharina als Schutzpatronin für die Gelehrten der Universität Wittenberg – erscheint Coburg gleich in zwei verschiedenen Ansichten; unter den weiblichen Heiligenfiguren verbergen sich möglicherweise Porträts des höfischen Umfeldes. Denkbar wäre eine Bestimmung des Altars für die Schloßkapelle der Veste Coburg, während die kunsthistorische Zuschreibung an die Schloßkapelle in Torgau wenig Wahrscheinlichkeit besitzt. In beiden Fällen wäre jedoch eine Entstehung in der Wittenberger Werkstatt denkbar. Eindrucksvoll präsentiert sich auf dem Holzschnitt eines reitenden noch sehr jungen sächsischen Prinzen, der angeblich den späteren Herzog Johann Friedrich den Großmütigen mit etwa vier bis fünf Jahren darstellt, die Coburger Festungsanlage. Und noch einmal erscheint sie auf einem

seiner ausdrucksstärksten graphischen Blätter, der "Erasmusmarter" aus dem Jahr 1506.

So wirkt es vom *genius loci* her gesehen als wahrer Glücksfall, daß sich ein Teil von Cranachs schönsten graphischen Werken – neben solchen von Dürer – im Coburger Kupferstichkabinett befindet. Dieses zählt mit ca. 300000 Blättern zu den großartigsten graphischen Sammlungen Deutschlands. Verdankt wird sie dem Sammelfleiß und der unbestrittenen Fachkompetenz des damaligen Erbprinzen, der mit ihrer Anlage schon um 1775 begann. Es war der spätere Herzog Franz Friedrich von Sachsen-Coburg-Saalfeld (1750–1806). Er hatte seine besondere Vorliebe der altdeutschen Graphik zugewendet. Dabei half ihm seine geschickte Kaufpolitik.

II. WANDERJAHRE

Sturm und Drang der Donauschule

Auch wenn wir aus der Frühzeit Lucas Cranachs keine gesicherten Werke mehr besitzen, muß er doch eine überdurchschnittliche Ausbildung erfahren haben. Denn seine frühesten faßbaren Zeugnisse um 1500 verraten bereits eine erstaunliche Meisterschaft. Cranach hat damals für einen Maler der Dürer-Generation eine ungewöhnliche Entscheidung getroffen. Während seine malenden Zeitgenossen in der Regel ihre Gesellenfahrten in den Bereich der niederländischen Altmeister ausdehnten, hatte schon der junge Dürer – im Anschluß an eine Fahrt an den Oberrhein zu Martin Schongauer – seine erste südländische Reise über Innsbruck und Trient nach Venedig 1494–95 durchgeführt und damit als erster deutscher Künstler die europäische Begegnung zwischen nordischem und mediterranem Formgefühl herbeigeführt.

Lucas Cranach ging einen völlig neuen Weg. Seine Gesellenfahrt führte über Donaubayern nach Österreich. Auf seinem Hinweg über Bamberg kam er zuerst nach Nürnberg, wo 1498 die Dürersche Holzschnittfolge der "Apokalypse" Furore gemacht hatte. Sie dürfte zu den Initialzündungen für das folgende Donaukapitel



Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, "Kreuztragung Christi". "Meister des Strache-Altars". Um 1485 – 90.

Foto: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg

Cranachs gezählt haben. Sicher fesselte ihn die Begegnung mit der Donaukapitale Regensburg, wo er allerdings noch nicht auf Albrecht Altdorfer traf, der dort erstmals 1505 erwähnt wird. Umso wichtiger dürfte sein Aufenthalt in Passau geworden sein, das damals unter Rueland Frueauf d. Ä. eine der bedeutendsten Malereiwerkstätten in der großen Messergasse besaß. Durch Frueauf kam es auch zur Verbindung Donaubayerns mit dem alpenländischen

Bereich. Nicht nur war Frueauf ursprünglich in Salzburg tätig; er wurde dorthin abermals berufen als es zur Konkurrenz um den Hochaltar der Franziskanerkirche ging. Zwar unterlag er Michael Pacher, dem Meister von St. Wolfgang; gleichwohl vermittelte er Pachersches Formgut weiter in den Donaubereich. In der Passauer Werkstatt Frueaufs arbeitete eine Reihe von begabten Gesellen, darunter Jörg Breu, die später zu Wegbereitern des Donaustils wer-

den sollten. Speziell die Passauer Dreiflüssestadt dürfte entscheidende Impulse für den neuen Stellenwert der Landschaft gegeben haben. Treffend kennzeichnet die Situation das Herzogenburger Stifterbild von 1497 von der Hand des jüngeren Rueiland Frueauf. Mehr als nur eine Hintergrundkulisse baut sich das Passauer Stadtbild bis zur Veste Oberhaus mit imponierender Steigerung auf. Die Landschaft bringt ihr volles Gewicht ein. Vergessen wir bei dieser Gelegenheit nicht die überragende Rolle Passaus für die auf Cranach folgenden "Donaumeister" Albrecht Altdorfer und Wolf Huber, als deren unbestrittener Wegbereiter Lucas Cranach angesprochen werden darf.

Kennzeichnend für die sogenannte "Donauschule" sind vor allem expressive Gefühlssteigerung und ausgeprägtes Natur-

empfinden, wobei anfangs die Gestalt des Astwerks bis zur Verwilderation veristisch übersteigert wird. Die Landschaft gewinnt einen Stellenwert wie sonst nirgends in der europäischen Kunst. In einem Akkord von pantheistischer Weltschau und fast heidnisch-atavistisch anmutender Urwüchsigkeit wird die Landschaft zum Selbstwert und bestimmenden Handlungsträger, vor allem in der Malerei und einer meisterhaft dynamischen Graphik. Das bezeugen in ungewöhnlicher Intensität fröhlestes Gemälde Cranachs wie der heilige Valentin von 1501 und der wohl als Altarflügel zu gehörige "Heilige Franziskus in der Stigmatisation" (beide Wien). Cranachs Frühwerke atmen Aufbruchsstimmung. Da geht es nicht mehr im mittelalterlichen Sinn um ein additives Ikonenbild, sondern um die geistige Ausstrahlung der Heiligen. Der heilige Valentin – ein knorriger Charakter-



Lucas Cranach: Marter des hl. Erasmus. Holzschnitt 1506. Im Hintergrund die Veste Coburg (Ausschnitt)



Rueland Frueauf d. J.: Herzogenburger Stifterbild (um 1497). Bischof Ulrich von Passau kniet vor gotischem Bildstock; im Hintergrund Veste Oberhaus und Passauer Stadtbild. (Kopie 20. Jh.) Foto: Passau, Oberhausmuseum

kopf inmitten eines rustikalen Naturrahmens! Anstelle spätgotischer Goldgründe oder deskriptiver Landschaftshintergründe tritt die Natur in einer dem Menschen kongenialen kosmischen Handlungsbreite. Ohne sich im Akzessorischen zu verlieren beweist Cranach überragendes Detailkönnen etwa in der Goldstickerei der Mithra oder in der goldschmiedehaften Ausführung des Pedums, des Bischofsstabes. In der "Stigmatisation des heiligen Franziskus" dient der Baum gleichsam als Leidensgabel. Die Hintergrundslandschaft mit Stadtmauer und Kapelle erinnert an die Situation des Passauer Hofes in der Zollstätte Stein bei Krems.

Stilistisch nahe steht der "Büßende Hieronymus". Er ist 1502 entstanden und damit das früheste datierte Werk Cranachs und eines seiner frühesten erhaltenen Werke überhaupt. Möglicherweise wurde er für das Wiener Humanistenpaar Cuspinian ge-

schaffen; denn auch dort kommen als Attribute Eule und Papagei vor. Cranach lässt im Hieronymusbild das Andachtskreuz aus dem Baumgewächs hervorsteigen und versinnbildlicht damit die christozentrische Symbolidee des Lebensbaumes (arbor vitae, lignum vitae).

Hegemonie der Graphik

Offenbar hat Cranach viele der von ihm geschaffenen Pinselzeichnungen als Vorstudien für Gemälde verwendet; man hat seine lavierten Federzeichnungen gern auch als abgekürzte Gemälde bezeichnet. Sie zeigen meistens kleines Format. Auf verschiedenartig getöntem Grund (rötlich, bräunlich, blaugrün) wird äußerst effektvoll die Zeichnung in schwarz und weiß (Kohle) gesetzt, eine Technik, die Lucas Cranach virtuos im Holzschnitt weiter entwickelte. Im Unterschied zu Altdorfer hat Cranach der Landschaft keine absolute Position eingeräumt, mit Ausnahme einer wohl um 1503 entstandenen sprühenden Pinselzeichnung einer Waldsituation, die vollkommen figurenlos bleibt. Ganz Altdorferschem Geist verwandt und auch inhaltlich angenähert wirkt die Federzeichnung "Liebespaar in Landschaft" von 1504. Es ist nicht undenkbar, daß es sich um eine Kopie Altdorfers nach Lucas Cranach handelt.

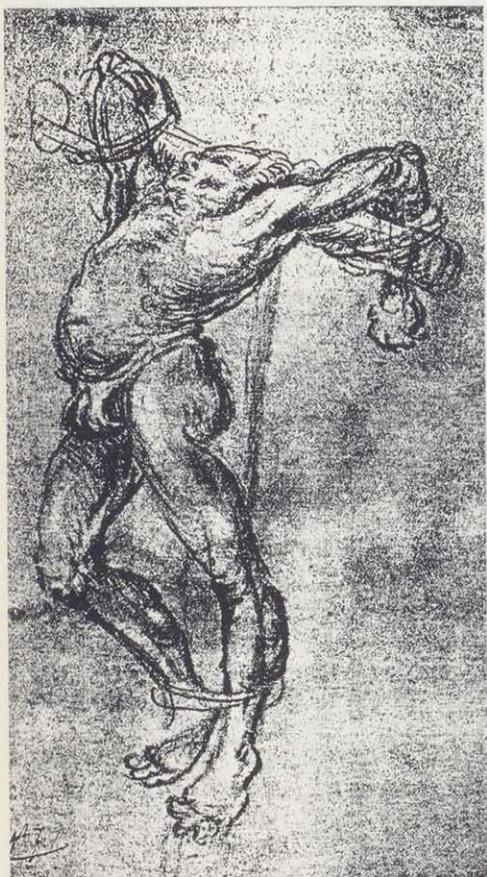
Vor allem der Holzschnitt und seine technische Vervollkommenung durch raffiniert erzeugte Tonwerte (Valeurs), oft auf verschiedenen kolorierten Farbtonplatten, begründeten in dieser experimentellen Phase Cranachs Ruhm. Er war mittlerweile weit über die Dürersche Technik der "Apokalypse" hinausgegangen. Vielleicht schon unter dem Einfluß des Wiener Humanistenkreises als Endziel seiner Donaufahrt stößen wir bereits auf Blätter von ungewöhnlicher Expression wie zum Beispiel seinen "Christus am Ölberg". Sie werden wenig später nur noch überboten durch Albrecht Altdorfers "phantastischen Realismus".

Die Donaujahre Cranachs werden vom Passionsgedanken beherrscht. Ungewöhn-

lich erregt, von fast brutaler Leidenschaft überwältigt, zeigt sich seine früheste Kreuzigung um 1500. Die Welt des göttlichen Lichts prallt unvermittelt auf eine Wand grausamer Gemeinheit und wilden Hasses. Erstmals verwendet Cranach hier ein Kennzeichen, jedoch noch nicht jenes Monogramm, das ihn wenige Jahre später berühmt machen sollte. In der kurz nach 1500 geschaffenen Kreuzigung aus dem Wiener Schottenstift verläßt Cranach bereits die herkömmliche frontale Ansicht des Kalvarienberges. Aus einem Nebeneinander wird durch die kontrastierende Stellung der Akteure ein erbarmungsloses Gegeneinander. Die Schächer werden im rechten Winkel dem Leidenschristus zugekehrt, was

die dialogistische Wirkung verstärkt. Das scharfgezackte Lendentuch wirkt als schmetternde Fanfare des Leidens. Die psychologisch ausgelotete Gegenüberstellung des Trauergefolges Christi und der derb reagierenden Kriegsleute wird durch starke Farbeffekte intensiviert. Als absolutes Meisterwerk Lucas Cranachs offenbart sich die 1503 komponierte Kreuzigung, die 1802 – 03 bei der Säkularisation aus dem Münchner Karmelitenkloster in Staatsbesitz überging und sich heute in der Alten Pinakothek befindet. Lucas Cranach vereinfacht die Komposition gegenüber der früheren Wiener Kreuzigung. Christus erscheint in Profilstellung, gegenüber den Schächern. In die Mitte eingestellt dominieren in monumentaler Bildhöhe Maria und Johannes in schmerzlicher Klage. Das Dornzweig über dem Gekreuzigten ist als symbolistischer Hinweis auf die Dornenkrönung Christi zu verstehen. Von dämonischer Bedrohlichkeit die sich ballenden Wolken über dem Passionsgeschehen. In schriller Dissonanz setzt sich das überhöhte Geschehen auf dem Berg Gethsemane von der Landschaft im Hintergrund ab. Die dortige Darstellung eines stillen Bergsees lässt ahnen, welcher Reichtum an Natureinfällen in den unzähligen Bildhintergründen Cranachs verborgen liegt. Eine systematische Untersuchung dieses Bereichs wäre ein echtes Desiderat.

Wie sehr Cranach das Kreuzigungsthema beherrschte, beweisen verschiedene Vorzeichnungen gemarterter Schächer (schwarze Kohlezeichnungen, weiß gehöht auf rötlichem Grund), die ebenso wie die Gesamtdarstellungen bereits Matthias Grünewald ahnen lassen. Jedenfalls erlebt die Cranachsche Passionsfolge erst im Isenheimer Altar ihren Höhe- und Endpunkt. Von hier aus zieht sich in die Gegenwart eine Verbindung bis zu Werner Tübkes "Kruzifix" 1979, eine Vorzeichnung für sein Monumentalfresko des Bauernkrieges in Frankenhausen. Auffällig auch hier die Profilstellung Christi, die unter Cranachs Einfluß schon bei Altdorfer und Wolf Huber (ca. um 1510) aber auch bei der Grünewaldschen Kopie eines Kruzifixus in Donaueschingen (um 1515) auftaucht.



Lucas Cranach: Schächer am Kreuz (Berlin, Kupferstichkabinett). Kohlezeichnung. Um 1502

Lucas Cranach am Wiener Humanistenhof

Auf seinem Weg nach Wien dürfte sich Cranach nicht allzulange aufgehalten haben. Eine künstlerische Kontaktnahme wäre in Linz denkbar, das gewissermaßen als Umschaltstation zur Schlußetappe durch die Wachau fungiert haben könnte. Neben Cranach hat die Donaustadt Wien auch andere auswärtige Künstler angezogen wie Jörg Breu aus Augsburg und den älteren Rueland Frueauf aus Passau. Für die Entfaltung der Graphik und des Buchdrucks spielte dabei die Druckerei Winterburger eine wichtige Rolle. Die damalige bauliche Situation vergegenwärtigt uns der Meister des Schottenstifts auf seiner Tafel von 1469; dargestellt ist die Begegnung von Maria und Elisabeth auf einer in die Tiefe führenden Straße. Geschildert wird das Straßenbild von Wien mit dem gotischen Stephansdom.

Residenz und Universität pflegten damals einen angesehenen Humanistenkreis. In diesem Rahmen bot die Gelegenheit zu prätentiösen Bildnisaufträgen. So besitzen wir die Bildnisse des Universitätsrektors Stephan Reuß mit seiner Gemahlin in Form des damals besonders beliebten (zweiflügeligen) Diptychons. Zu den schönsten Humanistendarstellungen dieser Zeit gehören die Porträts des Historiographen Johann Cuspinian und seiner Gemahlin Anna, die sich den besten Bildnissen des jüngeren Hans Holbein an die Seite stellen können. Die durchgehende Landschaft als Verbindung zwischen den jungvermählten Ehepartnern entspricht wieder der schon genannten Form des Diptychons. Cuspinian hieß eigentlich "Spießheimer", wurde 1473 in Schweinfurt geboren und starb 1529 in Wien, nachdem ihm seine Gemahlin bereits 1513 im Tod vorausgegangen war.

Von der Wiener Humanistenatmosphäre angerührt, könnte das für Lucas Cranach gänzlich ungewöhnliche mythologische Thema "Opfertod des Marcus Curzius" ausgelöst worden sein. Es zeigt in einer Episode der damals gern zitierten römischen Heldenataten, der sogenannten "Gesta Romanorum", den Ritter, der sich in die klaf-

fende Erdspalte stürzt und damit die Stadt Rom vor dem drohenden Untergang rettet. Der etwas kümmerliche Tempel (tempietto) ist nach einer Bronzeplakette des Bildhauers Giovanni dal Opera nicht ohne Mühe gestaltet. Im Unterschied zu Dürer und wohl auch Altdorfer hat Cranach niemals Italien kennengelernt und diesen Wunsch aus seiner ganzen Veranlagung heraus auch wohl nie verspürt.

III. MEISTERJAHRE

Berufung als Hofmaler nach Wittenberg – die vorreformatorische Residenz

Ebenso interessant wie offen bleibt die Frage, wie Cranachs künstlerische Entwicklung verlaufen wäre, hätte er sich für Wien als künftigen Wirkungsort entschlossen. Ohne große Schwierigkeit kann behauptet werden, daß sein Werk nach Inhalt und Gestalt andere Akzente erfahren hätte. Doch die Beziehungen zum sächsischen Herzogshaus der Wettiner existierten schon vor Beginn der Donaufahrt. Sie konzentrierten sich damals auf Coburg, den südlichsten Schwerpunkt des Wettinschen Gebietes. Bald nach Cranachs Abwanderung zur Donau hatte sich im Bereich des Fürstenhauses eine bemerkenswerte Veränderung vollzogen. Kurfürst Friedrich III. von Sachsen, genannt der Weise, war 1500 zum Generalstatthalter des habsburgischen Kaisers Maximilian I. (1493 – 1519) ernannt worden. Schon damals galt die nicht erst im Barock erfundene Maxime "Bauen bedeutet Politik". Der in seiner Rangstellung so sichtbar aufgewertete Landesherr stampfte in Wittenberg gewissermaßen eine neue Residenz aus dem unwirtlichen Boden; nach Luthers Worten "eine Stadt am Rande der Grenze zur Zivilisation", deren Bevölkerung er wenig schmeichelhaft als "versoffen und verroht" bezeichnete. Friedrich III. gründete 1502 dort eine Universität und damit ein deutsches Geisteszentrum, das vor allem seit 1508 durch die für die Entwicklung der Reformation so wichtigen Theologievorlesungen Martin Luthers immer stär-

ker in den Blickpunkt der geistigen Auseinandersetzung zwischen mittelalterlicher Tradition und Neuzeit rückte. Als mehr katholischer Gegenpol zum liberalen Wittenberg bildete die von Friedrichs Vetter Georg von Sachsen, einem erbitterten Luthergegner, aktivierte Universität Leipzig ("Trutz Wittenberg").

Friedrich dem Weisen war die Welt des Humanismus in Kunst und Wissenschaft ein besonderes Anliegen. So besaß er in dem Venezianer Maler Jacopo de Barbari, genannt Jakob Welch (der Welsche), seinen ersten bedeutenden Hofmaler, der in gleicher Weise zum neuen südländischen Bildungsgut wie zu Albrecht Dürer tendierte. Doch seine künstlerischen Möglichkeiten genügten auf die Dauer nicht den hochgespannten höfischen Erwartungen, sodaß 1504 Lucas Cranach nach Sachsen berufen wurde. Seit dieser Zeit liegt Cranachs Biographie klar vor Augen. Cranach begab sich nach seiner Rückkehr aus Wien zunächst nach Gotha, wo er seßhaft wurde. Er heiratete dort Barbara Brengbier, Tochter eines Gothaer Ratsherrn. Erst hier erreichte ihn seine Berufung nach Wittenberg. Cranach war nicht der erste Hofmaler in Wittenberg. Neben dem dürer-orientierten Jacopo de Barbari werden auch die Meister Kunz und Ludwig erwähnt. Denn Kurfürst Friedrich der Weise erteilte von Anfang an aufwendige Aufträge, auch an auswärtige Künstler wie Michael Wolgemut und Hans Burkmaier, den Bildhauer Konrad Meit und die Nürnberger Rotgießerfamilie Vischer. Albrecht Dürer malte mehrere Bilder im fürstlichen Auftrag für die Schloßkirche, die meist zugrunde gegangen sind. Erhalten blieb das Triptychon des sogenannten Dresdner Altars.

Wie später noch die Schönborn war Kurfürst Friedrich Mäzen und Jagdherr zugleich: *"Unter den Fürsten der Gebildetste und den Gebildeten ein Fürst."* Intensiv pflegte er seinen Musenhof und stand in besonders enger freundschaftlicher Verbindung zu Cranach, eine vorgezogene Parallel zu der 300 Jahre später in Weimar bestehenden Konjunktion Karl August und

Goethe, der übrigens Cranach zu seinen Vorfahren zählte. Die Aufwertung Cranachs zum Hofmaler führt rasch zu einem eigenen Zeichen: 1504 signiert er noch mit einem ineinandergestellten LC; schon ein Jahr später folgt das Monogramm in lapidarem Nebeneinander. Gelegentlich hat er auch einmal mit den ersten drei Buchstaben seines Namens "LUC" signiert wie auf dem Einblattholzschnitt "Christus und die Samariterin". Als Hofmaler verwendet er zunächst regelmäßig die beiden sächsischen Wappen, das kursächsische und das Landeswappen. Sie verbinden sich mit der schon genannten eigenen Signatur, wie sie auch Dürer und Altdorfer benutzten. Eine entscheidende Veränderung bringt 1508 am 6. Januar auf dem Reichstag zu Nürnberg die Verleihung eines Wappenbriefes vom Kurfürsten.

Ab dieser Zeit fügt Cranach zur Signatur die "geflügelte Schlange", die nach 1510 als alleiniges Zeichen verwendet wird – Hinweis auf seine rasch wachsende Bekanntheit und seinen beginnenden Ruhm. Möglicherweise spiegelt sich in seinem Wappenzeichen ein Stück Lebensschicksal. Angeblich bis 1536 erscheint die Schlange mit erhobenen Flügeln. In diesem Jahr stirbt sein Sohn Hans mit 26 Jahren in Bologna. Von da ab zeigt die Schlange gesenkte Flügel. Da aber das letztere Zeichen schon 1535 auf einem Bild mit "Herkules und Omphale" auftaucht, ist die verbreitete Meinung nicht schlüssig.

Cranachs sozialer Aufstieg als Bürger und Ratsherr

Seit der Verleihung des Wappenbriefes von 1508 war Cranachs sozialer Aufstieg programmiert. Und zwar nicht nur als Maler, sondern auch als Bürger und Mitglied des Rates konnte er hohes Ansehen gewinnen, ähnlich wie sein Zeitgenosse Albrecht Altdorfer in Regensburg, der dort bis zum Stadtbaumeister aufstieg. Selbst die Bürgermeisterwürde wurde ihm angetragen wie Tilman Riemenschneider und Albrecht Altdorfer. 1519 wird Cranach Mitglied des Wittenberger Rates in der Funktion eines

Kämmers. Von 1522–23 ist er als Rats

Lucas Cranach verzeichnet weiterhin einen deutlichen Vermögensanstieg. In einer umfangreichen Steuererklärung von 1528 beziffert er es mit 4066 Gulden. Damit war Cranach nach Schätzung des Kanzlers Dr.

Christian Brück der reichste Bürger Wittenbergs geworden.

Cranachs Auftreten erregte aber auch Widerstand, so bei der Wittenberger Studentenaufruhr 1520. Der Streit entzündete sich an der Berechtigung zum Waffentragen. Den adeligen Studenten war dies untersagt; dagegen wurde es Cranach und seinen Knechten als Bürgern zugestanden, "Gewehr zu tragen". Es kam zu erheblichen Differenzen mit der Universität und dem Rektor. Doch der Landesherr Friedrich der Weise duldet keine Gefährdung seiner Universität und griff energisch durch. Studenten, die sich künftig am Aufruhr beteiligen wollten, sollten von der Universität verbannt werden.

Cranachs frühe künstlerische Tätigkeit in Wittenberg

Cranachs Auftreten als arrivierter Künstler ist schon frühzeitig feststellbar. Auf dem Bild der heiligen Sippe in Wien mischt er sich selbstbewußt mit seiner Familie in die repräsentative Gesamtdarstellung. Von Jahr zu Jahr häufen sich die höfischen Aufträge in Wittenberg. Ritterliche Tugenden wurden im Zeitalter Maximilians I., des "letzten Ritters", auch am Wittenberger Hof gepflegt. So wandelt sich auch Cranachs Stil vom Naturalismus der Donauzeit ins Höfische. Immer wieder wurde er zu den Vorbereitungen für Bedürfnisse und Festlichkeiten des Hofes herangezogen. Da gab es residenzbezogene Aufgaben wie ausführliche Turnierschilderungen mit Schwestern und Lanzen, Anfertigung von Wappen und verwandten heraldischen Aufträgen, Gestaltung von Ehrenpforten, Wandbezügen, Entwürfen für Glasmalereien, Schilderungen von Jagden wie etwa das berühmteste von Johann dem Beständigen in Auftrag gegebene Gedächtnisbild (heute Wien), das seinen (inzwischen verstorbenen) Bruder Friedrich den Weisen mit Maximilian als Nimrode in einer Flußlandschaft zeigt.

Sein ehrenvollster Auftrag (1515), war mit Dürer, Altdorfer und Burkmaier Randzeichnungen für das Gebetbuch Kaiser Maximilians I. anzufertigen. Die rotbraunen

Federzeichnungen auf Pergament bringen – unabhängig vom Text – Rankenwerk mit figürlichen Darstellungen, ein Typus, den Dürer vorgegeben hatte.

In den ersten Jahren seiner Wittenberger Zeit reifen viele Errungenschaften der Donauzeit voll aus in einer Konsonanz von Naturempfinden und poetischer Verdichtung, am eindrucksvollsten in seinem Bild "Ruhe auf der Flucht" (1504) gleich eindrucksvoll als Gemälde wie als Holzschnitt mit hellbrauner Farbtonplatte. Cranach versetzt die Heilige Familie in die schattende Geborgenheit des Waldes, die durchaus idyllisch anmutet. Das Werk zählt zu den reizvollsten Einfällen in Cranachs Oeuvre, vor allem die konzertierende Engelgruppe auf dem Baumast. Sie verwirklicht wohl am gelöstesten ein Thema, das sich gelegentlich in den kindhaften Engel- und Puttengruppen eines Veit Stoß am Englischen Gruß, eines Peter Vischer am Sebaldusgrab und eines Albrecht Altdorfer in der "Geburt Mariä in der Kirche" fortspinnit.

Bis zum Ende des ersten Jahrzehnts faszinieren besonders Cranachs Holzschnitte. Sein immenses zeichnerisches Talent teilt den Holzschnitten seinen unschematischen Duktus und mit differenzierten Schraffuren fast die Effizienz von Federzeichnungen mit, sodaß sie an Brillanz Kupferstichen kaum nachstehen. Gelegentlich schwankende Qualität in Ausdruck und Stil geht auf die unterschiedliche Begabung der verschiedenen Formenschneider zurück. Einen Höhepunkt stellt das Jahr 1506 dar, dem wir so berühmte Blätter wie die "Versuchung des heiligen Antonius", des gepanzerten "Heiligen Georg" oder die erhabene Monumentalgestalt des "Erzengel Michael als Seelenwäger" verdanken. Besonders nahe der Donauzeit steht der "Heilige Christophorus", der vor einer ausgesprochen friedlichen malerischen Landschaft als Kontrast die von starken Achsenspannungen erfüllte Erscheinung des Heiligen vor dem tiefen räumlichen Hintergrund zur Geltung bringt, ja noch verstärkt durch die am Uferrand emporklimmende Gestalt des Christusträgers.

Die Reise nach den Niederlanden 1508 – 1509

Wahrscheinlich auf Betreiben seines Landesherrn wird Lucas Cranach 1508 in die Niederlande, genauer gesagt nach Flandern geschickt, einerseits um sein Talent zu zeigen, andererseits um es weiter zu schulen. Zentralpunkt war die Stadt Antwerpen (in Dürers Skizzenbuch "Arntorp" genannt). Vor allem waren es damals die Künstler Quentin Massys und Jan Gossaert, gen. Mabuse, die ihm neue Perspektiven vermittelten konnten. In Mecheln hatte er eine denkwürdige Begegnung mit dem damals 8jährigen Karl V., den er in Gegenwart seines Großvaters Maximilian I. porträtierte.

Fast 40 Jahre später, nach der Schlacht bei Mühlberg, sollte der mittlerweile zum Kaiser aufgestiegene Karl V. in seinem Gespräch mit Cranach auf dieses Ereignis zurückkommen. Cranachs Aufenthalt in Flandern führte offensichtlich weniger zu eigenen Schöpfungen, auch nicht auf dem Gebiet des Holzschnitts. Vielmehr ging es darum, die moderne Verwendung von Licht und Schatten in der Malerei kennenzulernen.

Unter dieser Einwirkung standen der Torgauer Fürstenaltar wie der Wiener Sippenaltar. Offenbar überwiegt in dem prononcierten Perspektivismus beider Werke das Südländische. Interessanterweise hat sich Cranach im Unterschied zu Altdorfer (Kirchenbilder, Susannenbild) kaum mit Architektur beschäftigt. Umso auffallender die Einbringung aufwendiger Renaissancearchitektur in dem von düsterer Dramatik erfüllten "Bethlehemitischen Kindermord" um 1515 in der Dresdner Galerie, die durch Venezianer (Giovanni Bellini), wie Niederländer (Quentin Massys) vermittelt sein könnte; dies gilt namentlich für innenräumliche Gestaltung. Sicher war für Cranach das südländische Element in Wittenberg von Anfang an präsent. Betont doch Christoph Scheurl in seiner Lobrede, daß es unter den Bildern der 19 Altäre der Wittenberger Stiftskirche auch italienische Werke gegeben habe. Vielleicht waren darunter auch Venezianer, die Friedrich der Weise 1493 auf seiner Pilgerreise zum Heiligen



Lucas Cranach: Vermutliches Selbstbildnis 1509. Ausschnitt aus der "Gefangennahme Christi" seiner Holzschnittpassion.

Land kennengelernt und erworben haben könnte?

Cranachs Fortwirkung nach der niederländischen Reise

Das Jahr 1509 bringt einen weiteren Höhepunkt in Cranachs Holzschnittkunst. In seinem Stich "Adam und Eva", einem Einblattholzschnitt, ist das Thema des Sündenfalls durch eine sonst kaum erreichte besonders beglückend empfundene Gelöstheit zwischen dem ersten Menschenpaar inmitten der in paradiesisch friedvoller Gelassenheit lagernden Tiere ausgesprochen harmonisch interpretiert worden. Am Ende dieses donauländischen Nachkapitels steht das Gemälde der "Hinrichtung der heiligen Katharina" in Budapest mit der markanten Henkersgestalt. Es zeigt die fast unglaubliche Künstlerpersönlichkeit Cranachs, der neben Kinderdarstellungen voll Liebreiz grausame Marterszenen zu stellen vermag.

Von welch starken inneren Spannungen mag Cranach damals noch erfüllt gewesen sein!

Im Bereich der religiösen Kunst hebt sich sein damaliger Passionszyklus heraus. Im Bild "Gefangennahme Christi" glaubt man in einer Randfigur das früheste Selbstbildnis Cranachs erkennen zu können.

Cranach und Martin Luther

Schon in vorreformatorischer Zeit beschäftigte sich Cranach mit der Schaffung von Altären. Zu den frühen Beispielen zählt der Katharinenaltar in Dresden. Bereits humanistisches Flair umgibt den so genannten Torgauer Fürstenaltar von 1509. Auf der Mitteltafel der Heiligen Sippe hat Cranach ungewöhnlich signiert: LUCAS CHRONUS FACIEBAT ANNO 1509. Luther predigte zu dieser Zeit bereits in Wittenberg, jedoch noch nicht im Sinn der Reformation. Altarstiftungen erfolgten auch in Wittenberg, gingen aber 1522 bei Karlstadts Bildersturm und bei dem Brand von 1760 zugrunde. Dem letzten Krieg fiel schließlich der Cranachaltar in der Blasiuskirche von Nordhausen zum Opfer. Spätere Altäre standen schon fühlbar unter der formelhaften Ernüchterung und theologischen Programmatik der Reformationszeit, die sich wie Meltau über das reiche Erbe mittelalterlicher Tradition legte.

Ausgelöst war diese Bewegung durch Luthers Auftreten als Reformator. Freilich stand Luther zunächst weder den Heiligen, die er noch 1519 als Fürbitter anerkannte und auch später tolerierte, "soweit sie den wahren Blick auf Christus nicht verstellen" noch dem Marienkult ablehnend gegenüber. Selbst den Ablaßhandel akzeptierte er anfangs und verwarf ihn erst dann als selbst Reue und Buße durch einen "Sündendarif" ersetzt werden konnten.

Luthers Frühzeit stand durchaus im Zeichen der alten Kirche. Er hatte Rom kennengelernt und war sehr beeindruckt von seiner sakralen Ausstrahlung. Seine klösterliche Ausbildung erfolgte im Erfurter Augustinerkloster. Dort erlebte er bei der Verrichtung der täglichen Chorgebete angesichts der gotischen Glasgemälde die

ungebrochene Tradition des Mittelalters von Angesicht zu Angesicht. Doch schon regten sich erste Zweifel an der Rechtmäßigkeit der bisherigen Kircheninstitution; die auf dem Fundament der Infallibilität beruhende Autorität des Papstes geriet für ihn angesichts seines verweltlichenden Stils ins Wanken. Durch diese Erkenntnis wurde Luthers aufsehenerregendes öffentliches Wirken in Wittenberg zusehends bestimmt. Unerbittlich bekämpfte er den als Gotteslästerung empfundenen Ablaßhandel des Dominikanermönches Tetzel. Die Kampfansage erfolgte freilich nicht durch jenes Ereignis, das alljährlich am 31. Oktober als Geburtsstunde der Reformation gefeiert wird. Der oft überschätzte und falsch überlieferte Thesenanschlag an der Wittenberger Schloßkirche am Tag vor Allerheiligen hat nicht in der überlieferten Form stattgefunden. Luther hat damals nicht mit "gleichsam markigen Hammerschlägen, die bis nach Rom dröhnten und den Vatikan erzittern ließen, den Bau der mittelalterlichen Welt in Trümmer geschlagen." Luther schlug 1517, wie damals üblich, lediglich Sätze zur theologischen Disputation an. Seine Streitthesen zum Ablaßhandel dagegen hat er nur schriftlich, nicht öffentlich fixiert, so 1518 an Papst Leo X. Medici, seinen Landesherrn Friedrich den Weisen sowie später 1541 in seiner Schrift "Wider Hans Worst". Erst hier erscheinen 95 (statt 93) Thesen!

Luther entging zwar der Prozedur, sich in Rom vor dem Papst direkt verantworten zu müssen. Durch Bemühung seines Landesherrn begnügte man sich zunächst mit einer Disputation in Augsburg 1518 vor dem päpstlichen Legaten Cajetan. Luthers zunehmende Isolierung gegenüber Kirche und Kaiser machten dieses Streitgespräch unvermeidlich. Zum offenen Affront mit der alten Kirche führte die Verbrennung der päpstlichen Bannbulle vor einem Wittenberger Stadttor und die Verweigerung eines Widerrufs seiner Lehre 1521 auf dem Reichstag zu Worms. Den letzten Ausschlag gab Luthers Gleichsetzung der Macht des Papstes mit dem Reich des Antichrist. Auf dem Heimweg wurde er durch einen fin-

gierten Überfall seines Landesherrn auf die Wartburg entführt.

Cranach schloß sich der Meinung Luthers an, wobei er seine Gedanken in Bild und Druck umsetzte und damit weithin propagierte, besonders in der politischen Kampfschrift "Passional Christi" von 1521.

So verbreitete sich auch Luthers antipäpstliche Stellung gegen Ausbau des Petersdomes in Rom mit Ablaßmitteln, von dem der Reformator sagt, ". . . daß der Papst ihn (St. Peter) mit Haut, Fleisch und Knochen seiner Schafe weiterzubauen gedenke." Die Begegnung mit Martin Luther spielte zweifellos eine überragende Rolle in Cranachs Leben. Sie ließ zeitweise Cranach schlechthin als Maler des Reformationszeitalters erscheinen, dessen Chronist er tatsächlich war. Cranach hat das Lutherbild bis in unsere Tage geprägt, er wurde sein zeichnender und malender Biograph. Drei Bilder Luthers heben sich besonders heraus: Zunächst die heroisierte Darstellung als Augustinermönch. Sie kam jedoch damals nicht zum Tragen, weil sie im angespannten Vorfeld des Wormser Reichstages geeignet gewesen wäre, weiteren Zündstoff zu entfachen. Der Kurfürst hatte das Erscheinen, wohl auf den Rat Spalatins hin, unterbunden. Umso verbreiteter war der Kupferstich "Luther mit Doktorhut", die einzige Profilansicht, die wir von Cranach kennen und die offenbar der gelehrsam Überhöhung des Dargestellten galt. Am bekanntesten geworden ist Cranachs "Junker Jörg", den er bei einem heimlichen Besuch Luthers in Wittenberg festhielt. Die Schaffung solcher Charakterköpfe machten damals Reformator wie Künstler in gleicher Weise berühmt. Auch Dürer, der Luthers Bestrebungen mit Sympathie gegenüberstand, wollte Luther porträtieren: ". . . und hilft mir got, daz ich zw doctor Martinus Luther kum . . . so will ich jn mit fleis kunterfetten und jn Kupfer stechen zw einer langen gedächtnus . . ."

Auch Luthers Wirken in Wittenberg wurde von der Cranachwerkstatt festgehalten. Wir sehen ihn als "Prediger auf der Kanzel", ebenso Persönlichkeiten seiner Umgebung wie den Reformator Philipp

Melanchthon und den Prediger Bugenhagen. In die persönliche Sphäre Martin Luthers führen Darstellungen der Katharina von Bora, die 1523 aus einem Kloster bei Meißen nach Wittenberg entflohen war. Cranach fungierte als Brautwerber Luthers und nahm auch an der 1525 erfolgten Hochzeit teil. Dazu bemerkte sein Weggefährte Melanchthon etwas sarkastisch: *"Ich glaube, daß ihn die Natur zum Heiraten gezwungen hat."* Dies war der gleiche Melanchthon, seit 1518 Professor für alte Sprachen an der Universität Wittenberg, der die berühmte "Augsburger Konfession" verfaßte, die Friedrichs Bruder Johann der Beständige durch seinen Kanzler Gregor Brück dem Kaiser auf dem Augsburger Reichstag vorgetragen ließ. Melanchthon, dessen Bildnis auf einem Kupferstich des Lucas Cranach verewigt wurde, war mit dem Maler distanziert befreundet. Dagegen war das Verhältnis zwischen Cranach und Luther ausgesprochen herzlich. Sie übernahmen gegenseitig Patenschaften in ihren Familien.

Zwei Talente prädestinierten Cranach zum Interpreten Luthers und seines Umfeldes: Seine Begabung als Porträtißt und seine überragende graphische Veranlagung. Cranach besaß ein besonderes Geschick, das Charakteristische einer Persönlichkeit zu erfassen, und entsprechend ihrer Bedeutung ins Allgemeingültige zu erheben. Davor zeugt noch heute die Volkstümlichkeit vieler Darstellungen der Lutherzeit. Dies gilt auch für Luthers Eltern, die 1527 in Wittenberg weilten. Die Charakterisierung des strengen Vaters, eines Bergmannes aus Eisleben, die fast moderne soziale Elemente vorwegnehmende Darstellung der Mutter, haben die Porträts zu wahren "Denkmalen" erhoben.

Kurfürst Friedrich der Weise und Luther

Ein merkwürdiger Zwiespalt besteht im Verhältnis des Kurfürsten Friedrichs des Weisen zu Luther. Sicher ist der Landesherr immer wieder aus der Distanz als Schutzherr des Reformators aufgetreten, er hat ihn vor dem unmittelbaren Zugriff der katholischen Kirche bewahrt und auf seinen

Schlössern Wartburg und Coburg in Schutzhaft genommen. Auf dem so wichtigen Reichstag von Augsburg 1530 wollte er ihn in erreichbarer Nähe wissen und hatte deshalb die Reichsstadt Nürnberg als Aufenthaltsort vorgesehen. Doch Nürnberg verweigerte die Aufnahme des immer noch Geächteten, um als Reichs- und Kaiserstadt nicht gegen ein imperiales Gebot zu verstößen. So entschloß sich Friedrich der Weise kurzerhand, Luther auf der Veste Coburg sicherzustellen, was bei Luther zeitweise Depressionen auslöste.



Lucas Cranach: Friedrich der Weise verehrt die Madonna. Holzschnitt. Gegen 1515.

Man tritt dem Kurfürsten wohl nicht zu nahe, wenn man vermutet, daß er Luther in erster Linie auf dem Schachbrett der Geschichte mit politischem Kalkül gegen den rivalisierenden Karl V. einsetzte. Dagegen dürften ihm Luthers Glaubensanschauungen aus einer mehr altreligiösen Einstellung

heraus fremd gewesen sein. Friedrich war beispielsweise dem Marienkult tief zugetan. Das bezeugt ein sehr seltener Holzschnitt, der ihn in einer Nische anbetend vor "Maria mit dem Jesusknaben" zeigt. Auch Luther verurteilte sicherlich nicht im Sinn des radikalen bilderstürmerischen Karlstadt (Andreas Bodenstedt) die Verehrung Marias und der Heiligen. Seine Aversion wandte sich nur gegen Auswüchse wie die hektisch aufflammende und ebenso bald wieder verlöschende exzessive Verehrung der "Schönen Maria" in Regensburg, die er kurzerhand als "Gespenst von Regensburg" apostrophierte.

Während Friedrich der Weise zu Lucas Cranach ein sehr persönliches Verhältnis pflegte, hielt er sich gegenüber Luther immer "bedeckt". Er hat ihn niemals persönlich empfangen und auch nur aus der Entfernung erlebt wie beispielsweise auf dem Reichstag zu Worms; doch er respektierte den Reformator. Dies änderte sich erst unter seinem Bruder Johann dem Beständigen, als dieser ihm 1526 als Alleinregierer nachfolgte. Er besaß ein wesentlich besseres Verhältnis zur Reformation und ihrem religiösen Anliegen.

Kurfürst Friedrich der Weise und das "Heiltum von Wittenberg"

In einer entscheidenden Frage entfernte sich der Kurfürst am weitesten von Luther: In der Reliquienverehrung. Schon die Gründung der Allerheiligenkirche liegt auf dieser Linie. Die Einbringung eines gewaltigen Kirchenschatzes hat ihre Ursachen wohl in der 1493 erfolgten Wallfahrt Friedrichs des Weisen ins Heilige Land. Auf dieser Reise dürfte er viele Reliquien auf den verschiedensten Wegen erworben haben. Dafür brachte er große Opfer; so bot er unter anderem der französischen Königsmutter, Luise von Savoyen, ein Cranachbild an, um dafür Reliquien zu erhalten – sehr zum Verdruss Luthers – der die untrennbare Verbindung zwischen Reliquienverehrung und Ablaßgeschäft als eine Art multiplizierten Heiligenkults nur zu gut kannte. Luther störte vor allem der Eingriff in das göttliche Strafgericht im Fegefeuer,

dem man gewissermaßen Teile der Strafe abhandeln wollte.

Die immer unerträglichere Veräußerlichung der Reliquienverehrung ging im Spätmittelalter parallel zum Ablaßhandel und führte schließlich 1520 zum "Hallenischen Heiltum", das mit zahlreichen, auch materiell effektiven Wallfahrten in Verbindung stand. Als "spiritus rex" fungierte der prunksüchtige Mainzer Erzbischof Albrecht von Brandenburg daneben auch noch über das Bistum Halberstadt und das Stift in Halle. Er interpretierte seine Rolle fast blasphemisch: "Gott hat uns ein Amt gegeben, lasset es uns nun genießen." Immerhin stand auf dem Besuch der über 8000 Reliquien ein Ablaß von 40 Mio. Jahren (!). Nur zu verständlich, daß Luther in diesem Kir-



Zum andern Syn prillen

Gläp mit einer zubrochen cristallen Döc
Von sant Veronica wittwe. i. partickel
Von sant Justine. i. zahn
Von sant Erendrudis. i. zahn
Von sant Ludimilla. iiii. partickel
Von sant Ludimille arm ein partickel
Von den haren sant hedwigis ein partickel ein
Epistin gewest zu Trebenis Von yren ges
beyn. v. partickel Ein groß partickel von yren
arm Von yren gehyrn. i. partickel Von
yren haube ein partickel
Zwey partickel auf der gesellschaft Sant Aſſtre
Syn partickel sante Digne eine auf der gesel
schaft Sant Aſſtre
Vō d̄ seyl sant Aſſtre doran sie gemartet. i. pt.
Von den gebeyn sant Aſſtre. i. partickel
Von sant Hylaria ein muter sant aſſtre. v. pt.
Vñ sant Gereon ei Königin gewest zu Cipria
Sūma. xviij.



Zum drit ten ei klei

monstranz mit
einer Brillen mit
vil ecken
Von sant Eufro
sina. i. partickel
Von sant Ene
rentiana. i. part.
Von sant Not
burgis. i. partickel
vō s̄at Teda. i. pt.
Von sant Eus
femia. i. partickel
Vom heupt sante
Eufemia. i. pt.
Sūma. vi. ptic.
Ein zahn sant Beatrias
Sūma. vi. ptic.



Lucas Cranach: Aus dem Wittenberger Heiligtumsbuch. 1509. Darstellung von Monstranz und Ostensorien.

chenfürsten, den er als "Abgott von Halle" bezeichnete, den Inbegriff des Unchristlichen sah. Von solchen Skrupeln nicht belastet, schuf Cranach für den Kardinal in seiner Lieblingsresidenz Halle zwischen 1520–26 eine Reihe von Porträts, denen Dürers Kupferstich von 1519 "Der kleine Kardinal" zugrunde lag. Cranach stellte ihn u. a. als heiligen Hieronymus im Gehäus wie in der Landschaft dar und – unbeeindruckt von seinem tatsächlichen Leben in großartiger Vereinfachung Albrecht von Brandenburg vor dem Gekreuzigten. Diese Konkurrenz ließ Friedrich den Weisen nicht ruhen, mit einem Aufwand von 200.000 Goldgulden bis 1520 18.970 Reliquien zu erwerben, wobei die wichtigeren Partikel schon 1509 von Lucas Cranach in einem "Wittenbergischen Heiltumsbuch" gleich einem Sakral-Baedeker den Besuchern erklärt wurden. Bei der Anlage dieses gewaltigen Kirchenschatzes wurde der Kurfürst von dem Prinzenzieher, Kabinettssekretär und Hofkaplan Spalatinus (1484–1545) beraten, der eigentlich Georg Burckhardt hieß und aus dem fränkischen Spalt stammte. Doch für das einfachere Volk verband sich mit den Reliquien der Heiligen die Erwartung von Mirakeln und Wunderheilungen. Nicht zuletzt deshalb war neben der Ablaßhoffnung bei der Weisung der Reichskleinodien, z. B. in Nürnberg, der Zulauf der Menge besonders groß. Denn schon Gregor von Tours hatte verkündet: *"Ein wenig Staub aus der Kirche des heiligen Martin nützt mehr als alle Zauberer mit ihren unsinnigen Heilmitteln."* Erst mit der Reformation verminderten sich solche Symptome.

Auf die neuzeitliche Entwicklung bezogen, könnte man die Reliquiensammlungen neben den privaten Kunstkammern wie der Wittelsbacher Kunstkammer des 16. Jahrhunderts als Ursprung späterer Museen ansprechen. Mit der Ausstellung kostbarer liturgischer Geräte und künstlerisch gefaßter Reliquien sind bereits Vorformen musealer Bewahrung gefunden worden, die dann in der "wahrhaft monumentalen Museums-politik des 19. Jahrhunderts unter Ludwig I." Höhepunkt und Abschluß fanden.

Religiöse Themen in protestantischer Zeit

In der Reformation änderte sich die religiöse Thematik grundlegend. Die Heiligenendarstellungen schwanden. Jetzt schieben sich immer mehr Themen des Alten und Neuen Testaments in den Vordergrund, vor allem in den Altarprogrammen. Im Mittelpunkt steht häufig die Darstellung "Adam und Eva im Paradies". Aber gegenüber früheren Werken Cranachs hat sich das Verhältnis zwischen Mensch und Natur objektiviert; die Dynamisierung der Donauzeit hat sich in der höfischen Atmosphäre verflüchtigt.

Ein Sonderkapital nehmen die Streit- und Kampfschriften zur Zeit des geächteten Luthers ein. In der Zweitausgabe der sogenannten Septemberbibel mit apokalyptischen Illustrationen von 1522 erhält die babylonische Hure anstelle der dreistufigen Papstkrone (Tiara) aus politischer Vorsicht als Ersatz eine einfache Krone. Diese bezeichnende Änderung dürfte nicht ohne fürstlichen Einspruch entstanden sein. Luther freilich sieht die Angelegenheit radikaler. Noch 1545 tadelt er Cranach sogar: *"weil er in der Schrift "Das Papsttum" den Papst nicht in würdigerer, ich meine teuflischerer Gestalt, dargestellt habe."* Er gibt an einer anderen Stelle einen allerdings sehr bezeichnenden Zusatz: *". . . ich wünsche von Herzen gar nichts mehr herauszugeben, denn ich bin müde, solche (polemischen) Dinge zu schreiben. Aber des Lucas Presse braucht Unterhalt. Ich bin der Knecht des Gewinns oder des Geizes anderer geworden."*

Relativ unberührt von tendenziöser Verfremdung bleiben die Marienbilder, die auch in der Lutherzeit respektiert werden. Doch das traditionelle Bild der königlichen Maria hat sich zunehmend in die "Gottesmagd" vermenschlicht. Gerade auf diesem ikonographischen Gebiet gibt es zahlreiche Schöpfungen Cranachs, die auch auf katholischer Seite als Beispiele alter Frömmigkeit respektiert, ja wie das berühmte Mariahilf bild von Innsbruck, weithin hoch verehrt

wurden. Im letzteren Fall mag ein Vorbild des Venezianers Bellini den Anstoß gegeben haben. Luther stand solchen Bemühungen nicht ablehnend gegenüber. Er wollte ja zunächst keinen konfessionell verengten Protestantismus, sondern eine Reformation der alten Kirche. Weite Verbreitung fand der Typ "Maria mit Kind", heute in der Alten Pinakothek in München. In fast klassischer Weise baut sich die Darstellung als "figura pyramidale", also als Dreieckskomposition auf, gewissermaßen ein deutsches Pendant zu den Madonnen Raffaels. Noch der Zeit des Donaustils nahe, steht die innige Muttergottes aus dem Breslauer Dom. In dem Karlsruher Marienbild wird der landschaftliche Aspekt am linken Bildrand durch eine auffällige Kuppel- und Turmarchitektur bereichert, die zusammen mit der Burg am Horizont von Altdorfer inspiriert sein könnte. Auf der Wartburg erscheint Maria gar in modischer Tracht mit kostbarem Halstuch; die Grenzen zwischen sakraler und profaner Welt beginnen sich zu verwischen.

IV. HÖFISCHE WELT UND HUMANISMUS

Cranach als Porträtmaler

Lucas Cranach hatte dem sächsischen Fürstenhaus nicht nur bei religiösen Anlässen, sondern ebenso bei residenzbezogenen Aufgaben zu dienen. Als Porträtmaler wurde Cranach zum Vertreter und Interpreten der damaligen Aristokratie und zwar im Zeichen eines neuen humanistischen Individualbewußtseins. Zu Cranachs Zeit war das Porträt noch ein Privileg bestimmter Schichten, vor allem von Klerikern, höfischen Würdenträgern und Großbürgern. So gedieh im höfischen Rahmen eine Art "Bildnis-Oligarchie". Man zielt nicht auf Idealisierung, sondern auf unmittelbare, keineswegs überhöhende Vergegenwärtigung. Das Porträt war vor allem eine männliche Domäne; weibliche Bildnisse bleiben im Werkverzeichnis Cranachs seltener. Die Charakteristik war bisweilen derb und ungeistig, "gelegentlich von geradezu gedankenblässer Ungstalt." Cranach wählte zur

Verlebendigung gern das Halb- oder Dreiviertelprofil und vollzog damit schon eine Wendung von renaissancehafter Klassizität zur psychosomatisch pointierten Epoche des Manierismus. Den reinen, der Zeitlichkeit entrückten Memorialcharakter der Profilansicht hat er nur einmal im Kupferstich "Luther mit Doktorhut" angewendet.

Cranachs überragende Begabung fand in vielen Darstellungen der Landesherren und anderer Fürsten, in Bildnissen sächsischer Prinzen und Prinzessinnen seinen Niederschlag. Cranach kann dabei sein Talent zur Charakterisierung wie seine detailbesessene Liebe zur Hofmode einsetzen. Wohl eines der bedeutendsten Repräsentationsbilder der deutschen Renaissance: Das jungvermählte Fürstenpaar Herzog Heinrich und seiner Gemahlin Katharina von Mecklenburg von 1514 (Dresden). Schon von der farblichen und ornamentalen Gestaltung her ein faszinierender Akkord! Der das Schwert ziehende Herzog mit Barett, die jugendliche Frau an seiner Seite mit jenem modischen Federhut, den Cranach öfters als attraktive Steigerung weiblicher Ausstrahlung verwendet und den 15 Jahre später Albrecht Altdorfer im weiblichen Gefolge des Darius in der "Alexanderschlacht" von 1529 so effizient einsetzt. Vor dem tiefschwarzen Hintergrund kommt das Farbspiel der sich vortrefflich ergänzenden Gewandung überaus wirkungsvoll zur Geltung, ein Kabinettstück textiler Feinmalerei, eine Kaligraphik, die fast noch mittelalterlicher Tradition verpflichtet erscheint.

Cranach wurde auch für andere Fürsten tätig. Mit Vorliebe arbeitete er für die Fürstenhöfe von Sachsen und Brandenburg. 1523 porträtierte er den landflüchtigen König Christian II. von Dänemark mit dem Beinamen "Der Böse". Wir erfahren, daß dieser umstrittene Regent "bei Lucas Cranach zu Haus gewest."

Wichtig erscheint, daß die Gewandung die standesgemäße Ambition verkörpert, zugleich aber von Cranach auch zur Charakterisierung der dargestellten Persönlichkeiten ausgewertet wird. Welch ein Aufgebot an textilen Effekten setzt der große Stoffmaler im Kostüm des Brandenburger Kur-

fürsten Joachim I. in der Aschaffenburger Staatsgalerie ein! Die wirkungsvolle Einpassung in den Rahmen verrät bereits manieristische Raffinesse. Die Darstellungen des Pfalzgrafen Philipp bei Rhein in der Pelzgewandung und des ritterlich-kriegerischen Joachim von Brandenburg als Kurprinz 1520 (Bruder Albrechts von Brandenburg) stehen da kaum zurück; allein der Harnisch eine ornamentale Augenweide.

Besonderes Einfühlungsvermögen verrät Cranach bei der Verlebendigung der kindlich-jugendlichen Psyche. Das Porträt des späteren Kurfürsten Moritz von Sachsen als Kind (Darmstadt 1526), lässt das sensitive Lockenhaupt vor der Kontrastfolie der kardinalsroten Gewandung hell aufleuchten. Das Lineament des Rockes ist in unvergleichlicher Feinfühligkeit auf diesen beabsichtigten Gesamteindruck ausgerichtet. Etwas rustikaler im Typus bleiben sächsische Prinzenbilder in Washington und Köln. Unter den Bildern von Prinzessinnen hebt sich das der Elisabeth von Sachsen (Berlin) durch seinen melancholischen Zug und seine ungewöhnlich lichte Farbgebung heraus. Die Prinzessin von Cleve in Weimar mit gefiedertem Kopfschmuck bietet dagegen allen nur denkbaren textilen Luxus. Über dem kühl belassenen Dekolleté hebt sich das blasse Antlitz in mondhafter Entücktheit deutlich ab.

Aus der bürgerlichen Welt erscheint ein Mädchenbild, die fälschlicherweise so bezeichnete "Magdalena Luther" den beseelten Prinzessinnenbildern im Ausdruck vergleichbar. Das einfache dunkle Gewand ist sehr wirkungsvoll gegen den zarten Mädchenkopf mit dünnen blonden Haarsträhnen ins Bild gesetzt. Der bürgerlichen Welt gehören auch zwei beeindruckende männliche Charakterköpfe an: Von geradezu intellektueller Prägnanz das ganz dunkel gekleidete Ebenbild des zu seiner Zeit hochgerühmten humanistischen Kanzelpredigers am Straßburger Münster Johannes Geiler von Kaisersberg; in der schwarzen Umrahmung reflektiert die pointierte Geistigkeit dieses scharf geschnittenen Gelehrten gesichtes. Mehr ein Bild bürgerlicher

Repräsentation stellt das Porträt eines "Bürgermeisters von Weißenfels" in der Pelzschaube dar; gerade durch die koloristische Zurücknahme arbeitet Cranach die besondere Wesensart dieser Persönlichkeit noch mehr heraus. Die vierzeilige Inschrift auf der goldenen Brustplatte konnte bis jetzt leider nicht entziffert werden. Unter allen männlichen Porträts Cranachs stellt das Bildnis eines Gelehrten der Wittenberger Universität (heute Brüssel) das absolute Meisterwerk dar. Vermutlich handelt es sich um Dr. Johannes Schöner (1477–1547), einen Astronomen und Mathematiker, der hier 1529 festgehalten wurde.

Mode und weibliche Psyche

Das Verhältnis Cranachs zu den Persönlichkeiten der jungen Reformation in Wittenberg war unterschiedlich. Künstlerisch scheint ihn Melanchthon am meisten geschätzt zu haben. Mit Luther verband ihn hauptsächlich die persönliche Bindung. Doch Luthers Kunstverständnis für Cranach war eher bescheiden. So ironisiert er 1545 den Maler: "... aber Meister Lucas ist ein großer Maler. Er hätte das weibliche Geschlecht um der Kreatur Gottes und um unserer Mütter willen schonen können . . ."

Doch an einem Humanistenhof des 16. Jahrhunderts nahm die analytische Schilderung der jugendschönen Frauen breiten Raum ein, besonders bei einem psychologisch so versierten Maler wie Lucas Cranach. Weder bei Dürer noch bei Altdorfer, schon gar nicht bei Grünewald gewann die weibliche Darstellung einen vergleichbaren Stellenwert. Der modische Aufputz, die "textile Aufbereitung", war ein wesentliches Mittel zur Umschreibung der gesellschaftlichen wie charakterologischen Ausdeutung. Meist kleinere Tafeln mit höfischen Damen offenbaren sich als wahre Kabinettstücke weiblicher Grazie. Cranachs persönliches Ideal weiblicher Schönheit wurde gesteigert durch kostbarste Zeitkostüme; so entstanden raffinierte "Genre-Porträts". Ein wahres Feuerwerk an Modeputz und Schmuck, vor allem attraktiver Kopfbedekkungen, entzündet Lucas Cranach in der ungewöhnlichen Dreifigurenkomposition

”Drei junge Damen“ (Wien). Er kostet die reizvollen Details bis zur letzten Finesse aus. Noch üppiger wuchert die Schmuckfreude bei Frauengestalten des Alten Testaments, wobei das Agieren ihrer Verführungskraft und Ausstrahlung wichtiger war als ihre biblische Rolle. Dies gilt insbesondere für Darstellungen der Judith (Stuttgart, San Francisco), die den feindlichen Feldherrn Holofernes umbringt. Der dramatische Gegensatz des abgeschlagenen männlichen Hauptes und der kühl blickenden Jungfrau mit erhobenem Schwert verzichtet keinesfalls auf die makabre Atmosphäre des grausigen Vorgangs. Vor solch mordlüsternen Situationen hat Lucas Cranach nie zurückgeschreckt. Die Verbindung kalter weiblicher Attraktivität und Grausamkeit ist in seinem Lebenswerk nicht ungewöhnlich. Denken wir nur an die Abfolge scheußlichster Todesarten in den Apostelmartyrien von 1512, denen auch reichgeschmückte Damen des Hofes mit offensichtlichem Interesse beiwohnen. Mehr verbürgerlicht, aber durch manieristischen Schrägblick kaum weniger hintergrundig und unheimlich berührt uns Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers in der Fränkischen Galerie von Kronach (um 1510). Gleich Schlangenarmen winden sich die gepufften Ärmel um das auf einer Schüssel dargebotene Haupt des Wüstenpredigers. Die Staffelung der dekorativen Zonen lässt den Kopf des Exekutierten mit erschreckender Deutlichkeit ins Licht treten. Den Gesamtlauf schildert 20 Jahre später das ”Gastmahl des Herodes“ in Hartford. Diesmal erscheint das von der tänzerisch biegsamen Salome hereingetragene Haupt in manieristischer Weise durch die stark verkürzte weiße Tischfläche augenfällig präsentiert. Der Gegensatz wird vermehrt durch die von der anderen Seite angebrachte Fruchtschüssel, wodurch sich das leichenfarbige Antlitz noch blasser von den Gesichtern der übrigen Gäste voll satten Lebensgenusses abhebt.

Das psychologische Pendant von Herodes gegenüber Salome greift ein Thema auf, das Cranach besonders im letzten Viertel seines Lebens beschäftigte: Die ungleichen Paare von lusternen Greisen und jungen

Buhlerinnen. Zunächst mag das vor dem ernstgestimmten Hintergrund der Reformation sehr befremden. Doch schon Luther beklagte ein Jahrzehnt nach den Geschehnissen der evangelischen Aufbruchszeit den immer mehr um sich greifenden Sittenverfall.

Die Aktdarstellung

Ein beliebtes Sujet der manieristischen Epoche war die Aktdarstellung, deren Wurzeln in der italienischen Renaissance (Cinquecento) liegen. Sicher blieb der Norden Europas von dieser Tendenz nicht unberührt, nicht zuletzt auch auf Wunsch spezieller Käufer. Als Vorwand für Nacktdarstellungen dienten ebenso antik-mythologische Stoffe wie solche des Alten Testaments. Doch der grundsätzliche Unterschied zwischen nordischem und italienischem Formgefühl wird schnell evident. Ein Vergleich Cranachscher Akte von Quellnymphen mit südländischen zeigt, wieviel gotisches Erbe noch in den merkwürdig verspreizten und erst allmählich gelöster wirkenden Erscheinungen seiner Nymphengestalten lebt. Wieviel hingebungsvoller und selbstbewusster erblühen die Venuspräsentationen eines Giorgione und erst recht eines Tizian! Cranach wird vom Renaissanceideal nicht irritiert. Ohne Umweg über die Klassik vollzieht er den direkten Schritt in den Manierismus. In den Venus-Amorgruppen des Amsterdamer Rijksmuseums und Berlins erleben wir das Schön-heitsideal des rinascimento verfremdet. Anfangs befangen in rechtwinkeliger Schrittstellung wird später ausgeprägter Wert auf die effektvolle Überlängung der Beine gelegt. Die Figuren werden als Flächenornament empfunden, behalten aber katzenhafte Geschmeidigkeit. Einen besonders reizvollen Point bildet der slawische Gesichtsausschnitt mit breiten Bakkenknochen und schräggestellten Augen. Bei den Venusdarstellungen erscheinen die Gestalten oft nur mit Schmuckketten behangt; gelegentlich wird der Kopfschmuck durch breitkrempige Hutformen als alleinige Attraktionsersetzt. Mit unglaublicher Delikatesse demonstriert spielerisch in höfisch-

raffinierter Dekadenz die Venus von 1532 (Frankfurt a. M., Städelmuseum) einen gespinthaften Schleier, ein wahres non plus ultra der Stillebenmalerei. Immer wieder kehrt bei Cranach das Thema "Urteil des Paris". Es gab seit 1508 dem Maler die Gelegenheit, den Frauenakt mit reizvollen Attitüden aus verschiedensten Perspektiven in Ganz zu setzen, aller-dings nicht in antikischer, sondern in heimischer Landschaft. Die mannequinante Eleganz der Venus tritt beim Thema "Opfertod der Lucrezia" zurück, die sich der drohenden Entehrung durch Selbstmord mit dem Dolch entzieht. Die Grausamkeit des Geschehens tangiert mit schon beschriebenen Darstellungen von Judith und Salome. Andererseits gab es, gewissermaßen als "Tugendbeweis", besonderen Anlaß, die verführerische Nacktheit der Selbstmörderin demonstrativ herauszustellen. Besonders auffällig wird dies auf dem Gemälde von 1518, auf der Veste Coburg.

Ungleiche Paare und Buhlschaften

Auch das Laszive gedeiht im Umfeld freigeistigen Humanismus. Dirnenszenen waren ein beliebtes Thema, das vor allem die niederländischen Meister des 16. Jahrhunderts forcierten. Für die erstrebte psychologische Auslotung eigneten sich ungleiche Liebespaare besonders. Gerade die unüberbrückbaren Gegensätze grotesker und skurriler Definitionen beschworen ein modern anmutendes psychopathologisches Moment. Im Stockholmer Bild der "Bezahlung" (1532) wird das Geschäft zwischen dem bärigen Bürger und der jungen Dirne in einem relativ reich ausgestatteten Zimmer mit Butzenscheiben abgewickelt. Cranach bereichert das Milieu mit einer Vielfalt stillebenhafter Beobachtungen niederländischer Art auf der Tischplatte, die sich mit dem meisterhaft dargestellten Wildgeflügel an der Wand, einer Sonderleistung Cranachs, ergänzen. Biedermannische Wohlhabenheit auf der einen Seite, die Versuchung des Lasters andererseits begegnen sich in diesem Sittenbild. Kaltherzigkeit des Forderns wie des Empfangens bestimmt die Szenerie.

In Paris hängt das Bild "Greis und junges Mädchen". In tölpelhafter Plumpeit mit täppisch zugreifenden Händen versucht sich der Alte der "Beute" zu bemächtigen, während die Kurtisane gierig und skrupellos in den geöffneten Geldsack greift. Die ungleichen Persönlichkeitsgewichte der dem Momentanen ausgelieferten Unbesonnenheit der Männer und das kühle innerliche Unbeteiligtsein der weiblichen Partner war das Thema, das Cranach immer wieder von Neuem reizte.

Der Jungbrunnen

Dieses ikonologisch ungewöhnliche Thema in Cranachs Werk steht der uns in manchem sehr modern berührenden neuen Auffassung der Buhlschaften und Venusdarstellungen in gleicher Weise nahe. Die Sehnsucht nach ewiger Jugend geht literarisch und künstlerisch durch die ganze Menschheitsgeschichte. Als Lebensbrunnen (*fons vitae*) fungierte der Jungbrunnen schon in der Form des Venusbrunnens in römischer Zeit. Innerhalb des altchristlichen Wandels im Vormittelalter wird er für die christliche Kunst zum Erlösungssymbol. Für das Frühmittelalter spielt eine entscheidende Rolle der Taufbrunnen (Kantharos). Doch für das profaner werdende Spätmittelalter wird der Durchgang durch das Element Wasser mit Erneuerung einer Verjüngung gleichgesetzt, so wie es Hans Sachs in seinen Fasnachtsspiel "Wie man alte Weiber jung schmiedet" burlesk veranschaulicht.

In der mittelalterlichen Frömmigkeit wird der Taufbrunnen oft mit dem "Heilbrunnen" gleichgesetzt. Das Zisterzienser-Kloster Heilsbronn bei Ansbach erinnert daran. Eine gewisse Heilwirkung als "aqua vitae" wurde dem Wasser im Bereich von Spitäler, Pesthäusern, Leproserien und Siechköbeln und insbesondere bei Blindenheilungen (Wallfahrt "Maria Brünnlein" bei Wemding) zugeschrieben. In der höfischen Dichtung Frankreichs im "Herbst des Mittelalters" spielt die "fontaine de jouvence" eine beliebte Rolle, wobei der religiöse Grundgedanke oft durch den Wunschtraum

einer Erneuerung der Liebeskraft zurückgedrängt wird.

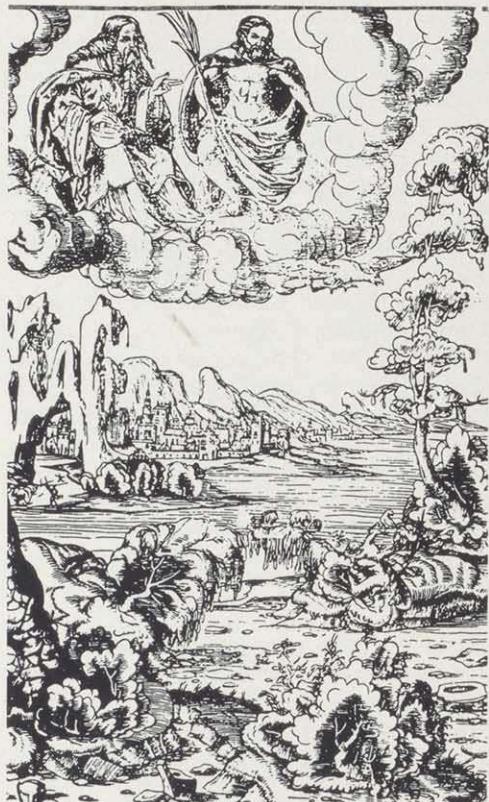
Die Idee des Brunnens als Symbol der Reinheit und eines höheren Lebens, vor allem im Zusammenhang mit dem Marienkult, hat Albrecht Altdorfer in seiner "Ruhe auf der Flucht" mit Donautal zum Bildinhalt erhoben. Dagegen hat sich der Dürernachfolger Hans Sebald Beham mit seinem Riesenholzschnitt auf einen fast neuzeitlich anmutenden Badebetrieb mit Kurhalle und Dachterrasse umgestellt.

Cranach hat das bunte und schon entartete Badeleben aus den berüchtigten mittelalterlichen Badestuben ins Freie gelegt und um ein sorgfältig gefliestes Badebecken angeordnet. Das Getümmel erinnert in seinem Zuschnitt fast noch an einen "mittelalterlichen Jahrmarkt". Von der einen Seite werden bejahrte Weiblein von puppenhaft anmutenden Männlein angekarrrt und nach sorgfältiger Prüfung durch eine Art Badearzt in das heilkraftige Wasserbecken eingelassen. Am jenseitigen Ufer entsteigen die ehemals vertrockneten Körper dem belebenden Naß in aphrodisischer Verjüngung, um sich ungehemmt dem frohen Treiben mit Tanz und Spiel um den beziehungsreichen Venusbrunnen anzuschließen. Da wird getrunken und getafelt, ehe die eine oder andere Schöne mit verlockender Gebärde im dunkelroten Zelt verschwindet. Der sehr drastisch interpretierte Verismus scheint in manchem schon die elementare Urwüchsigkeit eines "Bauernbrueghel" vorwegzunehmen.

V. EXODUS

Cranachs letzte Jahre: Der Fürst und sein Maler

Die letzten Lebensjahre Lucas Cranachs werden von religiösen Erschütterungen überschattet. 1546 stirbt Martin Luther. Ihm bleibt der kurz darauf erfolgte Ausbruch des Schmalkaldischen Krieges erspart. Das Drama spielt sich in unmittelbarer Nähe von Torgau ab, wo Lucas Cranach immer wieder an Schloß Hartenfeld künstlerisch tätig war. Ein weiter Bogen spannt sich seit



Torgau mit Schloß und Schlachtfeld von Mühlberg. Ausschnitt aus einem zeitgenössischen Holzschnitt

1509 und 1514, wo er am Schloßturm (Wendelstein) erwähnt wird, bis zum Jahr 1545. Ungefähr gleichzeitig mit Schloß Wittenberg kommt es dort zu umfassenden Erneuerungsarbeiten.

Von den einstmal ausgedehnten Wandmalereien hat sich nichts mehr erhalten, da die Spanier bei der Niederbrennung des Schlosses alles vernichtet. Vorangegangen war die Schlacht bei Mühlberg 1547 unweit Torgau. Cranachs dritter Landesherr, Johann Friedrich der Beständige (1503–1554), wird in die Kriegswirren des Schmalkaldischen Bundes hineingezogen. Er hatte zum Schutze des Elbübergangs ein bollwerkartiges Lager bezogen gegen Karl V. und sein durch Franken gegen Sachsen heranziehendes Heer unter dem gefürchteten

Feldherrn Herzog Alba. In der Schlacht erlebte der Kurfürst die vernichtende Niederlage des protestantischen Heeres. Er gerät in die Gefangenschaft des Kaisers; ihm drohen Reichsacht und Tod. Nur durch die Fürbitte des Lucas Cranach konnte das Schlimmste abgewendet werden. Nach dem Sieg bei Mühlberg wendet sich Karl V. der Stadt Wittenberg zu und schreitet zur Belagerung. Deren befürchteter Untergang hatte schon vorher zur Flucht der meisten Universitätslehrer, darunter auch Melanchthons, geführt. Doch Lucas Cranach blieb seiner Bürgerpflicht getreu. Karl V. ließ Cranach in sein Feldlager bei Pistritz beordern, „um sich mit ihm von Kunstgegenständen zu unterhalten.“ Cranach wurde huldvoll empfangen; im Gespräch wurde auch jene Episode in den Niederlanden erwähnt, als Cranach den damals Achtjährigen porträtierte.

Der abgesetzte Landesherr richtete an seinen Hofmaler die dringende Bitte, ihm in die Gefangenschaft zu folgen. In seinem Schreiben von 1547 kommt zugleich der hohe Persönlichkeitswert des Malers zum Ausdruck.

Jedoch muß Cranach auf die Reise verzichten, da er von einem ständigen Schwindel befallen war. Er amtiert indessen in der Rolle des Kunstintendanten und läßt Gemälde, die seinem Landesherrn gehören, vor dem Zugriff des neuen Landesherrn Moritz von Sachsen sichern und in die Niederlande schaffen, wo sich der Kurfürst zunächst als Gefangener aufhält, ehe er schließlich 1550 nach Augsburg weiterzieht.

Doch Johann der Beständige dringt weiterhin darauf, daß Cranach ihm folgen solle. Er beauftragt Christian Brück, den Schwiegersohn Cranachs, die Sache weiter zu verfolgen. Dieser berichtet 1550 dem Landesherrn in einem Brief:

„... daß ich... meinen Schwieger frisch und gesund Gottlob befunden, sondern selbsten von ihm gesehen, daß er jetziger Zeit nicht weniger als zuvor keine Stunde ledig oder müßig sitzen kann, welches mich denn sehr verwundert...“

Dies bedeutet für Cranach das Ende seines Wittenberger Aufenthalts. Er verfaßt

sein Testament, legt seine Ämter nieder und begibt sich auf die beschwerliche Reise nach Augsburg. Dort kommt es zu einer denkwürdigen Begegnung mit Karls V. Hofmaler Tizian. Beide Künstler, die sich voll Achtung gegenübertraten, porträtierten sich gegenseitig. Leider blieben diese interessanten Bildnisse nicht erhalten.

1551 zieht der gefangene Landesfürst in Begleitung Cranachs nach Innsbruck, wo ihm endlich im folgenden Jahr die Nachricht zuteilt wird, daß er von seiner Gefangenschaft befreit werde.

Cranach hat zu dieser fürstlichen Gunst an anderer Stelle geäußert, daß er seine Kunstwerke seinem Landesherrn billiger als jedem Fremden abgeben werde. Außerdem mußte er dem Landesherrn geloben: „... dagegen soll er Uns und Unseren Söhnen auf die Zeit seines Lebens, und sonst niemandem zu Diensten verwandt, auch schuldig sein, wie er denn auch sich untertäglich erboten... bei uns die Zeit seines Lebens zu bleiben und sich nicht von Uns zu begeben.“

Am 2. September 1552 trat der Kurfürst die Rückreise von Augsburg an. Zusammen mit Cranach traf er am 6. September in Bamberg ein, wo sie von Fürstbischof Weigand von Redwitz sehr freudig aufgenommen und mit außerordentlicher Gastfreundschaft behandelt wurden. Am 24. September erreichten sie Jena und zogen 2 Tage später im Triumphzug in der neuen Residenz Weimar ein. Zur Seite des Kurfürsten befanden sich in seinem Wagen sein ältester Sohn, Johann Friedrich der Mittlere und Lucas Cranach. Die Strapazen der letzten Jahre waren an Cranach nicht spurlos vorübergegangen. So war es naheliegend, daß er sich bei seinem Schwiegersohn Dr. Christian Brück und seiner mit diesem verheirateten Tochter Barbara niederließ. Das Brück'sche Haus, das der bekannte Renaissancebaumeister von Weimar Nikolaus Grohmann errichtet hatte, bot im 3. Stock die Möglichkeit, dem alten Cranach eine eigene Malerstube einzurichten, wo er alsbald mit dem großen Altarbild für die Weimarer Stadtkirche begann. Ein Jahr später starb er 1553.

Goethe war mit der Familie Brück und damit mit Cranach verwandt. Ob er Cranachs Grabstein auf dem Jakobsfriedhof in Weimar gekannt hat, wissen wir nicht. Jedenfalls wurde der Grabaufbau zwischen 1832 und 1959 mit anderen Gräbern von der Stadt Weimar höchst pietälos entfernt.

Lucas Cranachs letztes Porträt

Die letzte Porträtdarstellung von Lucas Cranach entstand 1550, als der Meister 77 Jahre alt war. Heute befindet sie sich in den Uffizien von Florenz. Manche zweifeln die Autorschaft des alten Cranach an und möchten das Gemälde seinem Sohn Lucas d. J. zuschreiben. Von der angeblich "sanften Schlaffheit des jüngeren Cranach" (Ruhmer) vermag der Verfasser nichts zu erkennen. Komposition und souveräne Farbbeschränkung atmen den Geist eines absoluten Meisterwerks. Auch seine Be- tagtheit spricht nicht dagegen. Ein Mann, der 1550 einen Tizian porträtierte, war im gleichen Jahr wohl auch zum eigenen Selbstbildnis fähig. In diesem letzten Werk erscheint Cranach als ausgereifte Persönlichkeit, in der sich Leben und Werk kon- genial vollenden.

Probleme der Dürerzeit

Cranach gehört zur älteren Generation; in vieler Hinsicht bleibt er noch mittelalterlicher Tradition verpflichtet. Seine frühen Meisterjahre nach 1500 fallen in eine Zeit tiefgreifender Umschichtung, erfüllt von religiösen, gesellschaftlichen und sozialen Spannungen. Im Künstlerischen wird – wie in einem Brennspiegel – die Auseinandersetzung zwischen Mittelalter und Neuzeit transparent. Zu einer Symbiose zwischen dem "Herbst des Mittelalters" und der Frühneuzeit kommt es nur kurzzeitig. Seine Sturm- und Drangzeit der Donaufahrt objektiviert sich zuweilen bis zum Unpersönlichen am Hof von Wittenberg. Nicht nur die fürstlichen Aufträge, auch die trockene Didaktik der allegorisierenden protestantischen Malerei führen zu einem Ausdünnen jener produktiven Jahre, da sich seine dämonische Urgewalt bis zur Deformation

auslebte und damit ein Gegenstück zum damals weit verbreiteten spätestgotisch wuchernden Astwerk bildete.

Cranachs europäische Sonderleistung lag auf dem Gebiet der Graphik, die bei Dürer alle Kategorien umfaßt, bei Cranach aber eindeutig den Holzschnitt vor dem Kupferstich und der Handzeichnung bevorzugt.

Spätere Zeiten haben Cranach etwas anders gesehen. Die erste Kurzbiographie Cranachs verdanken wir Joachim von Sandrart (1606 – 88). So schreibt er 1675 im ersten Band/Teil 2 seiner "Teutschen Academie der edlen Bau- Bild und Mahlerey Künste":

„...er ist sonderbar... liebreich im Malen und Reißen gewesen..., maßen er sich meistens auf das Konterfeien gelegt und sich in Vorstellung halber Figuren der Lucretia, alter Männer, Weibsbilder und dergleichen, die er alle modern gekleidet, geübt... wie sie dann noch bei dem kurfürstlichen Hof in großen Ehren gehalten werden...“

Cranachs entwicklungsgeschichtliche Bedeutung im 16. Jahrhundert

Ungeachtet der krassen Verschiedenheit ihrer Lebensumstände haben Tizian und Cranach eine gemeinsame entwicklungs- geschichtliche Parallelle. Beide umgrenzen den Gesamtbereich vom ausgehenden Mittelalter (Gotik) über die Zeit des Humanismus bis zur manieristischen Epoche. Doch Tizian geht noch einen Schritt weiter. Mit seinem spätesten Werk, der "Verspottung Christi" von 1576 in der Münchener Pinakothek, reicht er an die Schwelle der frühen Barockmalerei heran.

Auch regional überzieht Cranach seine Grenzen weniger weit als Tizian. Er bleibt letztlich in sich schlüssig. Kunstgeographisch interessant seine Mittelstellung zwischen Franken und Thüringen, wobei er die Erinnerungen an seine Frühzeit in Kronach bald weitgehend hinter sich läßt. Die Suggestivwirkung seiner Strichführung verdankt er zweifellos dem Donaustil – eine kurze hektische Hochblüte, "Faszination des Exzentrischen und des interessant Gefährdeten" (Ruhmer).

Hans Cranach

Der um 1510 geborene ältere Sohn stand Lucas Cranach offenbar besonders nahe. Als er schon mit 26–27 Jahren 1537 im fernen Bologna starb, wohl wegen klimatischer Unverträglichkeit, vermochte Luther seinen Freund Cranach kaum zu trösten. Wir erfahren zwar gelegentlich von einer Zusammenarbeit mit dem Vater; aber künstlerisch ist wenig greifbar geblieben. Offenbar war er der Reformation ungleich stärker als sein Vater zugeneigt und bewegte sich vorwiegend in diesem Rahmen.

Lucas Cranach d. J.

Lucas Cranach d. J. erfreute sich wie sein älterer Bruder Hans der hohen Wertschätzung der Zeitgenossen. Bei ihm lag der Schwerpunkt wohl in der Porträtkunst. Gelegentlich hat er unvollendete Werke des Vaters zuende geführt wie die Weimarer Altarflügel. Der jüngere Lucas geriet immer mehr in den Sog der ständig ausufernden Cranachwerkstatt. Oft lassen sich die Anteile von Vater und Sohn selbst von den Zeitgenossen nicht mehr unterscheiden.

Mit Lucas Cranach d. J., der im Todesjahr seines Vaters 1553 vor der Pest von Wittenberg nach Weimar floh, erlosch der Glanz der Familie Cranach. Denn einen Sohn als künstlerischen Erben hat der jüngere Lucas nicht mehr hinterlassen.

Das Arbeitsmaterial der Cranachwerkstatt ist heute großenteils in die Kunstsammlung der Erlanger Universitätsbibliothek übergegangen.

Lucas Cranach und die Moderne

Lucas Cranach wurde erst im 19. Jahrhundert, in der "Romantik" wiederentdeckt. Vor allem Bilder wie seine "Ruhe auf der Flucht" kamen der damaligen Naturstimmigkeit sehr entgegen. Wesentlich bedeutender sind die bis in die Gegenwart reichenden, oft zu wenig beachteten Zusammenhänge. Mehr als Dürer besitzt Cranach einen modernen Zug in seiner unakademischen Spontaneität. Am meisten profitierten von ihm Henri Matisse (Nude, Odaliske), Pablo Picasso (Sylvette) und

mehrfach auch Ernst Ludwig Kirchner; seine irrationale Sensibilität konnte sich der Magie Cranachscher Ausdrucksmittel nicht entziehen. Naturgemäß haben die expressiven Werke seiner donauländischen Jahre die Moderne am meisten angeregt. Später war es besonders der Reiz des Modischen am Wittenberger Hof, der Aufmerksamkeit erregte und wie eine Vorwegnahme Renoirs berührte. Das dämonische Element seiner Apostelmartyrien hat in unserer Zeit vor allem den führenden Maler in der DDR, Werner Tübke, bei seinem Monumentalgemälde der Bauernschlacht in Frankenhausen inspiriert.

Dr. Ernst Eichhorn, Hermundurenstraße 32, 8500 Nürnberg

Literatur zu "Lucas Cranach und seine Zeit" (Auswahl):

Anzelewesky, F: Eine spätmittelalterliche Malerwerkstatt – Katzheimer. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. XIX/1965, S. 134 ff.

Ausstellungskatalog Lucas Cranach d. Ä. und d. J. Berlin 1937

Ausstellungskatalog "Der Bußprediger CAPESTRANO auf dem Domplatz in Bamberg". Bamberg 1989

Ausstellungskatalog Lucas Cranach d. Ä. – Graphik aus dem Kupferstichkabinett Coburg, Coburg 1972. Bearbeitung H. Maedebach

Ausstellungskatalog Wien: Lucas Cranach d. Ä. und seine Werkstatt. Bearbeitung K. Schütz, Wien 1972

Behrend, H.: Lucas Cranach – Maler der Reformationszeit. Berlin o. J.

Brosseder, J.: Luther im Urteil der gegenwärtigen katholischen Theologie. In: Mitteilungen aus dem Lutherjahr 1983 in Niedersachsen, Heft 2, S. 3 ff.

Eichhorn, E.: Fränkische Kunst in der Alten Pinakothek München – Fränkische Kunstsätze in Bayerns Hauptstadt. In: Sonderheft "Frankenland", NF/Jg. 15, Heft 8–9, Würzburg 1963, S. 3 ff.

Eichhorn, E.: Albrecht Altdorfer und der bairische Donaustil (Sonderheft der Altnürnberger Landschaft. Nürnberg 1989/90 (erscheint demnächst)

Guby, R.: Die älteste Ansicht der Stadt Passau von Hans Eckel vor 1482 und Rueland Frue-

auf d.J. Herzogenburger Stifterbild um 1497. In: Die ostbayrischen Grenzmarken (Monatschrift des Instituts für ostbayrische Heimatforschung in Passau) 17.Jg., Passau 1928, S. 46 ff.

Hartlaub, G. F.: Der Jungbrunnen 1549 von Lucas Cranach d. Ä., Berlin o.J.

Henrich, D.: Albrecht Altdorfer und seine Zeit (Schriftenreihe der Universität Regensburg, Bd. 5) Regensburg 1981

Hoffmann, K.: Typologie, Exemplarik und reformatorische Bildsatire. In: Spätmittelalter und Frühe Neuzeit (Tübinger Beiträge zur Geschichtsforschung, Bd. 2: Kontinuität und Umbruch). Stuttgart 1978, S. 189 ff.

Jahn, J.: Lucas Cranach d. Ä. – das gesamte graphische Werk. München (1972)

Pope-Hennessy: The Portrait in the Renaissance. London/New York 1966

Rosenberg, J.: Die Zeichnungen Lucas Cranachs d. Ä. (Denkmäler deutscher Kunst), Berlin 1960

Ruhmer, E.: Cranach. London/Köln 1963

Schade, W.: Lucas Cranach d. Ä. – Zeichnungen. Frankfurt a. M. (Inselband) o.J.

Schädler, A.: Die fränkische Galerie Veste Rosenberg Kronach. 3. Aufl. München 1987, besonders S. 39 ff. (Abb. 12/13).

Schneider, W.: Luther in Coburg – der Reformator und seine Zeit. Sonderbeilage der Neuen Presse. Coburg 1983

Stange, A.: Malerei der Donauschule. München 1971 (2. Aufl.)

Thöne, F.: Lucas Cranach d. Ä. (Die Blauen Bücher) Königstein/Taunus 1965

Warnke, M.: Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image (Fischer-Taschenbuch) Frankfurt a. M. 1984

Zapf, E.: Hans Maler, Bildschnitzer und Maler zu Kronach um 1440 bis etwa 1527. Sonderbeilage zur Neuen Presse Coburger Tageblatt Nr. 132, 10.–11. Juni, Coburg 1972

Der erweiterte und mit neuen Abbildungen und Originalzitaten versehene, ungekürzte Beitrag über Lucas Cranach ist vorgesehen im Jahrbuch der Coburger Landesstiftung 1990.

Horst Erlich

Entstehung und Entwicklung der innerdeutschen Grenze

Mitten durch Deutschland ziehen sich die Grenzsperranlagen der DDR, 1.346 km lang, von der Ostsee bis zum Dreiländereck mit der CSSR ostwärts von Hof. Mauern, Beobachtungstürme, Zäune und die Soldaten der DDR-Grenztruppe bestimmen das Bild. Die Grenzziehung ist eine unmittelbare Folge des Zweiten Weltkriegs. Im September 1944, also noch während des Krieges, hatten die alliierten Kriegsgegner Hitlers im sogenannten "Londoner Protokoll" beschlossen, Deutschland in eine britische, amerikanische und sowjetische Zone aufzuteilen. Eine französische Besatzungszone – ausgegliedert aus den westlichen Zonen – wurde im Februar 1945 in Jalta vereinbart. Die Reichshauptstadt Berlin sollte als "besonderes Gebiet" einer gemeinsamen Besatzung unterworfen werden. Die heu-

tige Grenze zwischen den beiden deutschen Staaten ist die Demarkationslinie zwischen der sowjetischen Zone und den westlichen Zonen. Sie folgt im wesentlichen alten Landes- und Provinzgrenzen; davon zeugen noch zahlreiche alte Grenzsteine aus dem vorigen Jahrhundert.

Diese Demarkationslinie war zunächst als reine Verwaltungsgrenze gedacht und sollte die Einheit des nach dem Krieg verbliebenen Deutschlands nicht in Frage stellen. Ob die ganze Tragweite jener Abmarchungen den Westmächten damals schon bekannt war, bleibt dahingestellt.

Tatsache ist, daß die Interessensphären von Ost und West durch diese Linie abgegrenzt wurden und die Teilung Deutschlands im Sommer 1945 Wirklichkeit wurde.