

Michael Hofbauer

Cranach

Parerga und Paralipomena



Neues zu Lucas Cranach und seinen Söhnen

Cranach

Parerga und Paralipomena

Michael Hofbauer

Cranach

Parerga und Paralipomena

*Neues zu Lucas Cranach
und seinen Söhnen*

Über den Autor

Michael Hofbauer hat an der Akademie der Bildenden Künste Stuttgart über die Zeichnungen Lucas Cranachs promoviert und ist Autor des Gesamtwerkverzeichnisses CORPUS CRANACH. Er hat zahlreiche Fachbeiträge zur Malerei der frühen Neuzeit verfasst und forscht zu phänomenologischen Ansätzen bei kennerschaftlicher Händescheidung sowie der Fälschungserkennung. Außerdem ist er wissenschaftlicher Leiter des digitalen Instituts cranach.net sowie Initiator der Heidelberger Fachtagungen cranach.talk.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Publiziert bei arthistoricum.net,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2021.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-722-9
doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.722>

Text © Michael Hofbauer 2021

Satz: Peter Schmelzle, Bad Wimpfen
Umschlagillustration: Lucas Cranach der Mittlere: Pyramus und Thisbe mit Aufschrift Alzait in Sorg: Suo carissimo amico ac convictori ..., Wasserfarben auf Papier, 18,8 x 13,7 cm, Privatbesitz

ISBN 978-3-98501-036-3 (Hardcover)
ISBN 978-3-948466-50-3 (PDF)

Vorwort

Im Folgenden werden verschiedene Aspekte der Cranach-Forschung innerhalb von einzelnen Aufsätzen behandelt. Sie stellen eine Auswahl von Ergebnissen aus der intensiven Arbeit mit der Datenbank www.cranach.net dar und sollen mit ihren unterschiedlichen Schwerpunkten dem Leser Anregung zur weitergehenden Forschung sein. Als analoge Publikation erscheinen sie deshalb, weil die Akzeptanz digitaler Medien in den Kunstwissenschaften noch immer nicht den Rang genießt, den sie verdient. In diesem Sinn kann das vorliegende Buch möglicherweise eine Brücke schlagen zu unzähligen neuen Erkenntnissen, die sich aus dem Umgang mit digitalen Werkdatenbanken ergeben.

Auf Konkordanzen, Personen- oder Sachregister, Literaturverzeichnisse oder andere Übersichten wird angesichts der Tatsache verzichtet, dass innerhalb der Datenbank www.cranach.net fortgeschriebene Bibliografien zu jedem der behandelten Werke sowie umfangreiche Systematiken zur Erschließung von die behandelten Werke betreffenden Sachthematiken zur Verfügung stehen. Auf diese wird hier explizit verwiesen.

Inhaltsverzeichnis

Wenn Salome den Kopf verliert – Eine digitale Spurensuche	9
Drehen Sie sich um, Herr Cranach – Lucas Cranach der Mittlere im Bild	19
Lucas Cranach der Mittlere: Pyramus und Thisbe und Jesus am Brunnen – Zwei Albumblätter aus dem Stammbuch des Johann Michael Heuß	39
Die Aufschriften auf dem Bildnis des Christoph Scheurl von Lucas Cranach d. Ä.	53
Das Bildnis eines Mannes mit der Devise BETALET ALL – Ein Werk von Bernard von Orley?	79
Neue Überlegungen zu den Bildnissen des Herrn Six und seiner Gattin – Werke von Joos van Cleve?	93
Die „Madonna Aller Seelen“ von Lucas Cranach d. Ä. – Ein Missing Link	111
Das Bildnis der Magdalena Gertitz ist kein Frühwerk von Lucas Cranach d. Ä.	149
Klonen in der Kunstgeschichte – Die Wiedergeburt eines italienischen Motivs als unsterbliche „Cranach-Dame“	161
„Des seinen auch dabey gedacht“ – Der Cranach-Altar Kaiser Maximilians I. aus Hall	169
Ehegatten-Bildnisse Johannes und Margarethe Brenz von Hans Cranach	187
Brustbild eines jungen Mannes – Georg Spalatin oder Georg Sibutus?	193
Ein neues Bildnis und eine Falschidentifikation – Heinrich der Fromme im Bild	207
Fragen der Zuschreibung im Licht kunsttechnologischer Untersuchungen – Befunde und deren Auswertung auf dem Prüfstand.....	215
So sah Luther wirklich aus – Ein Porträt aus dem Jahr 1515	239
Eine Johannespredigt als Zeichen reformatorischer Entwicklungshilfe durch die Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä.	255

Wenn Salome den Kopf verliert – Eine digitale Spurensuche

Im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg wird eine nahezu quadratische Lindenholz-Tafel aufbewahrt,¹ die im Objektkatalog als Damenbildnis bezeichnet wird (Abb. 1).² Zurecht wird jedoch mit einem Zusatz darauf verwiesen, dass es sich früher um eine Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers gehandelt hat, dessen Kopf durch Beschnitt verloren ging.³

Ohne den furchterregenden, abgeschlagenen Kopf des Johannes hatte auch Wilhelm Hauff das Bild als Inbegriff weiblicher Schönheit in seiner Novelle „Die Bettlerin vom Pot des Arts“ beschrieben: *Es stellte eine Dame in halb spanischer, halb altdeutscher Tracht vor. Ein freundliches blühendes Gesicht mit klaren, liebevollen, Augen, mit feinem, zierlichem Mund und zartem, rundem Kinn trat sehr lebendig aus dem Hintergrund hervor. Die schöne Stirne umzog reiches Haar und ein kleiner Hut, mit weißen buschigen Federn geschmückt, der etwas schalkhaft zur Seite saß. Das Gewand, das nur den schönen zierlichen Hals frei ließ, war mit schweren goldenen Ketten umhängt und zeugte ebenso sehr von der Sittsamkeit als dem hohen Stand der Dame.*⁴



Abbildung 1: Weibliche Halbfigur mit Federhut, Nürnberg, CC-BNT-160-013 (links), sowie danach gefertigte Lithographie auf Papier, unten in der Druckplatte bezeichnet und signiert: „Lucas Cranach pinx.“, „Gedruckt unter der Direction von Strixner in Stuttgart“ und „N. Strixner del 1825“ (rechts).

¹ CC-BNT-160-013. Weibliche Halbfigur mit Federhut, 58,6 x 59,8 cm, Holz. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm2017, Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München – Alte Pinakothek.

² <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm217>

³ Nachweislich einer lithographierten Abbildung von Nepomuk Strixner wurde die Tafel nach 1823 am unteren Rand nochmals beschnitten, um ein quadratisches Format zu erhalten (Abb. 1 rechts).

⁴ Wilhelm Hauff: Novellen, Bd. 3, Stuttgart, 1828, S. 273.



Abbildung 2: Salome mit dem Kopf Johannes des Täufers, Budapest, CC-BNT-160-007 (links). Weibliche Halbfigur mit Federhut, Dorotheum, Wien, 18. April 2012, Lot 722, CC-BNT-160-014 (rechts).

Wie die Nürnberger Salome ursprünglich ausgesehen haben dürfte, lässt sich an der Budapester Version⁵ ablesen, die ebenfalls ein Produkt der Cranach-Werkstatt ist und der Nürnberger Tafel weitgehend entspricht (Abb. 2 links).

Von der Budapester Variante wiederum existieren sieben Kopien,⁶ die teilweise dasselbe Schicksal erleiden mussten wie das Nürnberger Bild.

Deutlich weiter unten beschnitten wurde eine 2012 im Auktionshandel befindliche Kopie⁷ (Abb. 2 rechts), die aufgrund der abweichend ausgeführten Straußenfedern ihre Entsprechung findet in einer ehemals im Bayerisches Nationalmuseum⁸ aufbewahrten Tafel (Abb. 3 Mitte),⁹ die noch vollständig erhalten ist und die gleichwohl nicht den Kopf, dafür aber ihr Gesicht verloren haben dürfte.¹⁰

⁵ CC-BNT-160-007. Salome mit dem Kopf Johannes des Täufers, 87 x 58 cm, Holz. Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 132. Ildikó Ember und Imre Takács (Hrsg.): Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters' Gallery. Summary Catalogue Volume 3: German, Austrian, Bohemian and British Paintings. Budapest 2003, S. 31.

⁶ CC-BNT-160-008, CC-BNT-160-009, CC-BNT-160-010, CC-BNT-160-011, CC-BNT-160-039, CC-BNT-160-012, CC-BNT-160-014.

⁷ CC-BNT-160-014. Weibliche Halbfigur mit Federhut, 65 x 49 cm, Holz. Dorotheum, Wien, 18. April 2012, Lot 722 (als Cranach-Nachfolge, wohl 17. Jhd., verkauft für 156.800 EUR).

⁸ Karl Voll, Heinz Braune, Hans Buchheit: Katalog der Gemälde des Bayerischen Nationalmuseums, München 1908, S. 135, Nr. 434 („nach Lukas Cranach, Späte Kopie, Depot“).

⁹ CC-BNT-160-008. Salome mit dem Kopf Johannes des Täufers, 88 x 63,2 cm, Holz. Privatbesitz.

¹⁰ Die maskierte Kopfform, die wie aufgesetzt vor dem Salome-Motiv liegt und sich nicht mit diesem zu einer Einheit fügen will, lässt vermuten, dass es sich um eine separate Porträtaufnahme handelt, die im Stil Cranach'scher Darstellungen von ca. 1530 als Salome ausgeführt ist. Möglicherweise handelt es sich um Anna von Österreich (1601–1666), Königin von Ungarn und Böhmen sowie 1637 römisch-deutsche Kaiserin. Aufgrund deren Lebensdaten ließe sich die Tafel frühestens in die Jahre zwischen 1625 und 1635 datieren, was zwar einen direkten Zusammenhang zu den Cranach-Werkstätten



Abbildung 3: „Ein junges Mädchen“, ehem. Wien, Akademie der bildenden Künste, CC-BNT-160-010 (links). Salome mit dem Kopf Johannes des Täufers, ehem. München, Bayerisches Nationalmuseum, CC-BNT-160-008 (Mitte). Unbekannter Künstler: Anna von Österreich, München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 3188 (rechts).

Erheblich kreativer als das bloße Absägen des ungeliebten Johanneskopfes ist das Ergebnis einer vollständigen Überarbeitung des abgeschlagenen Kopfes auf einer weiteren motivgleichen Tafel, die sich vor dem Zweiten Weltkrieg in der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien befand¹¹ (Abb. 3 links). Dort liegt auf dem Silbertablett kein Leichenteil, sondern ein üppiger Blumenstrauß, der fein drapiert die Form des vormals vorhandenen Kopfes zu überdecken sucht.¹²

Auch die Dame nach rechts, die etwas steif ihren Unterarm auf einer Brüstung abgelegt hat¹³ (Abb. 4 rechts), offenbart dem unermüdlich Daten sammelnden Kunsthistoriker ihr Geheimnis. Vor 1915 noch als Salome in Privatbesitz,¹⁴ hat offensichtlich eine der beiden in Frage kommenden Galerien das Bild manipulieren lassen. Bei einer Auktion in New York City 1915 präsentierte die Schöne keinen Teller mit Kopf mehr, sondern als „*The Jeweler's Daughter*“ eine Schatulle mit edlem Schmuck,¹⁵ bevor sie sich, unten deutlich beschnitten und als Werk des jüngeren Cranach ausgezeichnet, 2012 in bescheidener Pose mit einer mehr oder minder gelungenen „Unterarmprothese“ unter Verwendung des ausgeschnittenen und rechtwinklig wieder angeklebten, einst die Schüssel haltenden Armes zeigte.¹⁶

ausschließt, jedoch einen Beleg dafür darstellt, dass im 17. Jahrhundert eine Art Cranach-Renaissance möglich gewesen sein könnte.

¹¹ CC-BNT-160-010. Junge Frau mit Blumenstrauß, 58,5 x 42 cm, Holz. Wien, Akademie der bildenden Künste, Inv. Nr. GG-576 (Kriegsverlust). Vgl. Kerstin Merkel: Salome – Ikonographie im Wandel (Europäische Hochschulschriften XXVIII, 106), Frankfurt am Main 1990 (Diss. phil. Mainz 1989), S. 193 (Anm. 53) sowie Kat. Nr. 103 und Abb. 220.

¹² Die mit linearen Pinselschwüngen ausgeführten Straußenfedern auf CC-BNT-160-010 weichen von denen der Buda-pester Version CC-BNT-160-007 ab und entsprechen der Ausführung auf CC-BNT-160-008 sowie CC-BNT-160-014, wodurch die drei sich entsprechenden Versionen zu einer Untergruppe von Kopien zusammengefasst werden können, die zeitlich später entstanden sind.

¹³ CC-BNT-160-030. Weibliche Halbfigur mit Federhut, 57,2 x 48,2 cm, Holz. Sotheby's New York, 26. Januar 2012, Lot 3 (als Lucas Cranach d. J., verkauft für 362.500 USD).

¹⁴ Historische Fotografie ohne Übermalung des Kopfes im Archiv des Autors.

¹⁵ American Art Galleries, New York, 21. bis 23. April 1915 (Highly Valuable Paintings from the Blakeslee Galleries), Lot 66.

¹⁶ Sotheby's New York, 26. Januar 2012, Lot 3 (als Lucas Cranach d. J., verkauft für 362.500 USD).



Abbildung 4: Werdegang einer Darstellung der Salome (CC-BNT-160-030) mit dem Kopf Johannes des Täufers vom ursprünglichen Zustand in Privatbesitz vor 1915 (links) über eine übermalte Zwischenstufe in den American Art Galleries, New York 1915 (Mitte) zu dem heutigen, stark beschnittenen und übermalten Zustand des Gemäldes bei Sotheby's in New York 2012 (rechts).

Weitere sieben Versionen der insgesamt 35 Salome-Darstellungen¹⁷ haben im Wortsinn „den Kopf verloren“ und wurden damit zur höfischen Schönheit erklärt, die ohne blutrünstige Szenerie eines geköpften Mannes den Marktwert des Bildes erhöhen sollte.

Weitere vier abgesägte, jedoch unpassende Johannes-Köpfe sind der Kunstwissenschaft bekannt, von denen drei den Blick nach rechts wenden (vgl. Abb. 5) und lediglich einer nach links.¹⁸ Diese eher unattraktiven Bildfragmente warten nach wie vor auf eine Wiedervereinigung mit ihrem Salome-Oberteil.¹⁹



Abbildung 5: Von einer Dame gehaltene Schüssel mit dem abgeschlagenen Kopf Johannes des Täufers, Privatbesitz, CC-BNT-160-033. Fragment einer wohl im 19. Jahrhundert zerteilten Salome-Darstellung des Monogrammistens „IW“.

¹⁷ Vgl. <http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CorpusCranach:Salome>

¹⁸ CC-BNT-160-037. Schüssel mit dem abgetrennten Kopf Johannes des Täufers, Größe und Aufbewahrungsort unbekannt. Das Objekt befand sich 1956 im Kunsthandel, Fotonachweis im Archiv von Max J. Friedländer.

¹⁹ Dass eine solche Zusammenführung dank umfangreicher Datenbankarbeit nicht unwahrscheinlich ist, zeigt eine „Dame vor grünem Vorhang“, deren seltsam nach links und rechts abstehende Arme vermuten lassen, dass es sich um eine beschnittene Salome handeln könnte. Diese Vermutung erhärtet sich sofort zur Gewissheit, wenn eine vor rotem Vorhang stehende Salome zum Vergleich hinzugezogen wird (Abb. 10 links).



Abbildung 6: Weibliche Halbfigur mit Federhut, oben beschriftet HERODIAS, unten mit Überresten vom Haarschopf des Johannes, Louisville, CC-BNT-160-026 (links). Weibliche Halbfigur mit Federhut (Judith beschnitten um Schwert und Kopf des Holofernes), Aschaffenburg, CC-BNT-160-023 (rechts).

Dass die Salome im Speed Art Museum in Louisville²⁰ trotz abgetrenntem Johanneskopf nicht auf ein Damenbildnis reduziert werden kann, zeigt nicht nur die am oberen Tafelrand aufgemalte Beschriftung HERODIAS, sondern auch der am unteren Tafelrand noch sichtbare Haarschopf des gehenkten Johannes (Abb. 6 links).

Bei allen Versuchen, den unattraktiven abgetrennten Kopf zu beseitigen, wurde ein Minimalbeschnitt angestrebt. Dennoch verursachten die „Bildverschönerer“ durch den Beschnitt ein ungünstiges Seitenverhältnis der „neuen“ Damenbildnisse, sodass entweder auch die Seitenränder besäumt werden mussten²¹ oder wie bei der Blakeslee-Salome (Abb. 4 rechts) ein malerischer Eingriff als notwendig erachtet wurde.

Solche nicht unproblematischen maltechnischen Eingriffe konnten bei einer Tafel in Aschaffenburg²² elegant umgangen werden, denn am dortigen unteren Bildrand wurde die Hand der „Dame“, die auf dem Kopf des Enthaupteten ruhte, als passender Bildabschluss erhalten (Abb. 6 rechts). Dass der Enthauptete nicht Johannes ist, sondern in diesem Fall der Feldherr Holofernes sein muss, belegt ebenfalls die noch sichtbare Hand, die bei den Judith-Darstellungen der Cranach-Werkstatt üblicherweise in dieser Haltung gezeigt wird, während in der vom Körper abgestreckten anderen Hand ein Schwert zu erwarten wäre.

Das Beispiel der Aschaffenburger Judith unterstreicht außerdem die These, dass allein der Furcht erregende abgeschlagene Kopf der Grund für die Verstümmelung der Ursprungsmotive gewesen sein muss, da nicht nur bei den Salome-, sondern auch bei den Judith-Darstellungen das „Kopf-ab-Phänomen“ nachgewiesen werden kann.²³

²⁰ CC-BNT-160-026. Weibliche Halbfigur mit Federhut, 57 x 50 cm, Holz. Louisville, Speed Art Museum.

²¹ Ein Schicksal, das auch der Judith in Aschaffenburg nicht erspart blieb. Vgl. Abb. 6 rechts.

²² CC-BNT-160-023. Weibliche Halbfigur mit Federhut, 63,1 x 48,8 cm, Holz. Aschaffenburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie im Schloss Johannisburg, Inv. Nr. 13259.

²³ Als beinahe schicksalhafte Prophezeiung für das Ende eines Feldherren ging das Judith-Fragment (wahrscheinlich unerkant) am 03.05.1941 von der Kunsthandlung De Boer, Amsterdam, an Hermann Göring (Inventar Reichsmarschall, RM-Nr. 906).



Abbildung 7: Zwei Zustände eines Salome-Fragments, CC-BNT-160-022. Zustand bei Dorotheum, Wien, 17. Oktober 2012, Lot 528 (links), Foto von 1972 (rechts).

Nicht ganz so einfach wie bei der verbliebenen Hand der Aschaffener Judith war der Sägeschnitt bei den Salome-Bildern zu platzieren, denn dort ragen die abzusägenden Köpfe in der Regel so weit nach oben, dass der zwangsläufige Bildverlust zu einer Annäherung an ein ungünstiges Quadratformat führt. Um dies zu vermeiden, mussten bei der „Restaurierung“ Teile des Haarschopfes stehen bleiben und zusätzlich flächig abdeckend retuschiert werden.

Fast identisch mit der ehemals in Gotha befindlichen Salome, jedoch vom Beschnitt her sowie in Details davon abweichend, ist ein weiteres Motiv, das heute am unteren Rand den kompletten Bund der Taille sowie den Faltenansatz des Rocks der Dame zeigt (Abb. 7 links). 2012 tauchte es zuletzt auf dem Kunstmarkt auf.²⁴ Das Gemälde wurde auch schon 1902²⁵ und 1909²⁶ publiziert, und auch damals war kein Johanneskopf sichtbar. Ein 1972 in das Archiv von Dieter Koepplin gekommenes Foto des Gemäldes zeigt unten jedoch einen Teil des Johanneskopfes, der damals freigelegt war (Abb. 7 rechts), so dass die vermeintliche „Weiberlist“²⁷ auch eindeutig als Salome anzusprechen ist.

²⁴ CC-BNT-160-022. Weibliche Halbfigur mit Federhut. Dorotheum, Wien, 17. Oktober 2012, Lot 528 (als Cranach-Umkreis, Taxe 100–150.000 EUR, verkauft für 99.500 EUR).

²⁵ *Vingt-cinq tableaux de la collection du prince Serge Wladimirowich Koudacheff à St. Pétersbourg*, St. Petersburg 1902, S. 24 (als Cranach d. J.: „Princess Sybille de Cleve“).

²⁶ Hotel Drouot, Paris, 23. April 1909, Lot 24 (als Bildnis der Sibylle von Cleve).

²⁷ Beschreibung Dorotheum 2012: Im Katalog zu der Überlinger Ausstellung, in der das hier vorliegende Gemälde als Werk von Lucas Cranach d. Ä. und seiner Werkstatt präsentiert wurde, heißt es zu dem Bild: „Diese weibliche Allegorie führt vor Augen, dass das Klischee der *Femme Fatale* schon in der Renaissance Geltung besaß, damals üblicherweise unter dem Begriff ‚Weiberlist‘. Eine opulent geschmückte und luxuriös gekleidete Dame wirft dem Betrachter einen verführerischen Blick zu. In ihrer zeitgenössischen, auffallend modischen Kleidung ähnelt sie den Porträts, die Cranach von der sächsischen Herzogin Sibylle von Cleve schuf. Insofern ist nicht ganz auszuschließen, dass es sich hier um ein Rollenporträt der Herzogin als tugendhafte Judith handeln könnte. Allerdings weist die hier abgebildete Physiognomie deutliche Unterschiede zu den gesicherten Porträts der Herzogin auf. Das hier vorgestellte Tafelbild steht motivisch der Cranachschen ‚Judith‘ in Aschaffenburg am nächsten. Das Gemälde ist unten stark beschnitten. Ursprünglich präsentierte die weibliche Schönheit dem Betrachter ein abgeschlagenes Haupt; das verlorene Fragment tauchte zwischenzeitlich auf dem Kunstmarkt wieder auf.“



Abbildung 8: Salome mit dem abgeschlagenen Haupt Johannes des Täufers, ehem. Gotha, Schlossmuseum Schloss Friedenstein, CC-BNT-160-020. Zustand bis 1936 (links). Zustand 1972 bei P. de Boer, bis auf Grundierung „gereinigt“, wobei Datum und Signatur stehen blieben (rechts).

Ein weiteres Beispiel für den im Vergleich zur Enthauptung eines Mannes nicht weniger barbarischen Akt der Verstümmelung eines Kunstwerks bildet die ehemals in Gotha nachweisbare Tafel, die mit der inschriftlichen Datierung „1549“ auch einen Hinweis auf die frühen Wiederholungen des Themas beinhaltet²⁸ (Abb. 8). Laut Gothaer Inventar spätestens seit 1644 dort nachweisbar,²⁹ war das Bild zuletzt im Kulturhistorisches Museum. Am 1. September 1936 wurde es an die Galerie Buck in Mannheim und von dort an die Galerie Abels nach Köln verkauft.³⁰ Nur einen Monat später kam von dort im Oktober 1936 das abgetrennte „blutige Haupt“ ohne Salome nach Gotha zurück (Abb. 9).

Somit ist die Dargestellte als biblische Gestalt zu identifizieren – als Judith oder Salome. Möglicherweise lässt der Maler hier bewusst offen, ob der Betrachter in der Schönen das Tugendvorbild Judith oder aber die niederträchtige Salome erkennen möchte. Ob sie nun Judith oder Salome verkörpert – in jedem Fall reflektiert das Bild beziehungs- und listenreich über die Wirkmacht weiblicher Verführungskunst. Damit steht das Bild in der Tradition der Allegorien über die ‚Weiberlist‘ wie etwa die Legende von Aristoteles und Phyllis.“

²⁸ CC-BNT-160-020. Salome mit dem Kopf Johannes des Täufers, 84 x 57 cm, Holz. Rechts über der Schulter bezeichnet und datiert 1549. Ehem. Gotha, Schlossmuseum Friedenstein, Inv. Nr. SG 303. Ob die Datierung authentisch ist, konnte nicht überprüft werden.

²⁹ Inv. 1644, fol. 31.

³⁰ Allmuth Schuttwolf: Verlustdokumentation der Gothaer Kunstsammlungen, Band II: Die Gemäldesammlung, Gotha 2011, Kat. Nr. 68 (ohne Erwähnung der Datierung als „um 1600“).



Abbildung 9: Von einer Dame gehaltene Schüssel mit dem abgeschlagenen Kopf Johannes des Täufers. Fragment der Salome aus Gotha (Abb. 7 links), das 1936 nach Verkauf und Zersägen der Tafel nach Gotha zurückkehrte.

Die „kopflose“ Salome selbst tauchte 1937 bei de Boer in Amsterdam als „*Sibylle von Sachsen*“, angeblich aus „*altem deutschen Privatbesitz*“, wieder auf³¹ und war 1972/75 erneut bei de Boer, inzwischen mit verändertem Hintergrund, danach bis auf die Grundierung „gereinigt“, wobei Datum und Signatur stehen blieben (Abb. 8 rechts).

Wenn bei dem vorgenannten Werk die Zusammengehörigkeit der Einzelteile bereits dokumentiert ist, kann in einem weiteren Fall eine „Wiedervereinigung“ zumindest angebahnt werden. Eine Tafel mit weiblicher Halbfigur vor grünem Vorhang, die 2018 in Köln versteigert wurde,³² muss nach bisheriger Forschung dem Monogrammist „IW“ zugerechnet werden, dessen Identität noch nicht abschließend geklärt werden konnte, obwohl nach Auffassung des Verfassers der Arbeitsschwerpunkt in Böhmen lag und damit seine Identifikation in diesem überschaubaren Bereich zu suchen sein dürfte.³³

Aufgrund der im Fragment der Salome erkennbaren Gewand-Details darf mit ausreichender Sicherheit angenommen werden, dass der abgeschnittene Johanneskopf nach rechts³⁴ (Abb. 5) zu der „Dame vor grünem Vorhang“ gehört und diese zu einer Salome-Tafel ergänzt, welche wiederum in eine Reihe von fünf teilweise beschnittenen Tafeln passt,³⁵ die alle auf ein gemeinsames Vorbild der Cranachwerkstatt um 1530/40 zurückgehen dürften.

³¹ Kunsthandel P. de Boer (Hrsg.): *Catalogue de tableaux anciens*, Amsterdam 1937, Nr. 5.

³² CC-BNT-160-040. Weibliche Halbfigur mit Federhut, 57 x 45 cm, Holz. Lempertz, Köln, 17. November 2018, Lot 1514 (verkauft für 186.000 EUR).

³³ Zur Identität des Monogrammistens heißt es in der Topographie der historischen und Kunst-Denkmale im Königreiche Böhmen (1901): „*Nach der Meinung Dr. Karl Chytil in Pam. arch. XVI. [1895] S. 555 sind dies die Anfangsbuchstaben von dem Namen des Künstlers: Johann Wrtilka.*“ Pesina lehnt diese Identifikation als Jan Wrtilka aus Laun ab, ebenso die von deutscher Seite versuchte Identifikation als sächsischer Maler Johann Willenstein. Vgl. Jaroslav Pešina: *Tafelmalerei der Spätgotik und Renaissance in Böhmen 1450–1550*, Prag 1958, S. 54–59 sowie Wilhelm Junius: *Der böhmische Cranach-Schüler J. W.*, in: *Belvedere*, Bd. 13, Heft 72, Wien 1928, S. 138ff.

³⁴ Vgl. Anm. 19.

³⁵ CC-BNT-160-029, CC-BNT-160-018, CC-BNT-160-019, CC-BAT-181-037.



Abbildung 10: Weibliche Halbfigur mit Federhut, CC-BNT-160-040, und Fragment mit dem abgeschlagenen Kopf Johannes des Täufers, CC-BNT-160-033, in ursprünglicher Anordnung dargestellt (links). Vollständige Salome-Darstellung derselben Hand, CC-BNT-160-029 (rechts). Beide Varianten dürften aufgrund stilistischer Übereinstimmung mit einer signierten Lucretia (CC-MHM-200-047) dem Monogrammisten „IW“ zuzuschreiben sein.

Die Salome vor grünem Vorhang zeigt stilistische Auffälligkeiten, z.B. den Hang zu einer gewissen „Stupsnäsigkeit“ und „Mausgesichtigkeit“,³⁶ durch die sie sich zusammen mit drei weiteren Versionen in eine Gruppe einfügen lässt. Ihre direkte Entsprechung findet die Dame in einer Salome, die aus dem Kloster Salem stammen soll.³⁷ Die 2014 im Auktionshandel vorgestellte Tafel³⁸ (Abb. 10 rechts) dürfte mit ihrem offensichtlich authentischen Seitenverhältnis auf die ursprünglichen Tafelmaße auch der Dame aus der Kölner Auktion hinweisen.

³⁶ Durch die Form des auffällig gefalteten Baretts wäre ein direkter Zusammenhang mit dem ebenfalls beschnittenen Bildnis eines bärtigen Mannes nach rechts aus dem Jahr 1533 sowie dem hierzu passenden Bildnis einer Dame denkbar, die neben dem auffälligen Baretts auch die mehrfach gerafften und geschlitzten Ärmel der Salome zeigt (CC-POR-600-127). Auch wenn hier nicht für beide Motivgruppen derselbe ausführende Maler in Betracht kommt, so könnte die übereinstimmend modische Kleidung doch den entscheidenden Hinweis auf einen gemeinsamen Entstehungszeitraum geben.

³⁷ Dieter Koeplin und Tilman Falk: Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Stuttgart/Basel 1974/76, Bd. 2, S. 665, Nr. 582 (und Bd. 1, S. 37).

³⁸ CC-BNT-160-029. Salome mit dem Kopf Johannes des Täufers, 87 x 64 cm, Holz. Es existieren deutliche Übereinstimmungen in der Ausführung des Samtvorhangs mit dem Vorhang einer mit dem Monogramm „I.W.“ bezeichneten Lucretia (CC-MHM-200-047). Diese wurde bei Sotheby's, London, 8. Juli 2015, Lot 36 (als Meister IW, Taxe 350–450.000 GBP) verkauft und später durch die Turiner Kunsthandlung Caretto & Occhinegro, die zeitweilig auch die 2018 in Köln versteigerte Tafel besaß, auf dem europäischen Kunstmarkt angeboten.

Dank der üppig bemessenen Hintergrundfläche des Salome-Fragments vor grünem Vorhang (Abb. 10 links) war es bei der Zerteilung der Tafel möglich, an der oberen Bildtafel auch einen seitlichen Beschnitt auszuführen, um ein möglichst harmonisches Seitenverhältnis zu erhalten. Der verbleibende Abschnitt mit Johanneskopf³⁹ konnte aufgrund der langgestreckt angelegten Frauenfigur ebenfalls großzügig in sein neues Bildformat integriert werden, wobei es eines seitlichen Beschnitts hier nicht bedurfte (Abb. 10 links).

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die signifikante Anzahl der um den enthaupteten Johannes gekürzten Tafeln eine allgemeine Ablehnung des blutrünstigen Motivs im jüngeren Kunsthandel belegt. Das Beispiel der hier beschriebenen Identifikation der zusammengehörigen Einzelteile der „IW-Tafel“ (Abb. 10 links) zeigt auch, dass weitere Fragmente auftauchen könnten, die durch ihre Entstellung bisher unerkannt geblieben waren.

³⁹ Angeboten im Auktionshaus Ader Picard Tajan in Paris 1972, vgl. *Weltkunst* 1972, Heft 1.

Drehen Sie sich um, Herr Cranach – Lucas Cranach der Mittlere im Bild

Der nachfolgende Text entstand im Zusammenhang mit den Geburtstagsfeierlichkeiten zum 500. Geburtstag Lucas Cranachs des Mittleren¹ im Jahr 2015 als Anmerkung zur „*Entdeckung eines Meisters*“;² die unter anderem mit einer groß angelegten Ausstellung in Wittenberg sowie der Herausgabe eines Sonderpostwertzeichens zelebriert wurde. Mit diesen Anmerkungen wurde innerhalb einer eigens herausgegebenen Broschüre unter anderem der Nachweis geführt, dass das prominente „Bildnis des August von Sachsen“ in Wirklichkeit Lucas Cranach II (den Mittleren) darstellt (Abb. 1 links). Die im Aufsatz enthaltenen Fakten und Thesen finden bis heute keine Berücksichtigung innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses,³ sodass mit der hier vorgelegten Publikation erneut die Möglichkeit zur kritischen Auseinandersetzung geschaffen werden soll. Dies scheint angezeigt, denn die Verantwortlichen der Cranach-Schau des Jahres 2015 hatten bereits vor der Ausstellung vollumfänglich Zugriff auf die Forschungsergebnisse innerhalb der Datenbank www.cranach.net und der hier leicht überarbeitet wiedergegebene Aufsatz wurde der Projektleitung vor Beginn der Ausstellung übermittelt, ohne dass dies Berücksichtigung gefunden hätte.⁴ Innerhalb des Wittenberger Ausstellungskatalogs wird zwar eindeutig auf die in dem zeitgleich erschienenen Katalog der Cranach-Sammlung des Musée des Beaux-Arts de Reims publizierten Forschungsergebnisse des Autors Bezug genommen, diesbezügliche Quellenangaben unterblieben jedoch ebenfalls.⁵

Nach Ansicht des Autors wurde Lucas Cranach II innerhalb der Ausstellung in Wittenberg 2015, den zugehörigen Medien und damit in der öffentlichen Wahrnehmung wider besseres Wissen ein falsches Gesicht zugeordnet, was zu einer Verzerrung der historischen Wirklichkeit führt.⁶

Der ältere Cranach ließ kurz vor seinem Wegzug aus Wittenberg noch im Jahr 1549 ein stattliches Porträt seines Nachfolgers in der gemeinsamen Werkstatt fertigen. Auch die Nachwelt sollte offensichtlich sehen, dass er die gut gehenden Geschäfte in die Hände seines Sohnes gelegt hatte und der Auftrag durch den neuen Landesherrn Moritz von Sachsen „verbrieft“ ist. Er hat damit

¹ Warum in diesem Beitrag von Cranach dem Mittleren gesprochen wird, wird im weiteren Verlauf dargelegt.

² Roland Enke, Katja Schneider, Jutta Strehle (Hrsg.): *Lucas Cranach der Jüngere – Entdeckung eines Meisters*, München 2015.

³ Innerhalb der „Forschungsressource“ cda wurden noch am 01.10.2020 das behandelte Bildnis mit dem Antlitz Lucas Cranachs II als „*Bildnis des Herzogs August von Sachsen, des späteren Kurfürsten*“ sowie auf dem Epitaph für Fürst Joachim von Anhalt von 1565 (St. Johannis und St. Marien, Dessau) der dort gezeigte Mundschenk als vermutliches Selbstbildnis Lucas Cranachs d. J. publiziert. Vgl. http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P208 sowie http://lucascranach.org/DE_JD_NONE-JD001.

⁴ Der Inhalt wurde in einem ausführlichen Schriftverkehr erörtert und von der Projektleitung nicht widerlegt. Vielmehr wurde bei den Eröffnungsfeierlichkeiten unter Berufung auf das Hausrecht verhindert, dass der Aufsatz den geladenen Gästen und Wissenschaftlern zur Verfügung gestellt werden konnte, den der Verfasser auf eigene Kosten hat drucken lassen. Die Korrespondenz endete mit einem Brief von Stefan Rhein vom 24. Juni 2016: „*Übrigens: Wir haben auch nie behauptet, dass zu den dargestellten Personen auf unserem Plakat Cranach d. J. gehört. Wir haben uns nur telefonisch darüber ausgetauscht und ich habe Ihnen von der entsprechenden Vermutung Oskar Thulins erzählt.*“

⁵ Vgl. Roland Enke, Katja Schneider, Jutta Strehle (Hrsg.): *Lucas Cranach der Jüngere – Entdeckung eines Meisters*. Kat. Ausst. Wittenberg. München 2015, S. 322, Nr. 3/11 bzw. allgemein S. 301–327 (Autor: Guido Messling). – Zur Pressekonferenz und Eröffnung der Ausstellung lag der Katalog aus Reims nicht vor, obwohl er bereits vor dem eigentlichen Ausstellungskatalog im selben Verlag bearbeitet und gefertigt worden war. Die Lieferung der Bücher erfolgte laut Pressekonferenz versehentlich in eine andere „Luther-Stadt“. Im Katalog aus Reims findet sich eine Zusammenfassung des hier vorliegenden Aufsatzes, vgl. Suzanne Greub (Hrsg.): *Von Meisterhand*. Die Cranach-Sammlung des Musée des Beaux-Arts de Reims, Basel und München 2015, S. 40, Nr. 12 (Autor: Michael Hofbauer).

⁶ Vgl. hierzu auch den Aufsatz über Johannes Brenz.

gleichzeitig in geschickter diplomatischer Manier die Dienste seiner Werkstatt unter seinem Sohn angeboten und damit deren Zukunft gesichert.

So gab er dem Porträtierten, der als langjähriger Teil der Werkstatt zu diesem Zeitpunkt bereits stadtbekannt gewesen sein dürfte und im selben Jahr in den Rat der Stadt Wittenberg berufen wurde, einen gefalteten Brief in die Hand, auf dem zu lesen⁷ steht: „*Dem erbaren unsern – Lucas Malern zu...*“⁸

Kurze Zeit später verließ er die über 40 Jahre aufgebaute Werkstatt in Richtung Augsburg, um seinem mittlerweile dritten Kurfürsten, Johann Friedrich, genannt der Großmütige, während dessen Gefangenschaft in Augsburg zu dienen.⁹

Doch es kam anders als eingangs beschrieben: Nicht nur die zeitgenössischen Quellen schweigen über ein solches Bildnis, auch die mit Cranach befassten Kunsthistoriker schenken der Aufschrift auf dem erwähnten Porträt keine weitere Beachtung.¹⁰ Die aktuelle Forschung begnügte sich bei der Identifizierung des Sohnes Cranachs des Älteren weiterhin mit dem Profil eines Mannes, der als Randfigur auf dem Epitaph für Joachim von Anhalt in der Johanniskirche in Dessau¹¹ den Ring der Familie Cranach trägt (Abb. 3 und 4).

Von einem weiteren (autonomen) Bildnis des Cranachsohns ist bis heute nicht die Rede.¹² So blieb zu dessen 500. Geburtstag im Jahr 2015 der allgemeine Wunsch unerfüllt, der Dessauer Ringträger möge sich umdrehen und dem Betrachter sein wahres Gesicht zeigen.¹³

Da er dies naturgemäß nicht freiwillig tun würde und auch die bereits vorliegende Fachliteratur keine Antworten zu geben vermag, durchsucht der Cranach-Interessierte auch die öffentlich zugängliche „*Forschungsressource cda*“ vergeblich nach in Frage kommenden Werken. Das Dossier des dort verzeichneten „*Bildnis[es] des Herzogs August von Sachsen, des späteren Kurfürsten*“¹⁴ enthält keinerlei Hinweis auf den dort bekannten Aufsatz oder den Zeichnungskatalog (Abb. 1).¹⁵ Auch die Datenbank RKD gibt lediglich den veralteten Forschungsstand aus den 1930er Jahren wieder und lässt die im Jahr 2015 veröffentlichte Neubewertung unberücksichtigt, obwohl deren „*Laatste wijziging*“ der Objektseite aus dem Jahr 2016 stammt.¹⁶

⁷ Allein die Tatsache, dass nicht der Brief allein als gängiges Attribut Verwendung fand, sondern dieser einen lesbaren Text enthält, zeigt die außerordentliche Bedeutung dieser Botschaft für die Bild-Betrachter-Kommunikation.

⁸ Für die eindeutige Bildbotschaft spielt es dabei keine Rolle, ob sich die Geschichte wie oben beschrieben zugetragen hat oder ob vielleicht Cranachs Sohn Lucas selbst sich dem Betrachter präsentieren wollte und deshalb ein Selbstporträt anfertigte oder von seinen Mitarbeitern anfertigen ließ.

⁹ Dass der ältere Cranach Johann Friedrich nach Augsburg folgte, war wahrscheinlich motiviert durch politischen oder auch wirtschaftlichen Druck, nicht zuletzt um damit die wirtschaftliche Zukunft des Sohnes Lucas zu sichern, denn Cranach hatte lange gezögert, diesen Schritt zu unternehmen.

¹⁰ Friedländer (1932, vgl. Anm. 16) erwähnt den Brief lediglich: „*Er hält in der Linken einen Brief mit der Anschrift: Dem erbaren unsern Lucas Malern zu* –“. Guido Messling erwägt in Kenntnis der Argumentation Hofbauers zwar, dass die traditionell als Bildnisstudie des hier behandelten Porträts angesehene Zeichnung nicht August von Sachsen darstellt, lässt aber die daraus folgenden Thesen Hofbauers unberücksichtigt: „*Diese Identifizierung [als August von Sachsen] fand allgemein Zustimmung, lediglich Zimmermann zweifelte sie bislang an.*“ Vgl. Roland Enke, Katja Schneider, Jutta Strehle (Hrsg.): *Lucas Cranach der Jüngere – Entdeckung eines Meisters*, München 2015, S. 322 (Guido Messling).

¹¹ CC-CMD-070-001. 247 x 202 cm, auf Holz, bezeichnet mit dem Schlangensignet und datiert 1565.

¹² Vgl. Katalog zur Tagung: Elke A. Werner, Anne Eusterschulte, Gunnar Heydenreich (Hrsg.), *Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder*, München 2015, Stiftung LEUCOREA, Wittenberg, März 2014.

¹³ Gerade der Titel der Ausstellung *Lucas Cranach d. J. – Entdeckung eines Meisters* impliziert den Anspruch der beteiligten Fachwissenschaften, das vorliegende Oeuvre der Cranach-Werkstatt nach eventuellen Bildnissen mit dem Antlitz des Meisters zu durchforschen, was im Fall des Wittenberger Altars auch ansatzweise geschah, indem auf diesem ebenfalls ein Mundschen als Person des Jüngeren Cranach vermutet wurde.

¹⁴ http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P208, eingesehen am 02.12.2019.

¹⁵ Vgl. Anm. 3, 4, 5.

¹⁶ Digital einsehbar unter <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=+Cranach+August+&start=0>.

Die Suche nach „*Wege zu Cranach*“¹⁷ hätte jedoch auch bereits im Jahr 2015 mit der Durchsicht des Werkverzeichnisses¹⁸ CORPUS CRANACH¹⁹ erfolgreich sein können, in dem das Gesicht Cranachs II damals bereits identifiziert war und inzwischen sogar in der eigenen Werkgruppe „Lucas Cranach d. J.“ publiziert wird.²⁰

Bei einem dort verzeichneten Bildnis eines etwa 30- bis 40-jährigen Mannes (Abb. 1 links) zeigen sich zwar ausgeprägte „Geheimratsecken“ und ein vom Kinn ab zweigeteilter Bart, der wie bei der Person des Mundschens auf dem Epitaph für Joachim von Anhalt (Abb. 4 rechts) in Höhe der Ohren ausrasiert ist. Allerdings scheint dieser rotblonde Herr erheblich fülliger zu sein und wurde zudem traditionell als Herzog August von Sachsen identifiziert.²¹ Die beiden Männer können also nicht ein und dieselbe Person darstellen.

Der vermeintliche „August von Sachsen“ trägt jedoch keinerlei Erkennungszeichen, wie sie bei einem Landesherrn wohl zu erwarten wären: kein Ring, kein Anhänger, lediglich eine Gliederkette und ein pelzbesetzter Mantel sind ihm als Hinweis auf seinen Stand mitgegeben. Diese Attribute sind nicht dem Adel vorbehalten und können deshalb auch nicht zur Eingrenzung in ein enges höfisches Umfeld herangezogen werden.

Ein weiterer, quellenkundlicher Umstand spricht ebenfalls gegen die traditionelle Identifizierung als „August“: Links über der Schulter sind auf der Tafel das Cranach-Signet sowie die Jahreszahl

¹⁷ Auch die Städtekooperation „*Wege zu Cranach*“ geht nach wie vor davon aus, dass der Mundschenk der Dessauer Abendmahlstafel als Lucas Cranach d. J. identifiziert werden kann. Vgl. <http://wege-zu-cranach.de>, insbesondere Elke A. Werner: Presseinformation – Lucas Cranach d. J. – Zu seinem Oeuvre und einigen Hauptwerken, online unter tinyurl.com/y46d4wrz (eingesehen am 2.12.2019).

¹⁸ Bedauerlicherweise zitiert die Cranach-Forschung auch im Jahr 2015 regelmäßig aus einem (Zitat) „*bis heute grundlegenden Cranach-Werkverzeichnis*“ aus dem Jahr 1932. Zuletzt Elke Anna Werner in ihrer Einführung zum Tagungsband zu Cranach dem Jüngeren in: Elke A. Werner, Anne Eusterschulte, Gunnar Heydenreich (Hrsg.): *Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder*, München 2015, S. 9, oder ebd.: Monika Lücke: *Lucas Cranach der Jüngere als Unternehmer*, S. 35 (Zitat: „*ein Werkverzeichnis fehlt bis heute*“).

¹⁹ CORPUS CRANACH ist öffentlich einsehbar unter: <http://www.corpus-cranach.de>, das fragliche Porträt hat die Werkverzeichnis-Nr. CC-POR-750-001.

²⁰ Die Werkgruppe POR-750 umfasst Porträts, die als Bildnisse Lucas Cranachs des Jüngeren (1515–1586) gelten können. Vgl. https://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CorpusCranach:Lucas_Cranach_d._J.

²¹ cda, Gunnar Heydenreich unter: http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P208 sowie Katalog Christie's New York, 31. Januar 1997, Lot 108: „*Duke Augustus of Saxony was married to Anne of Denmark, daughter of King Charles II, on October 7, 1548 and subsequently succeeded his brother Maurice in 1553 as Elector Augustus. In addition to these bust length pendants dated 1549 of the newlyweds, Cranach II also depicted the couple full-length in a pair of portraits dated 1564 (Historisches Museum, Dresden). The Musée de la Ville, Reims owns a portrait study of the Duke's head (Inv. no. 795.1.277) which Friedländer and Rosenberg (op. cit. 1978, p. 155, no. 718, Introduction, fig. 14) concluded dated to circa 1545, a few years earlier than the present paintings. In the present painting the Duke holds in his left hand a letter addressed to the painter, inscribed 'Dem erbaren unsern – Lucas Malernn zu', while the inscriptions on Anne of Denmark's sleeves (ALS IN EREN) confirm her membership in the House of Saxony. In 1568 Augustus also commissioned from Lucas Cranach II a series of mural paintings of hunting scenes for which there are drawings in the Graphische Sammlung des Museums der bildenden Künste, Leipzig.*

Although Dieter Koepplin raised the possibility that these paintings could be copies in the Cranach exhibition catalogue of 1976 (op. cit.), in a letter dated December 1, 1995, he states that he is no longer skeptical about the attribution. In addition, he reported that Dr. Werner Schade had personally examined the portraits and considered them fully autograph works signed by Lucas Cranach II.“

Vgl. Dieter Koepplin, Tilmann Falk: *Lucas Cranach: Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*; Ausstellung im Kunstmuseum Basel 15. Juni bis 8. September 1974 (Band 2), Basel und Stuttgart 1976, bei Nr. 636.

Vgl. Max J. Friedländer, Jakob Rosenberg: *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlin 1932, Nr. 345.

Vgl. Theo Ludwig Girshausen: *Cranach, Lucas der Jüngere*. In: *Neue Deutsche Biographie (NDB)*. Band 3, Berlin 1957, ISBN 3-428-00184-2, S. 398–400, online unter <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118522590.html>.

1549 aufgemalt. Allein mit dieser Jahreszahl scheidet der mutmaßliche Herzog August als dargestellte Person sicherlich aus, denn dieser war im Jahr 1549 gerade einmal 23 Jahre alt – ein Alter, das nicht zu der Erscheinung des im Gemälde dargestellten Mannes passen will.

Auch die bis dato angenommene Zusammengehörigkeit der vorliegenden Tafel mit dem Bildnis der Anna von Dänemark²² muss bezweifelt werden. Weitere Porträts der Cranach-Werkstatt aus demselben Zeitraum, die übereinstimmende Tafelmaße und Bildhintergründe aufweisen, belegen, dass es sich bei den vorliegenden Tafelgrößen (jeweils 62,5 x 47,5 cm) um standardisierte Formate sowohl für Frauen- als auch für Männerbildnisse des entsprechenden Zeitraums handelt.²³ Eine Zusammengehörigkeit der fraglichen Tafeln kann aus einem vorliegend ähnlichen Aufbau also nicht zwingend geschlossen werden. Die im August 1548 vollzogene Ehe mit Anna von Dänemark würde zwar den passenden Anlass für die Herstellung zweier Ehegattenbildnisse bieten, der gemeinsame blaue Bildhintergrund, die übereinstimmende Datierung und nicht zuletzt die angenommene Porträtähnlichkeit des dargestellten Mannes mit August von Sachsen stützen die These einer Zusammengehörigkeit auch in Summe nur unzureichend.



Abbildung 1: CC-POR-750-001 (links) und CC-POR-125-004 (rechts). Vermeintliches Bildnispaar, dat. 1549, versteigert aus dem Besitz des Denver Art Museum bei Christie's, New York, 31. Januar 1997, Lot 108.

²² CC-POR-125-004. Anna von Dänemark. 62,5 x 47,5 cm, Holz. Das Bild wurde gemeinsam mit dem „Fürstenbildnis“ bei Christie's in New York am 31. Januar 1997 als Lot 108 (Zuschreibung an Cranach d. J.) aus dem Besitz des Denver Art Museums verauktioniert. Vgl. Max J. Friedländer, Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, Nr. 346.

²³ Nahezu selbe Größe und Hintergrund wie CC-POR-820-074, Weibliches Bildnis, Boston, Museum of Fine Arts, Acc. No 11.3035, FR 341f, sowie CC-POR-810-064, Männerbildnis, dat. 1548, Den Haag, Mauritshuis (seit 1951 Leihgabe des Rijksmuseums Amsterdam), die ebenfalls signiert und datiert sind.



Abbildung 2: Detail aus dem Männerbildnis: Brief mit Aufschrift „Dem erbaren unsern – Lucas Malern zu...“.

Neben der Ähnlichkeit mit der Zeichnung in Reims, die bislang als Visierung Augusts von Sachsen sowie Vorlage der hier behandelten Bildnistafel galt,²⁴ bot vor allem die übereinstimmende Farbanmutung sowie die in der Stickerei der Kleidung auf dem Frauenbildnis lesbare sächsische Devise ALS IN ER[E]N Anlass, von einer Zusammengehörigkeit beider Tafeln als Ehegattenbildnisse auszugehen, obwohl – für Paarbildnisse eher unüblich – beide Tafeln signiert und (!) datiert sind. Zudem wurden beide Bildträger restauratorisch überarbeitet und auf neue Untergründe übertragen, so dass die ursprünglichen Maße nicht exakt zu ermitteln sind.

Beide Tafeln sind deshalb als voneinander unabhängige Werke zu betrachten, was die Neubewertung des Männerporträts ermöglicht.

Ein Blick auf das einzige eindeutige Attribut, das der darauf gezeigte Mann in der Hand hält, lässt nicht nur weitere Zweifel an der Identifikation als August von Sachsen aufkommen, sondern verweist eindeutig auf die eigentlich dargestellte Person. Für den Betrachter lesbar, hält der Dargestellte einen gefalteten Brief oder eine Urkunde in der Hand, worauf steht:

„Dem erbaren unsern – Lucas Malern zu...“

Es muss bezweifelt werden, dass ein Maler – selbst in privilegierter Stellung bei Hof – den herzoglichen Auftrag erhalten haben könnte, eine wie auch immer geartete Botschaft eines Landesfürsten an ihn selbst im Bild festzuhalten, schon gar nicht auf einem repräsentativen Ehegatten-Bildnis. Abgesehen davon würde es der bekannten Bildtradition widersprechen, einen Porträtierten, insbesondere im Rang eines Landesfürsten, mit detailliert dargestellten Attributen zu versehen, die überhaupt nicht auf den Dargestellten selbst, sondern auf einen identifizierbaren, mit dem Attribut eindeutig verbundenen Adressaten, verweisen. Es erscheint geradezu absurd anzunehmen, der Herzog könnte einen wodurch auch immer veranlassten Brief an einen seiner Untertanen auf seinem Ehebildnis herzeigen.

²⁴ Vgl. Suzanne Greub (Hrsg.): Von Meisterhand. Die Cranach-Sammlung des Musée des Beaux-Arts de Reims, Basel und München 2015, Kat. Nr. 12, S. 40 (Michael Hofbauer).



Abbildung 3: Epitaph für Joachim von Anhalt, dat. 1565, Johanniskirche, Dessau, CC-CMD-070-001.

Selbst wenn man nicht von einer Zusammengehörigkeit mit dem weiblichen Bildnis ausgehen sollte und hier ein historischer Akt dargestellt werden sollte, was denkbar erscheint, so lässt er sich aus dem erkennbaren Inhalt der Adressaufschrift des Briefes sicher nicht als derart politisch bedeutsam ableiten, dass der Landesfürst es für angezeigt erachtet haben könnte, sich diesbezüglich in einem Repräsentationsporträt „verewigen“ zu lassen. Sich entsprechend der Aufschrift als „ehrbaren Maler zu Wittenberg“ darstellen zu lassen, macht allein für den Adressaten des Briefes, den „ehrbaren Maler Lucas“, Sinn. Es erscheint logisch, dass es sich bei dem lesbaren Brief um ein Empfehlungsschreiben handelt, denn das letzte lesbare Wort „zu“ lässt auf die Adressbezeichnung „zu [Wittenberg]“ schließen.²⁵

²⁵ Die Ortsbezeichnung auf dem Brief lässt es möglich erscheinen, dass der Brief von auswärts an den Empfänger gerichtet war (freundlicher Hinweis von Nils Büttner, Stuttgart).



Abbildung 4: Details aus dem Epitaph in der Johanniskirche in Dessau. Wappenring (links) und Kopf des Mundschenks (rechts).

Niemand anderes als Cranach II (der Jüngere) hätte nachvollziehbarere Gründe gehabt haben können, sich im Porträt mit einem eindeutigen Verweis auf seine eigene Person darzustellen oder darstellen zu lassen. Im selben Jahr, in dem das Porträt entstand, wurde er in den Rat der Stadt Wittenberg berufen²⁶ und der Vater Lucas der Ältere übertrug dem Sohn die Werkstattleitung, um seinem langjährigen Dienstherrn Johann Friedrich dem Großmütigen in die Gefangenschaft nach Augsburg zu folgen. Insofern dürfte das Schreiben weniger mit der Aufnahme in den Rat der Stadt zu tun haben,²⁷ als vielmehr mit einer neuen Position, möglicherweise der eines Hofmalers, wie es sich auch aus der Formulierung „*unsern*“ herauslesen lässt.²⁸

Die Tafel zeigt demnach das Bildnis Cranachs II (des Jüngeren) im Alter von 34 Jahren. In der Hand hält er die briefliche Bestallung entweder zum Wittenberger Ratsmitglied oder zum Hofmaler des neuen Landesfürsten Moritz von Sachsen oder dessen weit verzweigter Verwandtschaft.²⁹

Die „*Entdeckung eines Meisters*“, so der Ausstellungstitel der Wittenberger Schau,³⁰ hat es versäumt, neben einem kritischen Blick auf des Meisters Werk auch den kritischen Blick auf den Gefeierten selbst zu ermöglichen. Zu mehr als einer schemenhaften Randfigur hat die bisherige Forschung der Person Lucas Cranachs des Jüngeren nicht verhelfen können.³¹

Auf diese Randfigur eines Mundschenks auf dem Dessauer Epitaph für Joachim von Anhalt von 1565 (Abb. 3) soll im Folgenden kurz eingegangen werden.

²⁶ In diesem Zusammenhang könnte es sich bei der gezeigten doppelten Gliederkette um eine Ratsherrenkette handeln.

²⁷ In diesem Fall hätte es einer implizierten Ortsbezeichnung, eingeleitet durch „zu“ auch nicht bedurft.

²⁸ Ob der Brief an den Vater oder den Sohn gerichtet war, lässt sich aufgrund der Namensgleichheit nicht eindeutig belegen, ebenso lässt sich nicht feststellen ob der Absender aus dem alten, dem neuen oder einem weiteren Herrscherhaus stammt. Dass der Brief, bzw. mehrere Briefe in einem weiteren Cranach-Werk eine zentrale Rolle spielen dürfte, zeigt die Szene auf der Johannespredigt in Braunschweig, CC-BNT-140-007. In der dort rechts im Vordergrund gezeigten Szene könnte Johann IV. von Anhalt-Zerbst (in rotem Rock) als neuer Hauptauftraggeber Cranachs II dargestellt sein, der mit dem Finger auf Cranach I zeigt, nachdem er einen der von diesem gehaltenen Briefe als Empfehlung erhalten hat. Cranach II nimmt zeitgleich rechts daneben aus der Hand von Johannes Brenz(?) den Abendmahlskelch entgegen und bekennt sich damit zur Reformation.

²⁹ Diese Vermutung wird gestützt durch das Possessivpronomen *unsern*, aus dem eine persönliche Verbundenheit zwischen Absender und Adressat herauslesbar ist. Ob es sich um die zu besetzende Position des Hofmalers im eigentlichen Sinn handelte oder eine Art Empfehlungsschreiben, lässt sich mit der bekannten Quellenlage nicht beantworten.

³⁰ Landesausstellung Sachsen-Anhalt, 26. Juni bis 1. November 2015.

³¹ Vgl. auch: Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.): Kunst der Reformationszeit. Katalog zur Ausstellung im Alten Museum, Berlin 1983, S. 370, Nr. F 1, Abb. S. 392.

Das Epitaph zeigt eine dogmatische Abendmahlsdarstellung, bei der die Apostel (mit Ausnahme von Judas) durch Reformatoren ersetzt sind, darunter Martin Luther und Philipp Melancthon.³² Am rechten Rand reicht ein Mundschenk den Teilnehmern des letzten Abendmahls roten Wein. Dieser ist in Rückansicht dargestellt und zeigt nur sein Profil (Abb. 4 rechts). Er posiert als schlanker, modisch gekleideter Herr, der am Zeigefinger der linken Hand einen Ring mit dem Wappen der Familie Cranach trägt (Abb. 4 links).

Die auf dem Ring gezeigte Schlange mit stehenden Flügeln³³ unterscheidet sich deutlich von der in der rechten unteren Bildecke angebrachten Schlangensignatur in der üblicherweise seit 1537 verwendeten Form mit liegenden Flügeln. Es ist deshalb anzunehmen, dass es sich bei dem Schlangensignet auf dem Ring nicht um eine weitere Signatur, sondern um ein persönliches Attribut handelt. Aus diesem Grund galt der im Profil gezeigte Mundschenk seither als Lucas Cranach der Jüngere, der in der Tradition seines Vaters den postum versammelten Reformatoren zu Diensten sei.³⁴

Die roten Beinkleider in kniehohen Stiefeln sowie die Pluderhosen des jungen Mundschenks passen aber ebenso wenig zur Position eines Hofmalers wie zu der des Bürgermeisters, dessen Amt Cranach just im selben Jahr übernommen hatte.

So wettert bereits im Jahr 1561 der pensionierte Wittenberger Kantor Johann Walter³⁵ in „*Ein neues Christliches Lied / Dadurch Deuschland zur Busse vermanet*“ gegen Pluderhosen und verweist damit auf das zwiespältige Verhältnis der damaligen Gesellschaft sowie der kirchlichen und weltlichen Obrigkeit zu dem anstößigen Modetrend, dem insbesondere Studenten gerne folgten:

*Wer jetzt nicht Pluderhosen hat,
die schier zur Erde hangen
mit Zotten wie des Teufels Wat,
der kann nicht höflich prangen.
Es ist solchs so ein schnöde Tracht,
der Teufel hat's gewiss erdacht,
wird selbst sein also gangen.*³⁶

Vor allem Studenten,³⁷ Schausteller und Musikanten³⁸ zeigten sich ab der Mitte des 16. Jahrhunderts auf zeitgenössischen Abbildungen „aufgepludert“³⁹ und nahmen für die Jugend das Recht der Extravaganz in Anspruch (Abb. 5), die sich ansonsten nur Persönlichkeiten höfischer Stände erlauben konnten.

³² CC-CMD-070-001. Epitaph für Joachim von Anhalt, dat. 1565, 247 x 202 cm, Holz, Johanniskirche, Dessau.

³³ Ein solches Wappenbild war Cranach d. Ä. am 6. Januar 1508 verliehen worden. Ein Ring mit Cranach-Schlange ist auf der so genannten Maria unter den Tannen (CC-CMM-100-001) als Siegelring mit seitenverkehrtem Wappen dargestellt. Die Schlange auf dem hier gezeigten Ring zeigt in die andere Richtung. Es kann sich deshalb nicht um denselben Ring des älteren Cranach oder einen Siegelring handeln.

³⁴ Görres, cda 2013, http://lucascranach.org/DE_JD_NONE-JD001

³⁵ Matthias Herrmann (Hrsg.): Johann Walter, Torgau und die evangelische Kirchenmusik (Sächsische Studien zur älteren Musikgeschichte, Band 4), Altenburg 2013.

³⁶ Inge Mager, Joachim Stalman: Wach auf, wach auf, du deutsches Land. In: Gerhard Hahn, Jürgen Henkys (Hrsg.): Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch, Nr. 4, Göttingen 2002.

³⁷ Vgl. Jost Amman: Gesellen-Stechen der bürgerlichen Patrizier-Söhne Nürnbergs, vom 3. März 1561. Nürnberg, 1561, Bayerisches Nationalmuseum München, Inv. Nr. 49/43.

³⁸ Vgl. auch Paul Hector Mair: De arte athletica II – BSB Cod.icon. 393, Digitalisat unter <http://bildsuche.digitale-sammlungen.de>.

³⁹ Gemeint sind die knappen Pluderhosen, die weit über dem Knie enden und nicht die längeren geschlitzten Hosen, wie sie bereits auf Gemälden der 1540er Jahre zu finden sind. Vgl. CC-BNT-140-007, Johannespredigt, dat. 1549, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. 29 (Abb. 7).



Abbildung 5: Darstellung von Pluderhosen in einer der Schriften des Augsburger Stadtschreibers Paul Hector Mair (1517–1579).

Zwei Jahre vor dem Dessauer Epitaph für Joachim von Anhalt entstand das ganzfigurige Bildnis seines Neffen Joachim Ernst (1536–1586), das den jungen Fürsten in einer auffälligen roten Pluderhose⁴⁰ zeigt, wobei auch die rote Unterkleidung deutliche Parallelen zu der des Mundschenks auf dem Epitaph aufweist (Abb. 6).

Dass jedoch Cranach II (der Jüngere) – als Diener der Reformation, der Tradition des Vaters verpflichtet und gleichzeitig als Amtsperson – auf dem Dessauer Epitaph im Kostüm eines solchen „modischen Papageis“ am Tisch des Abendmahls erscheinen könnte, ist undenkbar.

Ergänzende Ausschlusskriterien für die bislang allgemeingültige⁴¹ Identifikation des Mundschenks als Cranach d. J. sind die jugendliche, betont schlanke Statur sowie die auch im Profil erkennbare, jung wirkende Physiognomie. Mit einem Geburtsjahr 1515 für den jüngeren Lucas Cranach müsste der Dargestellte auf dem 1565 datierten Epitaph 50 Jahre alt sein, was weder mit dem vermutlichen Alter des Mannes zusammen passt, noch mit seiner wenig standesgemäßen Kleidung.

Bleibt der Wappenring mit geflügelter Schlange am Finger des modischen Mundschenks, der ihn als offensichtliches Mitglied der Familie Cranach ausweist. Um welches Mitglied der Malerfamilie kann es sich also handeln?

Wenn der 1515 geborene Lucas nicht in Frage kommen kann, führt der Blick in die Cranachschen Annalen schnell zu einem weiteren Lucas,⁴² dem um 1541 geborenen ältesten Sohn des mittleren Cranach,⁴³ der ab 1554 an der Universität in Wittenberg immatrikuliert war und der hier augenscheinlich den Fürsten von Anhalt „angedient“ werden soll. Dieser wird aufgrund seiner universitären Ausbildung und seiner späteren Funktionen wahrscheinlich zu Recht nicht mit dem Malerberuf in Verbindung gebracht.⁴⁴ In Fortführung der Familientradition einer engen Anbindung an die sächsischen Fürstenhäuser ist jedoch auch das verbildlichte Zeugnis derselben durchaus plausibel.

⁴⁰ Pluderhosen auf Fürstenporträts des Cranach-Kreises u. a. beim ganzfigurigen Bildnis Augusts von Sachsen (Dresden, Historisches Museum, Rüstkammer) oder beim ganzfigurigen Bildnis Joachim Ernsts von Anhalt, dat. 1563 (Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Gemäldesammlung).

⁴¹ Vgl. auch Barbara Barth: Lucas Cranach der Jüngere, Maler – Unternehmer – Politiker, Wittenberg 2015, S. 5.

⁴² Lucas Cranach III (1541–1612), Sohn des Lucas Cranach II (1515–1586) aus dessen erster Ehe mit Barbara Brück († 1550).

⁴³ Von der bisherigen Kunstgeschichtsforschung meist als Cranach der Jüngere bezeichnet.

⁴⁴ Beim „Mundschenk“ handelt es sich um ein Erz- bzw. Hofamt, das die höchstmögliche Stellung eines Nichtadligen am Hofe darstellt (frdl. Hinweis von Martin Baumgärtner, Karlsruhe).



Abbildung 6: Bildnis Joachim Ernsts von Anhalt in roter Pluderhose, dat. 1563, Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, CC-POR-245-001.

Einen Grund mehr liefert die Tatsache, dass mit dem Fehlen eines durch sein Talent hervorstechenden Malers der Folgegeneration sich die Cranach-Nachfahren andere Betätigungsfelder im Umkreis der Fürstenhöfe suchen mussten.

Seinen Sohn dem Kreis der Reformatoren und Landesfürsten⁴⁵ beizustellen, versinnbildlicht, dass sich diese nicht nur der Loyalität des Malers, sondern auch der seines Sohnes sicher sein konnten. Gleichzeitig kann das Bild auch Verpflichtung an den Sohn sein, sich nur im Kreis der reformierten Fürsten zu betätigen. Der jüngste Lucas Cranach wurde schließlich Ratsherr in Torgau und verwaltete ab 1591 die Fürstenschule St. Afra in Meißen.

Insofern wäre die Benennung des Mundschenks als „*Cranach der Jüngere*“ wieder korrekt. Lediglich der Sohn des älteren Cranach müsste umbenannt werden in „*Lucas Cranach der Mittlere*“, wie er bereits gelegentlich in der älteren Literatur bezeichnet wurde, sofern man ihn nicht einfach nur als den Zweiten bezeichnen will.⁴⁶

Wie eng die Malerdynastie Cranach mit den religionspolitischen Geschicken der reformierten Fürstenhäuser verbunden war, zeigen weitere Bildwerke, in deren ikonografische Botschaft die Cranachs als Bildfiguren eingeflochten sind.

⁴⁵ Neben den Reformatoren sind auf der Dessauer Tafel wahrscheinlich fürstliche Vertreter der reformierten Häuser abgebildet.

⁴⁶ Vgl. hierzu auch Christian Schuchardt: *Lucas Cranach des Aeltern Leben und Werke* (Band 1), Leipzig 1851, S. 243: „*Lucas II., jetzt vorzugsweise der jüngere Cranach genannt.*“



Abbildung 7: Johannes predigt vor Zuhörern im Wald, dat. 1549, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, CC-BNT-140-007.

In Braunschweig befindet sich die moralpolitisch aufgeladene Version⁴⁷ einer Johannespredigt,⁴⁸ auf der rechts in schwarzem Mantel wahrscheinlich Lucas Cranach der Ältere einen Brief in der Hand hält, der dem auf dem Männerbildnis aus Denver ähnelt⁴⁹ (Abb. 7). Die links neben ihm stehende ranghohe Person⁵⁰ deutet mit dem Finger auf ihn, was sicherlich Teil der Bildbotschaft ist und als Hinweis⁵¹ auf die Bedeutung Cranachs für die Reformation verstanden werden könnte.⁵²

⁴⁷ Den Zug der berittenen Soldaten scheint Moritz von Sachsen (?) (in schwarzem Hut mit Federbusch) anzuführen. Möglicherweise soll die Darstellung der Johannespredigt die politische Situation im Jahr 1549 schildern, in der der ältere Cranach die Reise nach Augsburg erwägt und sein Sohn die Werkstatt übernimmt. Beides könnte unter dem Druck des neuen Kurfürsten Moritz geschehen sein. Es wäre deshalb interessant herauszufinden, welche Fürsten in bildlichem Kontakt zu den beiden Cranachs dargestellt sind. Der inschriftliche Appell der Predigt lautet: „Ihr Hoff vnd Krigsleute lasset euch an Euer besoldung begnugen vnd beschwe = ret noch vbersetzet niemand vnd Finantzet den leuten nit das ihre ab. Luc. iii. Dann wehr schanckung nimmet kan nicht einem wie dem anderen das Recht vnd die gleichhait widerfahren lassen...“

⁴⁸ CC-BNT-140-007. Johannes predigt im Wald, 113,9 x 167,6 cm, Holz, bezeichnet durch Schlange mit liegenden Flügeln und datiert 1549. Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum, Inv. Nr. 29.

⁴⁹ Vgl. Anm. 7.

⁵⁰ Die Identität des Mannes konnte nicht eindeutig geklärt werden.

⁵¹ Der Zeigegestus kann nur dem predigenden Johannes gelten, mit dem Blickkontakt besteht. Insofern könnte es sich um eine Empfehlung an die Grundwerte der Reformation handeln. Vgl. hierzu auch Anm. 29.

⁵² Das bereits von Dickinson (1914) als Hauptwerk des jüngeren Cranach bezeichnete Bild dient im Katalog zur Ausstellung Bild und Botschaft lediglich als Vergleichsabbildung und wird in seiner Bedeutung nicht weiter beleuchtet. Vgl. Justus Lange in: Bild und Botschaft, Cranach im Dienst von Hof und Reformation, Heidelberg 2015, Kat. Nr. 52, S. 192.

Rechts hinter ihm am Bildrand legt sein Sohn⁵³ als künftiger Nachfolger einem Mann in Reformatorenkleidung⁵⁴ in vertrauter Geste die Hand auf die Schulter, während dieser die „Oberhand“ über den Abendmahlskelch hat.⁵⁵ Die Cranachs empfehlen sich damit auch für die nachfolgende Generation den praktizierten Lehren der Reformation.

Dass die Darstellung von Vater und Sohn Cranach innerhalb eines Bildwerkes nicht ungewöhnlich ist, belegt ein weiteres Werk in Berlin mit der Darstellung der Taufe Christi aus dem Jahr 1556⁵⁶ (Abb. 8). Jüngst wurde die Meinung vertreten, der rothaarige Mann hinter der einzigen Frauenfigur auf dieser Tafel stelle Johann von Küstrin dar⁵⁷ und nicht wie bisher angenommen den Herzog Albrecht von Preußen (1490–1586).⁵⁸ Als Beleg für diese These wurde allerdings lediglich eine Schaumünze herangezogen.⁵⁹

Angesichts der unsicheren Zuschreibungen für beide in Betracht gezogenen Personen darf, insbesondere unter Verweis auf die rötlichen Haare und das füllige bärtige Gesicht, für den Mann rechts in der zweiten Reihe auch die Person Cranachs des Mittleren angenommen werden, mithin sieben Jahre älter als in der Darstellung auf dem Porträt aus Denver sowie der Johannespredigt in Braunschweig. Mit einer solchen Annahme erhält das Bild eine neue Bedeutungslogik, innerhalb der auch passend erscheint, dass links im selben Bild dessen Vater Cranach der Ältere zwar zum Gedenken deutlich sichtbar hervorgehoben ist, doch nicht mehr einen der vorderen Ränge zielt. Die Vermutung, dass der dunkelhaarige Mann rechts neben ihm sein Sohn Lucas sein könnte,⁶⁰ kann mit Hinweis auf das Dessauer Abendmahl nicht aufrechterhalten werden. So wie hier Cranach I hinter Luther und Melanchthon⁶¹ stehend herausragt, steht Cranach II inmitten seiner künftigen Auftraggeber Johann IV. von Anhalt-Zerbst (rechts neben ihm), Joachim I. von Anhalt (links neben ihm) sowie Georg III. von Anhalt-Plötzkau (der „Gottselige“, mit Bibel).

Alle drei Tafeln⁶² zeigen übereinstimmend eine Ikonologie, in der Mitglieder der Familie Cranach als Mediatoren innerhalb dynastischer Formationen hervorgehoben werden, was ohne die beratenden Theologen und die Einwilligung der Auftraggeber nicht denkbar erscheint.⁶³

⁵³ Entsprechend dem Bildnis aus Denver vom selben Jahr (1549) ist Cranach der Mittlere mit rötlich braunen Haaren und zweigeteiltem Spitzbart dargestellt.

⁵⁴ Es könnte sich hierbei um den württembergischen Reformator Johannes Brenz (1499–1570) handeln. Vgl. Aufsatz zu Johannes Brenz sowie Anm. 29.

⁵⁵ Vgl. Julia Breulmann: *Erzählstruktur und Hofkultur*, Münster 2009, S. 454, Anm. 1095.

⁵⁶ CC-CMD-060-002. Taufe Christi mit Reformatoren und Angehörigen des anhaltinischen Fürstenhauses, 62 x 82 cm, Holz. Berlin, Jagdschloss Grunewald, Inv. Nr. GK I 2087.

⁵⁷ Anja Wolf in: Elke A. Werner, Anne Eusterschulte, Gunnar Heydenreich (Hrsg.): *Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder*, München 2015, S. 170.

⁵⁸ Werner Schade: *Die Malerfamilie Cranach*, Dresden 1974, S. 93ff. Werner Schade geht davon aus, dass es sich bei dem Brautführer neben der Frau um Küstrin handelt: „*Es handelt sich um ein Gedächtnisbild auf die am 13. Februar 1534 vollzogene Eheschließung Johanns von Anhalt mit Margarethe von Brandenburg, als deren Brautführer Johann von Küstrin in Dessau erschien [...] Da wenig später unter diesem Regentenpaar die Reformation in Anhalt ihren Einzug hielt, lag es nahe, die Hochzeit von 1534 als Beginn der Reformation in Anhalt in Anspruch zu nehmen.*“ Schade vermutet in dem Bild weiterhin ein Epitaph für den 1551 gestorbenen Johann von Anhalt.

⁵⁹ Wolf a.a.O., Anm. 13.

⁶⁰ Wolf a.a.O., S. 171.

⁶¹ Bezeichnenderweise wendet Melanchthon als Verfechter der frühkindlichen Taufe als Einziger den Blick von der Taufe Christi ab.

⁶² CC-BNT-140-007, Johannespredigt in Braunschweig (1549). CC-CMD-060-002, Taufe Christi in Berlin (1556). CC-CMD-070-001, Abendmahl mit Reformatoren in Dessau (1565).

⁶³ Frdl. Hinweis von Claus Grimm. Vgl. auch Weimarer Altar (Abb. 12 rechts).



Abbildung 8: Taufe Christi mit Reformatoren und Fürsten, Berlin, Jagdschloss Grunewald, CC-CMD-060-002.



Abbildung 9: Detailausschnitt der Honoratiorengruppe aus dem Bild in Berlin mit der Taufe Christi.



Abbildung 10: Das Mittelbild des Reformationsaltars in der Stadtkirche Wittenberg zeigt eine weitere Abendmahlsdarstellung mit einem Mundschenk, in dem man ebenfalls Cranach d. J. zu erkennen glaubt.

Die unterschiedlichen Identifizierungen zeigen sich auch bei einer weiteren Abendmahlsgesellschaft (Abb. 10), die im Mittelpunkt der Wittenberger Ausstellung 2015 die Werbebanner zierte.⁶⁴ Auf dem dort gezeigten Ausschnitt aus dem Wittenberger Reformationsaltar⁶⁵ wurde das Abbild des jüngeren, respektive des mittleren Lucas Cranach identifiziert, der auch dort (wie auf dem Dessauer Abendmahl mit Reformatoren) als Mundschenk zugange sein sollte.⁶⁶ Dass die dargestellte Person keinerlei Ähnlichkeit mit dem Mundschenk in Dessau hat, wurde dabei nicht thematisiert.⁶⁷

Welche Argumente zu dieser neuerlichen Identifikation geführt haben, ist nicht ersichtlich. Und die beiden völlig voneinander abweichenden Erscheinungen der Mundschenke als ein und dieselbe Person zu kommunizieren, schließt sich von selbst aus. Beide kommen zudem, wie gezeigt werden konnte, nicht als die gesuchte Person Cranachs des Mittleren in Betracht.

Lässt man die auseinanderklaffenden Identifikationsversuche als öffentlichkeitswirksames Stilmittel bei Blockbuster-Ausstellungen gelten, so sind eklatante Fehlschlüsse jedoch innerhalb wissenschaftlicher Katalogeinträge nicht tolerierbar. Derartige Trugschlüsse im wissenschaftlichen Begleitband „Entdeckung eines Meisters“ sind deshalb zu berichtigen, um zu verhindern, dass sich ein falsches Abbild Cranachs II sowie eine Überhöhung der Person Cranachs I als Topos etabliert.

⁶⁴ Ursprünglich zu finden unter <http://www.cranach2015.de>, waren sämtliche Daten 2019 nicht mehr online verfügbar.

⁶⁵ CC-ALT-550-000. Retabel mit zwei Flügeln und Predella, Wittenberg, Stadtkirche St. Marien. Vgl. Die Denkmale der Lutherstadt Wittenberg, bearbeitet von Fritz Bellmann, Marie-Luise Harksen und Roland Werner, mit Beiträgen von Peter Findeisen et al., Weimar 1979, S. 176/177.

⁶⁶ Stefan Rhein: Auf der Suche nach einem Unbekannten. Wer war Lucas Cranach d. J.? in: „Reformation – Bild und Bibel“ zum Themenjahr 2015 der Evangelische Kirche in Deutschland (EKD), S. 9, <http://www.reformation-bild-und-bibel.de/das-magazin/online-lesen/> oder Insa Christiane Hennen: Der Wittenberger Reformationsaltar im Kontext der Umgestaltung der Stadtpfarrkirche zwischen 1520 und 1580, in: Elke A. Werner, Anne Eusterschulte, Gunnar Heydenreich (Hrsg.): Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder, München 2015, S. 63–71.

⁶⁷ Hennen a.a.O., S. 67, mit Anm. 26.



Abbildung 11: Bildnis des Albert Lemeiger um 1586 (links), Bildnis Lucas Cranachs d. J. um 1586 (Mitte), Bildnis Lucas Cranachs d. J. um 1600 (rechts), Drucke von Gregor Braun mit Schnitten und Versen von Balthasar Menz d. J.

Im Folgenden wird dargelegt, dass entgegen vorherrschender Meinung ein Altersbildnis Lucas Cranachs d. J. sogar als inskribierte historische Quelle existiert und diese gleichwohl missinterpretiert wurde, um die „Mundschenk-These“⁶⁸ nicht zu gefährden.

Als aufeinanderfolgende Katalognummern erscheinen in der Ausstellung *Lucas Cranach der Jüngere – Entdeckung eines Meisters* zwei Holzschnitte mit dem Bildnis eines Malers, der jeweils durch die gedruckten Beischriften als Lucas Cranach identifiziert wird.⁶⁹

Der einfarbige Holzschnitt bezeichnet die Person durch die deutsche Inschrift als „*Ehrentvesten Hochweisen vnd fürtrefflichen Herrn Lucas Cranachs, Burgermeisters vnd Maler in der Churfürstlichen Sechsischen Hauptstadt Wittenberg, seines alters im L.X.X.*“, während die lateinische Beischrift des kolorierten Bildnisses präzisiert, welcher Lucas Cranach hier im 70. Lebensjahr abgebildet ist, nämlich: „*Lucas Cranach, Sohn des Lucas, des Wittenberger Ratsherrn und im Malen hochbegabten Künstlers*“.

Im Katalog werden diese Porträts jedoch abweichend voneinander einmal als „*Lucas Cranach d. J. als Bürgermeister*“ und einmal als „*Lukas Cranach d. Ä. als Bürgermeister*“ bezeichnet. Dass man für Vater und Sohn dasselbe Porträt verwendet haben soll,⁷⁰ hängt der Argumentation des Katalogs zufolge damit zusammen, dass die Tätigkeiten und Lebensläufe der beiden Cranachs untrennbar miteinander verknüpft gewesen sein sollten. Schließlich würden auch die lateinischen Verse des kolorierten Blattes ein Künstlerlob auf beide beinhalten.⁷¹ Die Identität des Dargestellten ist gemäß der Autorin des Katalogtexts, die natürlich auch erkennt, dass ganz offensichtlich in beiden Fällen ein und dieselbe Person dargestellt ist, jeweils „*Cranach der Ältere im Alter von 70 Jahren*“. Die Autorin begründet das mit dem Vergleich „*mit seinen bekannten Bildnissen in Florenz und auf dem Weimarer Retabel*“.⁷²

⁶⁸ Vgl. Anm. 35.

⁶⁹ Roland Enke, Katja Schneider, Jutta Strehle (Hrsg.): *Lucas Cranach der Jüngere – Entdeckung eines Meisters*, München 2015, S. 152–154, Kat. Nrn. 1/1 und 1/2 (Susanne Wegmann).

⁷⁰ Es ist sogar anzunehmen, dass in beiden Fällen derselbe Druckstock Verwendung fand.

⁷¹ Wegmann a.a.O., S. 154.

⁷² Wegmann a.a.O., S. 154.

Ausgehend von dieser scheinbar evidenten Identifizierung kommt der Katalog zu dem Schluss, dass der Holzschnitt mit dem Bildnis vor 1547 entstanden sein müsse,⁷³ während die Rahmung und das beigefügte Lobgedicht auf dem nicht kolorierten Druck später entstanden sein könnten. Der kolorierte Druck, der den jüngeren Cranach nennen, aber den Älteren abbilden würde, könne tatsächlich um das 70. Lebensjahr des jüngeren Cranach (1585) entstanden sein.

Der Hinweis von Susanne Wegmann auf die Benennung Wittenbergs als „*Churfürstlich sechsische[n] Heuptstadt*“ und den Wechsel des Residenzortes nach der Niederlage des Kurfürsten Johann in der Schlacht bei Mühlberg 1547 wird als terminus ante quem gewertet.

Abgesehen davon, dass die Betitelung „*Heuptstadt*“ allerdings nicht zwangsweise mit der einer Residenzstadt gleichzusetzen sein muss,⁷⁴ spricht ein weiterer aufgedruckter Hinweis auf einen deutlich späteren Entstehungszeitraum des Blattes. Am Fuß der Verszeilen ist zu lesen: „*Zu Wittenberg bey Greger Braun*“.⁷⁵ Obwohl über Braun keine genealogischen Daten verfügbar sind, dürfte er erst ab den mittleren 1550er Jahren in Wittenberg gewirkt haben und ist erstmals durch einen Hauskauf im Jahr 1575 urkundlich fassbar, bevor er 1602 stirbt.⁷⁶ Damit dürfte der terminus ante quem „1547“ hinfällig sein und es erscheint überdies unwahrscheinlich, dass Braun 55 Jahre vor seinem Tod und knapp 30 Jahre vor seiner ersten urkundlichen Erwähnung bereits einen eigenen Verlag in Wittenberg betrieben haben soll.

Auch der für Balthasar Menz d. J.⁷⁷ typische Verstext, den die Autorin zurecht als mögliches Ausschlusskriterium der vorgenannten These einer Entstehung vor 1547 benennt, belegt ebenfalls eindeutig, dass der Druck nicht vor 1547 entstanden sein kann, denn Menz war zu diesem Zeitpunkt gerade erst 10 Jahre alt. Die Drucklettern insbesondere der Kapitalchen verweisen zusätzlich auf ein erheblich späteres Entstehungsdatum. Sie finden in dieser Form erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts Verwendung und zieren beispielsweise das 1601 von Balthasar Menz veröffentlichte „*Stammbuch, darinnen vermeldet wie das Königreich Sachsen ein Herzogthumb worden*“.⁷⁸ Die darin enthaltenen Holzschnitte weisen eindeutige zeichenphänomenologische Übereinstimmungen mit den hier behandelten Drucken auf und es kann kein Zweifel daran bestehen, dass diese zusammen mit dem Cranach-Holzschnitt sämtlich aus der Hand von Balthasar Menz stammen. Ein in der österreichischen Nationalbibliothek nachgewiesener Holzschnitt aus der Hand von Menz, der den Gelehrten Albert Lemei(g)er (1530–1595) darstellt,⁷⁹ sollte letzte Zweifel an einer Autorenschaft von Menz ausräumen können, denn er weist evidente Übereinstimmungen mit dem kolorierten Cranach-Bildnis auf (Abb. 11).

Da beide Cranachs neben ihrer Malertätigkeit Ratsherren und Bürgermeister in Wittenberg waren, beide Figuren im Alter von 70 Jahren dargestellt sind und die Stilmittel des unkolorierten Holzschnittes eindeutig auf die Zeit um 1600 als auf die Lebzeiten des älteren Cranach verweisen, sollte im Ergebnis kein Zweifel daran bestehen bleiben, dass in beiden (!) Bildnissen nicht der Vater, sondern der Sohn Lucas Cranach II zu sehen ist (Abb. 11 Mitte und rechts).

⁷³ Entgegen der These einer zwingenden Entstehung des Blattes vor 1547 zieht die Autorin in Betracht, dass auch ein Entstehungszeitraum „um 1600“ denkbar wäre. Vgl. hierzu auch: Dieter Koepplin, Tilmann Falk: Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, (Band 1), Basel und Stuttgart, 1974, S. 103/104, Kat. Nr. 49.

⁷⁴ Der neue Kurfürst Moritz teilte Wittenberg einem eigenen Kurkreis zu und machte es zur Hauptstadt, weshalb die Bezeichnung einer kurfürstlich-sächsischen Hauptstadt auch nach 1547 Verwendung finden konnte.

⁷⁵ Das Impressum lautet nicht etwa „*Erstlich gedruckt zu [Wittenberg]*“ wie bei Nachdrucken üblich. Vgl. auch Enno Bünz, Hartmut Kühne, Peter Wiegand: Johann Tetzl und der Ablass, Berlin 2017, S. 93, Anm. 184.

⁷⁶ Ebd. S. 93.

⁷⁷ Auch Balthasar Mencius (* um 1537 in Niemeck; † 1. Februar 1617 in Wittenberg).

⁷⁸ Digital einsehbar unter <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11005654-7>.

⁷⁹ Inv. Nr. ÖNB PORT_00136034_01, digital einsehbar unter <https://www.bildarchivaustria.at>.



Abbildung 12: Lucas Cranach d. Ä. im Alter von 77 Jahren, dat. 1550, Florenz, CC-POR-700-001 (links) und Lucas Cranach d. Ä. zwischen Christus und Luther auf dem Retabel des Altars in der Weimarer Stadtkirche, aufgestellt 1555, CC-ALT-540-000 (rechts).

Die scheinbar logische Vorstellung, es könne sich bei dem Bildnis auf den Holzschnitten nur um den Vater handeln, speist sich lediglich aus der fehlerhaften Annahme, der Sohn sei mit dem Mundschenk auf dem Dessauer Abendmahl (Abb. 3) oder gar dem Mundschenk auf der Mitteltafel des Wittenberger Altars (Abb. 10) gleichzusetzen. Damit würde Cranach II als abgebildete Person auf den beiden Holzschnittversionen ausscheiden, während eine größere Porträtähnlichkeit mit den bekannten Altersbildnissen des Vaters (Abb. 12) bestünde.

Die vermeintlich evidente Ähnlichkeit des Bildnisses auf den Holzschnitten mit den Porträts von Cranach d. Ä. in Florenz⁸⁰ (Abb. 12 links) und auf dem Retabel in Weimar (Abb. 12 rechts) besteht jedoch nur scheinbar. Sowohl auf dem 1550 datierten Bild in Florenz, das Cranach im 77. Lebensjahr zeigt, als auch auf dem wohl erst 1555 postum fertiggestellten Weimarer Altar ist der ältere Cranach vitaler und deutlich sichtbar mit kürzerem Bart dargestellt, als auf dem angeblich einige Jahre vorher entstandenen Holzschnitt. Da das postume Cranach-Bildnis auf dem Weimarer Altar auch fünf Jahre nach der Entstehung des Porträts in den Uffizien exakt denselben, im Vergleich mit der Person auf dem Holzschnitt deutlich kürzeren Kinnbart trägt, ist davon auszugehen, dass der ältere Cranach den Bart bis zu seinem Lebensende nicht länger als auf den Tafelbildnissen zu sehen getragen hat. Der im Bildnis mit dem einen Brief haltenden Mann (Abb. 1 links) zu sehende, tief eingeschnittene, zweigeteilte Kinnbart wiederholt sich ausdrucksstark in der Darstellung des Holzschnitts, sodass hierin die altersgerechte Fortführung von dessen individueller modischer Vorliebe von zweigeteiltem Kinnbart und horizontal weit ausladendem Schnurrbart zu sehen ist. Auch hierin unterscheidet sich die Darstellung von der des Vaters, bei dem nicht nur der Kinnbart kürzer ist, sondern der Schnurrbart beiderseits der Mundwinkel deutlich nach unten ausschwingt (Abb. 12). Auch die ausgeprägten Geheimratsecken sowie der Stehkragen scheinen typische Merkmale für die Darstellung des Sohnes zu sein, die sich auf den Vergleichsporträts des Vaters nicht in dieser Form finden lassen.

⁸⁰ CC-POR-700-001. Lucas Cranach d. Ä. im Alter von 77 Jahren, dat. 1550, 67 x 49 cm, Holz. Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1631.



Abbildung 13: Darstellungen Cranachs d. J., die auf den Holzschnitt von Balthasar Menz d. J. zurückgehen.

Zieht man nun ergänzend in Betracht, dass die hauptsächlich durch Frisur und Bartform geprägten ähnlichen Gesichtszüge des Holzschnitt-Bildnisses mit den gesicherten Porträts des älteren Cranachs auf Familienähnlichkeit von Vater und Sohn zurückzuführen sein dürften und damit nicht ungewöhnlich sind, so bleibt für die angenommene Personengleichheit auf Holzschnitt und Porträt Cranachs I kein Raum.

Und sollte Cranach II, der im Januar 1586 zwei Monate nach seinem 70. Geburtstag und damit in seinem 71. Lebensjahr starb, zum Zeitpunkt der Herstellung des kolorierten Druckes bereits tot gewesen sein, so wäre sein lebendes Antlitz zweifellos noch in guter Erinnerung gewesen. Gründe dafür, den bereits mehr als 30 Jahre vorher verstorbenen Vater zu diesem Zeitpunkt immer noch als Ersatzbildquelle für das Abbild des ebenfalls prominenten Sohnes zu wählen, können nur dem Wunsch der „Meister-Entdecker“ geschuldet sein, Gründe für eine noch nicht erfolgte Entdeckung des Sohnes zu generieren, der nach deren Vorstellung zeitlebens im Wortsinn als Trugbild des übermächtigen Vaters angesehen worden sein musste.

Zwar mag Cranach II im Geiste des Vaters gewirkt und die zeitgenössische Öffentlichkeit das Andenken des Werkstattgründers bewahrt haben, dennoch ist es undenkbar, dass ein Memorialbildnis zum Gedenken des Sohnes über die Zeitläufte hinweg mit der Person des mehr als 30 Jahre zuvor verstorbenen Vaters versehen publiziert worden wäre. Auch wenn das Oeuvre des prominenten Sohns nicht an die bildnerische Wirkmächtigkeit des Gründervaters heranzureichen vermochte, so bekleidete er doch hohe politische Ämter und war damit in der öffentlichen Wahrnehmung präsent. Eine Ehrung des Wittenberger Bürgermeisters Cranach II mittels Versen und bildlicher Darstellung wäre unter bewusster Verwendung einer falschen Abbildung ad absurdum geführt worden und überdies für die Adressaten nicht verständlich gewesen.

Folgerichtig betont der in der Aufschrift der Holzschnitte verwendete Bescheidenheitstopos unmissverständlich, dass das abgebildete Porträt nur das Antlitz, nicht aber die Kunst, die Tugend und den Geist des Künstlers wiederzugeben vermag.



Abbildung 14: Cranach-Grabplatte vom Jakobskirchhof im Chor der Herderkirche in Weimar.

Beide Holzschnitte zeigen also nicht Cranach den Älteren, was einer Beleidigung seines im Text geehrten Sohnes gleichgekommen wäre, sondern sie zeigen die geehrte Person selbst: den kurz zuvor verstorbenen Lucas Cranach II (den Mittleren). Die evidente Familienähnlichkeit mit Cranach dem Älteren sowie ganz ähnliche Biografien der beiden Cranachs haben zu Verwechslungen geführt, die sich über die ältere Literatur bis in aktuelle Publikationen tradiert haben.⁸¹

⁸¹ Vgl. Andreas Tacke (Hrsg.): Lucas Cranach d. Ä., Zum 450. Todesjahr, Schriften/Kataloge der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt, Band 7, Leipzig 2007, Titellillustration mit der Darstellung des Cranach-Sohns als Cranach d. Ä. In diesem Zusammenhang könnte auch die kritische Überprüfung der scheinbar evidenten Darstellung Cranachs d. Ä. auf dessen (?) Grabplatte aus Kalkstein in der Herderkirche in Weimar (Abb. 14) angezeigt sein. Die durch umlaufend schriftliche Personalisierung benannte Person müsste zwar Cranach d. Ä. darstellen, der lange, zweigeteilte Bart entspricht allerdings wiederum nicht den kurz vor dessen Tod entstandenen Bildnissen (Abb. 12). Auch das am Fuß des Mannes eingemeißelte Wappen entspricht nicht demjenigen Cranachs d. Ä., sondern zeigt die Schlange mit liegenden Schwingen, die damit eher dem Sohn zugerechnet werden muss.

1893 merkt Paul Lehfeldt in seiner Publikation „Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens“, Jena 1893, S. 339 zur Umschrift an: „Die Inschrift ist mir verdächtig; mindestens wohl 1767, wo der Stein „gereinigt“ wurde, nachgearbeitet... Zu seinen Füßen ist die geflügelte Schlange verkehrt.“

Bereits 40 Jahre zuvor weist Schuchardt darauf hin, dass sowohl die Errichtung als auch die „Reinigung“ der Kalksteinplatte ohne Nachweis genannt sei: „Heller (S. 12) und nach ihm Schöll (S. 88) geben an, daß die drei Söhne des Kurfürsten diesen Denkstein für Cranach haben setzen lassen. Man findet diese Nachricht und daß die hochfürstliche Kammer 1764 eine Mauer um das Grab habe machen und 1767 den Stein habe reinigen lassen, in Schneider's „Sammlung zur thüringischen Geschichte“, St. 12, S. 121, angegeben, aber keine Nachweise einer Quelle.“ (Vgl. Christian Schuchardt: Lucas Cranach des Aeltern Leben und Werke, Band 1, Leipzig 1851, S. 210)

Möglicherweise entstand die Grabplatte, die nicht mit dem zitierten „Denkstein“ identisch sein muss, im Zusammenhang mit der zeitlich späteren Ummauerung des Grabes, einem Zeitpunkt, zu dem das wirkliche Aussehen Cranachs d. Ä. tatsächlich mit dem des Sohnes in Bildquellen verschmolzen gewesen sein könnte und Aussehen und Wappen vom Steinmetzen falsch zugeordnet wurden.



Abbildung 15: Porträt Lucas Cranachs II, dat. 1549, CC-POR-750-001.

Der Kunstfreund wie auch die Kunstwissenschaft brauchen deshalb nicht länger vergeblich darauf zu warten, dass sich der schwächliche junge Mundschenk⁸² der anhaltinischen Fürsten auf dem Dessauer Epitaph umdreht, um dabei das vermeintlich einzige Porträt Cranachs II zu offenbaren. Auch ohne diese Aktion steht fest, dass er nicht Cranach II sein kann. Vielmehr stehen mit der Porträttafel (Abb. 15) sowie den Holzschnitten (Abb. 11 rechts und Mitte) bereits jetzt Darstellungen zur Verfügung, die das wirkliche Aussehen des Cranachsohnes dokumentieren.

⁸² Mit dem Mundschenk dürfte Lucas Cranach III fassbar werden, ein Mitglied der dritten Cranach-Generation, der nicht mehr der Malertradition gefolgt ist.

Lucas Cranach der Mittlere: Pyramus und Thisbe und Jesus am Brunnen – Zwei Albumblätter aus dem Stammbuch des Johann Michael Heuß

Im Rahmen der Ausstellung „Cranach Natürlich. Hieronymus in der Wildnis“ im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum wurde 2018 eine Buchmalerei gezeigt (Abb. 1), die der Forschung bislang unbekannt geblieben war.¹ Darauf zu sehen ist eine Frau in höfischer Kleidung, die mit gefalteten Händen und entsetztem Blick über einem vom Schwert durchbohrten, am Boden liegenden Mann steht. Im Mittelgrund links hinter der Frau sprudelt eine Felsenquelle. Im Hintergrund öffnet sich eine weite Landschaft mit burgähnlicher Kirche an einem Fluss. Unterhalb des Gebäudes, am diesseitigen Flussufer, schreitet ein roter Löwe (?).



Abbildung 1: Pyramus und Thisbe, Albumblatt des Johann Michael Heuß, dat. 1558, Privatbesitz.

¹ Wolfgang Meighörner (Hrsg.): Cranach Natürlich. Hieronymus in der Wildnis. Kat. Ausst. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 1. März bis 7. Oktober 2018, Innsbruck 2018, S. 215, Kat. Nr. 62.

Links unten auf dem Blatt ist ein Wappen mit einem hinter Zinnen sich aufbäumenden roten Löwen (?) nach links. Rechts neben dem Wappen befindet sich ein orangefarben eingefasstes Schriftfeld mit einem handschriftlichen Vers:

*Alzait in Sorg:
Suo carissimo amico ac convictori
Joanni Michaeli Heysio Argen[tinensi]
Christophorus Laschmathauser Lithopolitanus Austriacus
amicitiae ergo haec scripsit ac fieri curavit
Anno Domini 1558 12(?) die Martii Wite[nbergae(?)]²*

Ausweislich der gerundeten Ecken links oben und unten scheint die Bildseite einst die linke Seite innerhalb eines Buches im Oktav-Format gebildet zu haben. Sie misst beschnitten 18,8 x 13,7 cm. Die in wässriger Aquarelltechnik ausgeführte Malerei umfasst das komplette Blatt bis zu den Rändern und wird nur auf der im Falz liegenden rechten Blattkante durch die Klebung begrenzt. Die Aquarellmalerei ist mit einer feinen Sepia-Pinselzeichnung unterlegt, der Kopfschmuck der Frau sowie der Ring des Mannes trägt glitzernde Goldhöhlungen.

Rückseitig ist das Blatt mit einer ganzseitigen Widmung vom 14. Februar 1558 versehen:

*Lutianus(?)
Hoc igitur capias malum, quae mitia reddis
Corpora, quaeque potes flectere cuncta Venus
In gravibus mihi sola dabis solatia curis
Qua nihil aetherius charius orbis habet.
EXEGESIS
Est adeo stygiis mens nostra immersa tenebris
Ut non quae bona sint, quae mala despiciat.
Pallade quid melius? Iunone potentius ipsa?
Eligit hic Veneris munera foeda tamen.
Noxia quaeque petunt homines caligine caeci
Iudicioque perit plurima turba suo.
At reputes, quaeso, Paridis tu semper amores,
Cautius ut vivas, lector amice. Vale.
Suo singulari amico ac convictori
dulcissimi Iohanni Michaeli Heysio
Argentinensi Ioannes Bischoff
Viennensis Austriacus amicitiae
Ergo haec scripsit ac fieri iussit
Anno Salutis nostrae 1558
14 die februarii [Unterschrift]*

² Herzlichen Dank für die Transkription durch Alex Hoess, Wien:

*Alzait in Sorg:
Seinem teuersten Freund und Tischgenossen
Johann Michael Heysius aus Straßburg hat
Christoph Laschmathauser, Bürger aus dem österreichischen Stein,
der Freundschaft wegen dies geschrieben bzw. machen lassen.
Im Jahre des Herrn 1558, am 12.(?) März zu Wittenberg*

1565(?) 8(?)

Vide cui fidas.

Ioannes Bischoff

*Vienn[ensis] Austriacus*³

Die bildlich dargestellte Szene zeigt einen Ausschnitt aus der antiken Sage des babylonischen Liebespaars Pyramus und Thisbe, welches aufgrund einer Feindschaft der Eltern nur heimlich zusammenzukommen vermochte. Gerade in der Zeit des Humanismus stehen Pyramus und Thisbe u.a. als abschreckende Beispiele für die Folgen irrationaler Liebe, zumal diese gegen den Willen der Eltern besteht. Die Szene zeigt Thisbe, die nach der Flucht vor einer Löwin an den Ort ihrer Verabredung, einem Maulbeerbaum bei einer Quelle,⁴ zurückgekehrt ist, wo sie den sterbenden Pyramus findet, der sich in der Annahme, sie sei getötet worden, ins Schwert gestürzt hat. Wie in der antiken literarischen Vorlage findet Thisbe Pyramus auf dem hier behandelten Blatt tot am Boden, die Spitze des Schwertes, das aus ihm ragt, weist schon zur Brust Thisbes, bereit, auch die Geliebte in den Tod zu nehmen (... et aptato pectus mucrone sub imum incubuit ferro – ... und unter die Brust sich stemmend die Spitze des Schwertes, stürzte sie sich in den Stahl).⁵

Ovids Sage „Pyramus und Thisbe“ aus dem 4. Buch seiner Metamorphosen zählt zu den leicht verständlichen, quasi durch das Bild sich selbst erklärenden, emotionalen Geschichten vom traurigen Ende jeder die elterliche Zuneigung übergehenden Liebschaft, wie bereits der bis 1533 in Wittenberg studierende Georg Schuler⁶ feststellte.⁷

³ Übersetzung (Alex Hoess, 2016):

Lutianus(?)

*So nimm du diesen Apfel, Venus, die du die Körper
sanft machst und die alles zu beugen vermag,
in schweren Zeiten wirst du allein mir Trost spenden,
nichts besitzt die Welt, das himmlischer und teurer wäre als du.*

AUSLEGUNG

*Unser Verstand ist so sehr in stygisches Dunkel getaucht,
dass er nicht sieht, was gut, was böse ist.
Was ist besser als Pallas? Was mächtiger als Juno?
Und doch wählt dieser die verderblichen Gaben der Venus.
In der Finsternis blind streben die Menschen nach allem Schädlichen,
die große Mehrheit richtet sich durch das eigene Urteil zugrunde.
Doch du, geneigter Leser, überdenke die Liebschaften des Paris,
auf dass du ein vorsichtigeres Leben führen mögest. Leb wohl.
Seinem ausgezeichneten Freund und Tischgenossen,
dem liebenswertesten Johann Michael Heysius
aus Straßburg, hat dies Johann Bischoff aus dem österr. Wien
der Freundschaft wegen geschrieben und machen lassen.
Im Jahr unseres Heiles 1558,
am 14. Februar. (Unterschrift)*

1565(?) 8(?)

Schau, wem du traust.

Johannes Bischoff

aus Wien, Österreich.

⁴ Ovid Met. IV, 55 – 166.

⁵ Ovid Met. IV, 163f.

⁶ Auch Georg Sabinus (* 1508 in Altstadt Brandenburg; † 1560 in Frankfurt/Oder).

⁷ Ulrich Schmitzer: Ovids Verwandlungen verteutscht. Übersetzungen der Metamorphosen seit dem Mittelalter und der frühen Neuzeit bis zum Ende des 20. Jahrhunderts, in: Josefine Kitzbichler, Ulrike C. A. Stephan (Hrsg.): Studien zur Praxis der Übersetzung antiker Literatur: Geschichte – Analysen – Kritik, Berlin 2016, S. 21ff.



Abbildung 2: Anonyme Buchillustration, 410 x 290 mm, spätes 15. Jahrhundert.⁸

Im vorliegenden Fall deuten einige Details auf eine inhaltliche Erweiterung der antiken Thematik hin, wodurch das Blatt eine herausragende Bedeutung innerhalb der tradierten Darstellungsweise erhalten würde.

Um diese Details zu verstehen ist ein Abgleich mit weiteren Darstellungen des Themas angezeigt. Dabei lässt sich feststellen, dass Ovids sagenhafte Erzählung während sämtlicher Kunstepochen weitgehend inhaltstreu bildlich wiedergegeben wurde. Zweifel am gemeinsamen Freitod ist als denkbare Variation der literarischen Vorlage nicht vorgesehen (vgl. Abb. 2, 3, 4, 5).⁹

Selbst Hans Schäuflins um 1510 entstandener Holzschnitt lässt den Betrachter das tragische Schicksal der Liebenden gedanklich vollenden, obwohl Thisbe im Moment der Trauer noch nicht das Schwert (oder Messer) ergriffen hat (Abb. 3).¹⁰



Abbildung 3: Hans Schäuflin, Holzschnitt mit trauernder Thisbe.

⁸ http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_17_E_IV

⁹ Vgl. die repräsentative Zusammenstellung zum Thema unter tinyurl.com/yxgryoaq.

¹⁰ Hans Schäuflin (* um 1482/83 am Oberrhein; † 1539/40 in Nördlingen), Holzschnitt, 23,2 x 15,8 cm, Albertina, Wien, Inv. Nr. DG1937/236.



Abbildung 4: Lucas Cranach d. Ä., Pyramus und Thisbe, Bamberg, CC-MHM-450-001.

Lucas Cranach d. Ä.¹¹ hat das beliebte Thema vor 1525 ebenfalls in einem ausdrucksstarken Werk behandelt.¹² Pyramus und Thisbe werden hier als jungliches Liebespaar gezeigt, so wie es aus der textuellen Vorlage zu erwarten ist (Abb. 4).

Auch seine Darstellung der Szenerie lässt keinen Zweifel daran zu, dass Thisbe dem „*noch im Tod schönen Jüngling*“¹³ dorthin folgen wird. Thisbe steht schmerzgebeugt über Pyramus, der sterbend nochmals die Augen geöffnet hat, und rammt sich die Klinge des Schwertes in die Brust.

Ein nur noch durch eine Abbildung aus dem Jahr 1912 nachweisbares Werk aus der Zeit um 1530¹⁴ stellt Pyramus und Thisbe vollkommen nackt dar und dürfte damit dem Zeitgeist folgend unter dem Vorwand eines Verweises auf die so genannten Naturmenschen¹⁵ das Thema des Tugendbildes als Rechtfertigung für die Darstellung versteckter erotischer Fantasien nutzen (Abb. 5).

¹¹ Wenn von Cranach gesprochen wird, sind immer auch dessen Söhne sowie sämtliche Werkstattmitarbeiter einbezogen. Eine Händescheidung im Sinne einer Trennung von Mitarbeiterhand und Meisterhand ist nach heutigem Forschungsstand wissenschaftlich nicht möglich.

¹² CC-MHM-450-001. Pyramus und Thisbe, 58 x 39,2 cm, Holz. Bamberg, Staatsgalerie, Inv. Nr. 13707.

¹³ Iuvenum pulcherrimus, vgl. Met. IV, 55. Dank an Alex Hoess für den Hinweis.

¹⁴ CC-MHM-450-002. Pyramus und Thisbe, 56 x 36 cm, Holz. Auktionshaus Anton Stöckl, Wien, 18. März 1912, Lot 72.

¹⁵ Es handelt sich um zwei aus dem 1530 datierten Werk „Das Silberne Zeitalter“, Moskau, FR 217a, CC-MHM-720-005, herausgelöste Figuren.



Abbildung 5: Lucas Cranach d. Ä. (?), Pyramus und Thisbe, Auktionshaus Anton Stöckl, Wien, 18. März 1912, Lot 72, CC-MHM-450-002.

Glaubt man dem Eintrag eines Auktionskatalogs, dann hat Lucas Cranach d. J. (der Mittlere) das Thema ebenfalls aufgegriffen und in einer Zeichnung verarbeitet.¹⁶

In keiner dieser Darstellungen ist interpretativer Raum für Zweifel an der Vereinigung der unglücklich Liebenden im Tod. Abweichend davon löst die vorliegende Buchmalerei über das antike Geschehen hinausgehende Gedanken aus.

Die Thisbe der 2018 in Innsbruck gezeigten Buchmalerei blickt nicht schmerzverzerrt wie auf der Bamberger Tafel zu Pyramus (Abb. 4), sie hat sich noch keine sichtbare Wunde zugefügt wie auf der Tafel, die sie nackt zeigt (Abb. 5), und sie ist nicht händeringend entschlossen, sich in die Klinge zu stürzen, wie es der Katalogtext zur Zeichnung des jüngeren Cranach beschreibt. Vielmehr blickt sie mit weit aufgerissenen Augen über Pyramus hinweg, ganz so, als zögere sie noch. Dabei bleibt der Betrachter im Unklaren darüber, ob die Spitze der Klinge des ihr entgegenstehenden Schwerts jemals zum Einsatz kommen wird oder nicht, denn Thisbe hält die Klingenspitze hinter ihren in Betstellung gefalteten Händen verborgen. Um ihre Hüfte trägt sie lediglich ein vergänglich wehendes schwarzes Band der Trauer und nicht wie in einem Werk von Hans Baldung den Trauerflor der Witwe.¹⁷ Es hat den Anschein, als ob das unglückliche Liebespaar nicht im Tod auf ewig vereint sein soll und die trauernde Hinterbliebene ein Weiterleben bevorzugte.

¹⁶ Hugo Helbing, München, 1. und 2. Dezember 1904, Lot 257: „Cranach d. J. Pyrrhamus und Thisbe. In der Mitte des Vordergrundes liegt der tote Pyrrhamus, während sich Thisbe die Hände ringend in das Schwert stürzt. Links vorne ein Brunnen. Im Hintergrunde baumreiche Landschaft. Rechts unten undeutliches Monogramm und die Jahrzahl 1574. Auf Papier. Höhe 26, Breite 20 cm.“

¹⁷ Vgl. hierzu das rote Band der Liebe, das Hans Baldung Thisbe dort umgebunden hat. 93,1 x 66,9 cm, Öl auf Lindenholz. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1875.

Dass diese kecke Abwandlung des vorgegebenen tragischen Schicksals keine haltlose These sein dürfte, beweisen weitere werkimmanente Auffälligkeiten. So ist der Einsatz von Goldhörungen nicht vordergründig durch die Thematik indiziert oder allein durch die Tradition der Gattung Buchmalerei zu erklären. Die gezielte Verwendung zur Hervorhebung von Geschmeide und Kopfputz bei Thisbe und die Akzentuierung der Goldringe des Pyramus könnte sowohl ein Hinweis darauf sein, dass das Paar in sichtbarem Wohlstand lebte, als auch andeuten, woher der Wohlstand der jungen Trauernden stammt. Der merkwürdig am Boden zusammengekrümmte Pyramus ist nicht als Jüngling dargestellt, sondern als gestandener (älterer?) Herr höheren Standes. Neben den Goldringen lässt die höfische Kleidung aus gepufften Schlitzärmeln, geschlitzten Pluderhosen, langer Gliederkette sowie schmuckvollem Barett keinen Zweifel daran, dass es sich hier um einen reichen Patrizier handelt. Daraus ließe sich erklären, wie die erheblich jünger erscheinende Thisbe zu ihrem Geschmeide gekommen sein dürfte. Schaut sie vielleicht gar nicht nachdenklich entschlossen über den Verstorbenen hinweg in die Ferne, sondern fixiert sie die Goldringe am lang ausgestreckten Arm des Galans? Wird sie ihn ein letztes Mal für ihre Dienste erleichtern?

Unter diesem Aspekt hätte sich das Fortbestehen unglücklicher Liebe im Tod vom romantischen Trost zur ernüchternden Mahnung an die Adresse aller Liebhaber, im Besonderen an Johann Michael Heuß gewandelt – und damit als Irrtum erwiesen. Die zeitgenössisch so beliebte und auch von der Cranach-Werkstatt vielfach illustrierte „Weibermacht“ wäre damit auf die Spitze getrieben und der Begriff des „ungleichen Paares“ um eine delikate Facette erweitert: Der an Jahren ältere Liebhaber gibt in diesem Fall nicht nur sein Hab und Gut, sondern auch sein Leben für die von ihm falsch verstandene Liebe.

Vergegenwärtigt man sich den Entstehungskontext der kleinen Auftragsarbeit als freundschaftlicher Rat eines studentischen Tischgenossen an den Besitzer eines Stammbuchs (*Album amicorum*), aus dem das Blatt entnommen ist, so könnte die zweideutige Abwandlung durchaus Sinn ergeben. Immerhin gibt sich der Verfasser der Verszeilen als „*Alzait in Sorg*“, ohne dass er in seiner kurzen Widmung darüber aufklärt, weshalb der immerzu in Sorge [um den Freund] ist. Die Antwort hierauf muss sich demnach aus dem Bild selbst erschließen. Die ohne Illustration, jedoch in umfangreichen Text gefasste und mit zusätzlicher Auslegung („*EXEGESIS*“) ergänzte Widmung auf der Rückseite des Blattes zeigt deutlich, mit welcher aufwändiger Rhetorik die Botschaften innerhalb des Albums chiffriert sein können. Wie die Bildseite verweist auch diese allegorisch auf die Gefahren der Liebe als „*die verderblichen Gaben der Venus*“ und endet unmissverständlich mit: „*Schau, wem du traust*“. Sicherlich haben die nur wenige Tage vor dem Entstehungsdatum der Pinselzeichnung verfassten Zeilen nicht ohne Grund dasselbe Thema der blinden(?), schlimmstenfalls tödlichen Liebe.

Wahrscheinlich hat der Auftraggeber der Pinselzeichnung den Künstler also bewusst in das antike Geschehen eingreifen lassen, um seine Botschaft an den Freund vielsagend und eindeutig zugleich auszugestalten. Der historische Hintergrund dieser möglicherweise delikatsten Kommunikation zwischen dem Beschenkten Johann Michael Heuß und dem Auftraggeber der Zeichnung und Autor der Widmung, Christoph Laschmathauser, bleibt dem heutigen Betrachter verborgen.¹⁸ Laschmathauser hinterlässt jedoch an prominenter Stelle unten links sein Wappen, das bestehend aus rotem, sich aufbäumendem Löwen, der hinter Zinnen erscheint, auf das Wappen von Mautern an der Donau verweist,¹⁹ das seiner Heimatstadt Stein gegenüberliegt (Abb. 6 mit Wappen in der Flussmitte). Immerhin entstammt Laschmathauser ausweislich seiner eigenen (?) Inschrift dem österreichischen Stein (*Lithopolitanus Austriacus*).

¹⁸ 1552 und 1560 ist ein Michael Laschmathauser als Stadtrichter in Krems a. d. Donau nachgewiesen (vgl. Harry Kühnel: Wegweiser durch die Geschichte der Stadt Krems an der Donau, Krems 1967, S. 34–36).

¹⁹ *Topographia Provinciarum Austriacarū, Austriae, Styriae, Carinthiae, Carniolae, Tyrolis etc.*, Das ist Beschreibung Vnd Abbildung der fürnembsten Stätt [...] / antag ins Kupffer gegeben Durch Matthaeum Merian. [Textverf.: Martin Zeiller]. Franckfurt am Mayn 1679. Digitalisat unter <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/content/titleinfo/189687>.

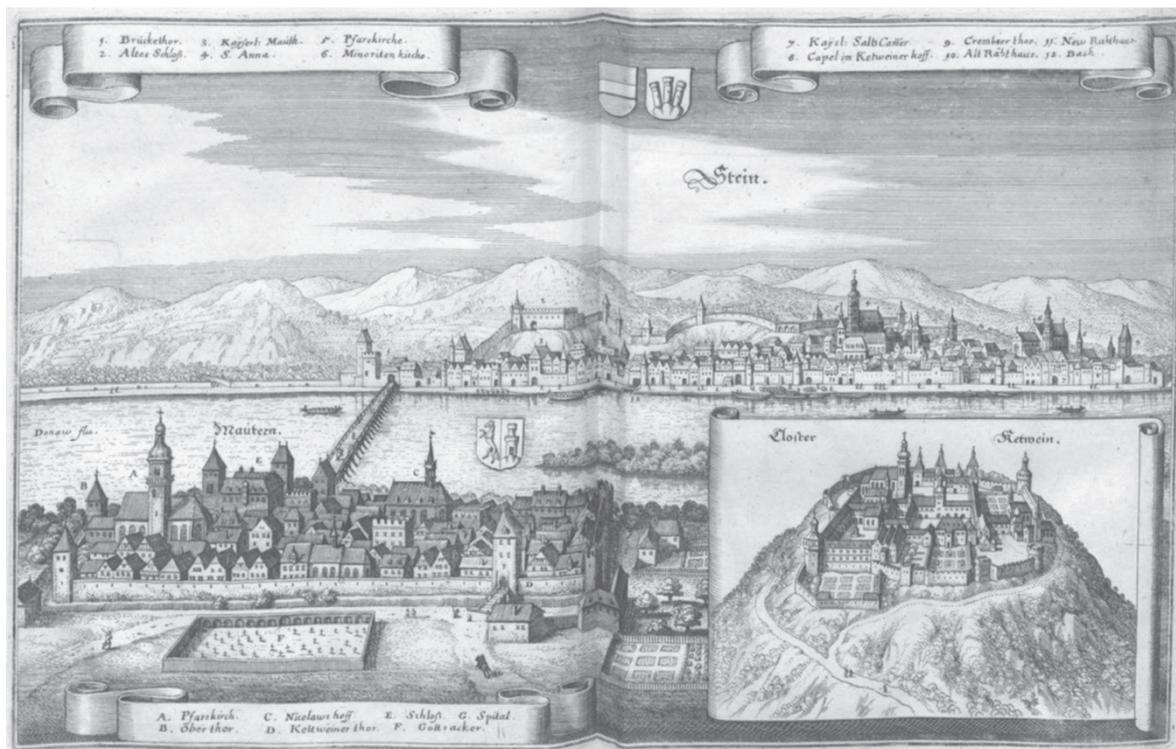


Abbildung 6: Matthäus Merian, *Topographia Germaniae*, 1679, Darstellung von Stein an der Donau, Mautern sowie Kloster Ketwein (Ausschnitt).

Der rote Löwe im eigenen und dem Wappen seiner Heimatgemeinde dürfte nicht ohne Grund in der Buchmalerei durch die Landschaft stolzieren. Mit ihm ergibt sich der denklogische Zusammenhang zwischen der gewählten Botschaft, dem dafür tauglichen allegorischen Bild und der Selbstdarstellung des „besorgten“ Autors Laschmathausers. Es ist damit wahrscheinlich, dass der breite Fluss im Bildhintergrund keine Fantasielandschaft darstellt, sondern die Donau zwischen Mautern und Stein zeigt, an dessen gegenüberliegendem Ufer sich die tragische Szene abspielen dürfte. Bei dem am rechten Bildrand (im gegenüberliegenden Stein a. d. D.) gezeigten Kirchenbau mit seinem seitlichen Anbau am Langchor sowie dem mächtigen Turm könnte es sich um die dortige Minoritenkirche handeln (einschließlich des um 1444 errichteten Südturms).²⁰

Diese offensichtliche Transformation des antiken Themas ins Jahr 1558 dürfte ihre Begründung nicht nur in der Selbstdarstellung Laschmathausers finden, sondern auf ein aktuelles Geschehen verweisen, das Anlass für die Wahl des makabren Hinweises an Heuß gab. Einmal mehr zeigt der Albumeintrag den hohen Stellenwert von „Weibergeschichten“ in Männerfreundschaften. Der kluge Rat des weisen Freundes und die Missachtung desselben dürfte das Selbstverständnis aller Beteiligten bestärkt haben. Die Widmung „*Alzait in Sorg*“ ist unter diesem Gesichtspunkt weniger als ernst gemeinte Besorgnis zu verstehen, sondern vielmehr als bewundernde Anerkennung der amourösen Abenteuer des „*teuersten Tischgenossen*“.²¹

²⁰ Vgl. Beschreibung der Baudenkmäler auf <https://www.krems.info>.

²¹ Vgl. Anm. 2.



Abbildung 7: Sächsisches Stammbuch, S. 95b, Blattgröße ca. 40 x 26 cm, Darstellung des Herzogs Moritz und seiner Gemahlin Agnes von Hessen, um 1530.

Auch der Versender der Botschaft konnte sich im Gegenzug der Bewunderung sicher sein, denn mit der äußeren Erscheinung seines Eintrags hat er dezent, aber unmissverständlich auf den eigenen Rang hingewiesen. Er hat nicht, wie auf vielen anderen Seiten des Albums geschehen, einen schlichten autografischen Eintrag verfasst, sondern sich offensichtlich in Unkosten gestürzt, um dem Freund zu gefallen. Dazu hat er einen Wittenberger Künstler mit der Illustration beauftragt, was er sogar innerhalb seiner Widmung explizit anmerkte („...*haec scripsit ac fieri curavit...*“).

Die zu diesem Zeitpunkt bereits 50 Jahre nicht nur in der Wittenberger Gesellschaft etablierte, sondern reichsweit angesehene Cranach-Werkstatt wäre sicherlich die richtige Wahl für ein solches Vorhaben gewesen. Es ist deshalb stilkritisch zu prüfen, ob im vorliegenden Fall eine entsprechende Zuschreibung angezeigt ist.

Obwohl zwischen beider Entstehung etwa 20 Jahre liegen, lässt sich das etwa ab dem Jahr 1500 entstandene und in den 1530er Jahren von der Cranach-Werkstatt illustrierte Sächsische Stammbuch als Vergleichswerk zum untersuchten Einzelblatt heranziehen (Abb. 7). Auch wenn die Mode sich insbesondere bei den männlichen Beinkleidern, wie sie Pyramus trägt,²² im Jahr 1558 von der des ersten Drittels des 16. Jahrhunderts unterscheidet, ist doch deren stilistischer Aufbau nahezu unverändert. Thisbe trägt dieselbe mit einem Reif eingefasste Netzhaube, den hochstehenden Kragen, gepuffte Ärmel sowie den für die Cranach-Praxis fast obligatorisch zu bezeichnenden, in Querstreifen endenden Rock wie z.B. Agnes von Sachsen, die auf Seite 95b des Sächsischen Stammbuchs gezeigt wird.²³

²² Ganz ähnliche Männerkleidung findet sich auf der 1549 datierten Johannespredigt aus der Cranach-Werkstatt, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. 29, CC-BNT-140-007.

²³ Sächsisches Stammbuch, Mscr.Dresd.R.3 [196], einsehbar unter <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/56803/196/>



Abbildung 8: Buchmalerei aus der Kurfürstenbibel Johann Friedrichs I., Deckfarben auf Pergament, Mitte rechts signiert (Schlange mit liegenden Schwingen) sowie datiert 1543.

Neben motivischen Übereinstimmungen lassen sich auch zeichenphänomenologische, das heißt grafologischen Gesetzmäßigkeiten folgende Kongruenzen feststellen. Hier sind vor allem die un- gelenk abknickenden Finger der männlichen Figuren zu nennen, die einen hohen Grad an Übereinstimmung aufweisen. Nicht zuletzt der technische Aufbau mit einer Feder(?)-Zeichnung als formgebender Konturierung sowie die Mischung aus unterschiedlich verdünnten Farblagen und strukturgebenden Pinselschraffuren legen eine gemeinsame grafologische Herkunft der zitierten Seite aus dem Sächsischen Stammbuch und der Seite aus dem privaten Stammbuch nahe.

Eine weitere vergleichbare Miniatur aus der Kurfürstenbibel Johann Friedrichs I.,²⁴ die in der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek in Jena aufbewahrt wird, ist auf Pergament gemalt und 1543 datiert (Abb. 8). Sie zeigt die Allegorie auf Sündenfall und Erlösung bzw. Gesetz und Gnade.²⁵ Der Sündenfall und die Gesetze des Alten Testaments werden innerhalb derselben Szene dem Erlösungsgedanken des Neuen Testaments gegenüber gestellt.²⁶

²⁴ Biblia das ist/ die gantze Heilige Schrifft/ Deusch/ Auff New zugericht./ D. Mart. Luth./ Wittemberg 1541, Ms. El. f. 102a, Blattgröße: 38,5 x 26,3 cm, Bildgröße: 19,5 x 19,5 cm. Die Malerei war ursprünglich im ersten Band der zweibändigen Kurfürstenbibel Johann Friedrichs I. vor dem Titelblatt eingebunden, wurde jedoch 1962 für eine Restaurierung herausgelöst. Digitalisat unter tinyurl.com/yywjav38.

²⁵ Das Thema „Gesetz und Gnade“ ist innerhalb der Cranach-Werkstatt mit einem datierten Werk in Gotha (CC-CMD-050-001) bereits für das Jahr 1529 nachweisbar.

²⁶ Motivisch weitgehend übereinstimmend ist ein 19 x 25,5 cm, großes Tafelbild in Wittenberg, Lutherhaus, Inv. Nr. G156, CC-CMD-050-005.

Unter den wenigen Buchminiaturen, die der Cranach-Werkstatt zuzurechnen sind, kann das Jenaer Blatt aufgrund seiner Signatur als singuläres Referenzwerk gelten.²⁷

Im Vergleich mit dem Blatt mit Pyramus und Thisbe fällt die übereinstimmende breite Rahmung auf, die hier neben dem Schriftfeld auch das Bildfeld umfasst,²⁸ sowie dieselben Goldhöhlungen, die nur bei den beiden zu vergleichenden Miniaturen nachweisbar sind. Trotz der mit 15 Jahren deutlichen Zeitdifferenz zwischen der Entstehung beider Blätter sowie der dem kurfürstlichen Rang geschuldeten noch malerischeren Ausführung des älteren Blattes sind die bereits beschriebenen Ausführungsdetails auch hier zu finden.²⁹ Deutlich ausgeprägt sind zusätzlich hier wie dort die durch Weißhöhlungen betonten Augäpfel, die den Pupillen kontrastreichen Ausdruck verleihen sollen.

Da sowohl auf der Rückseite des Heuß-Blattes als auch innerhalb des Widmungsfeldes die Ortsbezeichnung Wittenberg vermerkt ist, dürfte auch ein gleichlautender Entstehungsort der Zeichnung anzunehmen sein. Die Übereinstimmungen mit Arbeiten aus der Cranach-Werkstatt legen zudem nah, dass das Albumblatt dort angefertigt wurde.³⁰ Das Blatt kann deshalb als neu entdecktes Werk der Cranach-Werkstatt gelten. Es belegt erstmals, dass auch Lucas Cranach II, in dessen aktive Zeit die Arbeit fällt, Aufträge nicht nur profaner Natur, sondern auch Kleinstaufträge vollkommen privater Natur, ausführte. Mit keiner weiteren Arbeit ist zudem der Entstehungskontext aus Auftraggeber, Adressat, Zweck und künstlerischer Umsetzung derart eindeutig dokumentierbar. Sie liefert den Beleg dafür, dass (und wie) auf Kundenwünsche eingegangen wurde. Das fein ausgearbeitete und doch mit flüssiger Spontaneität angelegte Blatt zeigt sich im Rahmen der Beauftragung zwar als autonomes Kunstwerk, erinnert aber gleichzeitig an die bildlichen Arbeitsanweisungen innerhalb des Werkprozesses³¹ sowie Abstimmungsvorlagen für den Kunden,³² der ein aufwändiges Tafelwerk in Auftrag geben wollte.

In der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe wird das Stammbuch des Johann Michael Heuß und des Johann Carl Heuß aufbewahrt.³³ Mit einem Format von 19,0 x 13,5 cm ist der 1976 aus zwei separaten Teilen zu 162 Blättern zusammengebundene Buchblock exakt so groß wie das hier behandelte Blatt. Aufgrund des jeweils identifizierbaren Johann Michael Heuß ist zunächst davon auszugehen, dass das Blatt mit Pyramus und Thisbe einst Teil des in Karlsruhe aufbewahrten Stammbuchs war. Diese Annahme erhält ihre Bestätigung durch ein weiteres Blatt aus dem Karlsruher Album,³⁴ das die Szene mit Christus und der Samariterin am Jakobsbrunnen zeigt (Abb. 9).

²⁷ Die bekannten Buchmalereien sind nicht signiert. Dies gilt auch für die Chronik der Sachsen und Thüringer („Spalatin-Chronik“): Band 1 mit 393 Illustrationen, Band 2 mit 566 Illustrationen und Band 3 mit 427 Illustrationen, teilweise aus der Werkstatt Lucas Cranachs. Blattgröße jeweils 46 x 31 cm. Vgl. <http://vb.uni-wuerzburg.de/ub/spalatin/index.html>.

²⁸ Im Gegensatz zum hier untersuchten Albumblatt war aufgrund der viel größeren Blattfläche eine Rahmung angeraten, um den dort vorliegenden Motivausschnitt optisch zu fassen und zusammenzuhalten.

²⁹ Wenngleich sich ein zeichenphänomenologischer oder technischer Vergleich bei zwei unterschiedlichen Bildtechniken ausschließen, lassen sich doch innerhalb derselben Bildgattung motivische Vergleiche anstellen: In diesem Zusammenhang soll zumindest angemerkt werden, dass auch die Bildarchitektur der anfangs zitierten Bamberger Tafel auffällige Übereinstimmungen mit der Buchmalerei zeigt.

³⁰ Zudem scheint zwingend, dass aufgrund der Anreicherung des Themas mit persönlichen bildlichen Anmerkungen (Kirche, Wappen, Fluss) zumindest eine kurze Abstimmung zwischen ausführendem Künstler und Laschmathauser erfolgte, was eine räumliche Nähe zwischen dem Wittenberger Studenten und der Werkstatt voraussetzt.

³¹ Vgl. Michael Hofbauer: CRANACH – Die Zeichnungen, Berlin 2010, S. 460 ff.

³² Ebd. S. 212 Kat. Nr. 83.

³³ Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Stammbuch von Joh. Mich. und Joh. Carl Heuß, Signatur Karlsruhe 2978, digital einsehbar unter <https://digital.blb-karlsruhe.de/id/1178916>.

³⁴ Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Stammbuch von Joh. Mich. und Joh. Carl Heuß, Signatur Karlsruhe 2978, S. 22v: Christus am Brunnen, digital einsehbar unter <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbhs/content/pageview/1179956>.



Abbildung 9: Christus am Brunnen, Stammbuch von Joh. Mich. und Joh. Carl Heuß, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Signatur Karlsruhe 2978, S. 22 v.

Zweifellos kann dieser Illustration dieselbe künstlerische Herkunft bescheinigt werden, wie sie für das Motiv mit Pyramus und Thisbe nachweisbar ist. Der gesamte Aufbau samt orangefarbener Einfassung des Textfelds sowie die technische Ausführung sprechen sogar eindeutig für einen gemeinsamen Auftragshintergrund. Mit einer inschriftlichen Datierung „3. März 1558“ ist es zehn Tage vor dem anderen Blatt entstanden, das mit 12.(?) März 1558 datiert ist.

Der chronologische Ablauf ist demnach in zwei Varianten denkbar: 1. Laschmathauser hat die Jakobsbrunnenszene gesehen, sich beim weiteren Heuß-Freund und Autor Georg Donatus nach deren Herkunft erkundigt und eine weitere Illustration bei Cranach geordert, oder 2. beide Werke wurden von den Autoren gemeinsam beauftragt, in einem Zug hergestellt und an den jeweils genannten Daten textlich ergänzt.³⁵

³⁵ Aufgrund der Trennung des Buchblocks und der Vereinzelung der Seiten ist die ursprüngliche Einbindestelle nach aktuellem Forschungsstand nicht mehr nachvollziehbar. Die zeitliche Nähe beider Arbeiten sowie deren gestalterische Übereinstimmung lässt jedoch vermuten, dass es sich um die auch wirtschaftlich sinnvollere Variante einer gemeinsamen Herstellung handelt.

Beginnend am 20. Mai 1825 wurde innerhalb von sechs Auktionstagen bei Sotheby's in London eine umfangreiche Sammlung „ALBA AMICORUM“ aus der Sammlung Van Sypesteyn versteigert.³⁶ Als Nr. 506 erscheint das *Album Amicorum Dom. J. Michaelis Heysii*. Es enthält der Beschreibung zufolge ein von *Christophorus Laschmathauser* 1558 gewidmetes Blatt als fol. 28. Bei diesem Blatt darf als sicher angenommen werden, dass es sich um das Blatt „Pyramus und Thisbe“ handelt, auch wenn es nicht weiter beschrieben wird. Im selben Album wird auch ein von *Georgius Donatus Witteburgensis* 1558 gewidmetes Blatt als fol. 95 aufgeführt. Dies bedeutet, dass beide Blätter Teil des 1825 versteigerten Album Amicorum gewesen sein müssen.³⁷

Das 2018 im Ferdinandeum ausgestellte Blatt mit Pyramus und Thisbe, weitere Blätter aus dem Kunsthandel³⁸ sowie ein achtseitiges kleines Album von 1557/58 mit allegorischen Darstellungen der freien Künste³⁹ geben jedoch Anlass zu der Hoffnung, dass der in Karlsruhe verwahrte und aus zwei separaten Teilen zusammengefügte Band um weitere geistes- und kunstwissenschaftlich bedeutende Komponenten ergänzt werden könnte.

³⁶ Vgl. A Catalogue of an Invaluable and Highly Interesting Collection of Unpublished Manuscript Historical Documents ... the Entire Property of a Gentleman of the Highest Consideration in Holland [Cornelius Ascanius van Sypesteyn, heer van Moermont, Renesse en Noordwelle] ... which will be sold by Auction, by Mr. Sotheby, London 1825, digital einsehbar unter <https://tinyurl.com/46ctj94c>.

³⁷ Da der Eintrag im Katalog von 1825 mit: „*Joach. Sigismund, Marchio Brandenburgensis, fol. 1*“ beginnt, der im Karlsruher Album die Nr. [7] 2r bildet, und auch die nachfolgenden Lose übereinstimmen, darf als gesichert gelten, dass das Karlsruher Exemplar Bestandteil des 1825 versteigerten Album Amicorum war.

³⁸ Sechs Aquarelle aus einem Album von Johann Michael Heuß wurden am 8. Oktober 2013 als Lot 142 bei Christie's in New York versteigert. Es wurde nicht überprüft, ob diese ebenfalls Bestandteil des 1825 versteigerten Albums waren.

³⁹ Album Amicorum des Johann Michael Heuss 1557/58, acht Blätter in Ledereinband, 189 x 135 mm, versteigert bei Christie's in New York am 27./28. Juni 2006 als Lot 164.

Die Aufschriften auf dem Bildnis des Christoph Scheurl von Lucas Cranach d. Ä.

Michael Hofbauer, Alex Hoess¹

Lucas Cranach dürfte bei der Herstellung seiner Porträts zu jeder Zeit großen Wert auf Porträtähnlichkeit und bildnerische Interpretation des jeweils dargestellten Menschen gelegt haben. In der bereits 1509 edierten Lobrede Christoph Scheurls² schreibt dieser: „... [du hast] *gleich beim ersten Eintritte in das Gasthaus* [Anm.: in den Niederlanden] *eine von der Pfanne abgelöschte Kohle ergriffen, und das Bildnis K. Maximilians so natürlich auf die Wand gezeichnet, daß es von Allen erkannt und bewundert wurde*“.³

Weniger diese rhetorische Floskel als die Tatsache, dass Cranach im Jahr 1509 bereits auf eine langjährige Malertätigkeit zurückblicken konnte,⁴ weist ihn spätestens mit dem vorliegend behandelten Werk als angesehenen Porträtmaler und damit als Könnner seines Faches aus.⁵

Eine noch im originalen Rahmen befindliche Lindenholztafel mit den Abmessungen 48,5 x 40,5 cm,⁶ die durch die Signatur der Schlange zwischen den Initialen „LC“ als Werk Lucas Cranachs des Älteren ausgewiesen ist, wird als Leihgabe der Freiherrlich von Scheurl'schen Familienstiftung im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg aufbewahrt.⁷ Sie zeigt das Bildnis eines jungen Mannes als Halbfigur nach rechts (Abb. 1). Der leicht ins Profil gedrehte Kopf lässt den Blick des Dargestellten am Betrachter vorbei nach rechts in die Ferne schweifen. Der Mann trägt eine elegante, mit breitem braunem Pelzkragen besetzte schwarze Schube mit floralem Muster. Den Kopf bedeckt eine mit Goldfäden durchwirkte Calotte, die das gesamte Haar nach hinten zusammenhält und damit die weichen Züge des glatt rasierten (?) Gesichts betont.

Auf diesem Porträt, das Cranach 1509 eben von jenem Wittenberger Gelehrten Scheurl gefertigt hat,⁸ scheinen sich bildnerisches Können und rhetorische Kunst auf geheimnisvolle Weise zu einem artifizialen „Gemeinschaftswerk“ zu vereinen, das im Oeuvre Cranachs einzigartig sein dürfte. Kein weiteres Bildnis aus Cranachs Werkstatt⁹ trägt eine ebenso lange wie bedeutungsvoll aufgeladene Aufschrift wie das Scheurl-Porträt.

¹ Der nachfolgende Aufsatz ist das Ergebnis eines über mehrere Jahre erfolgten Briefwechsels zwischen den Verfassern, dem wiederum ein Diskurs innerhalb des Latein-Forums albertmartin.de vorausging.

² Diese mit einer persönlichen Epistel versehene Lobrede dürfte als Gegenleistung für die Erstellung eines Porträts des Gelehrten durch Lucas Cranach d. Ä. anzusehen sein.

³ Joseph Heller: *Lucas Cranach's Leben und Werke*, Bamberg 1821, S. 59f.

⁴ Der Beginn dieser Tätigkeit ist für einen Zeitraum vor dem Jahr 1500 anzunehmen. Vgl. Michael Hofbauer: *CRANACH – Die Zeichnungen*, Berlin 2010, S. 67f.

⁵ Innerhalb des Gesamtwerkverzeichnisses CORPUS CRANACH sind innerhalb der Kategorie „Porträt“ rund 1.200 Gemälde aufgeführt (Stand: September 2020). Diese Kategorie umfasst allerdings auch einige außerhalb der Cranach-Werkstatt entstandene zeitgenössische und spätere Werke. Weiterhin hat sich bei anderen als frühe Werke angenommenen Bildnissen eine Urheberschaft durch Cranach als fraglich erwiesen.

⁶ CC-POR-592-001. Bildnis des Christoph Scheurl, 48,5 x 40,5 cm, Lindenholz. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm2332, Leihgabe der Freiherrlich von Scheurl'schen Familienstiftung.

⁷ <https://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm2332>.

⁸ Flechsig hat aus der Erwähnung des Gemäldes im Widmungsbrief an Cranach, der seiner „*Oratio attingens litterarum*“ des Gemäldes deshalb vor diesem Datum liegen müsse. („...*tabulam illam, que (recte qua) me diligentissime expressisti, cui haud iniuria subscribi mandavi. Si Schewrlus tibi notus est, viator. Quis Schewrlus magis est: an hic an ille.*“ – „... das Tafelbild, auf dem du mich sorgfältigst dargestellt hast, auf das ich nicht zu Unrecht hinzuschreiben veranlasst habe: Si Schewrlus...“, freundlicher Hinweis von Bruno Häuptli, Basel, vom 27.08.2011).

⁹ Christoph A. Stumpf: *Scheurl, Christoph*. In: *Neue Deutsche Biographie (NDB)*. Band 22, Duncker & Humblot, Berlin 2005, S. 715f, Digitalisat unter tinyurl.com/y5j6f7aa.



Abbildung 1: Bildnis des Christoph Scheurl, 48,5 x 40,5 cm, Holz, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm2332, CC-POR-592-001.

Mit diesem Bildnis endet, wie Werner Schade anmerkt,¹⁰ die Zeit der so genannten „redenden Porträts“ bei Cranach. Bevor der narrative Hintergrund der frühen Porträts jedoch einem monochromen Bildhintergrund weicht, nutzt Cranach (möglicherweise auf Geheiß Scheurls) die für den heutigen Betrachter so hoffnungsvoll grüne Farbfläche für einen ausladenden tiefsinnigen Zweizeiler¹¹ sowie weitere, bislang nicht entschlüsselte Botschaften¹² in Form von Versalbuchstabenfolgen.

Um diese innerhalb des Bildinhalts gespeicherten Zusammenhänge zwischen Anlass und Zweck sowie Ablauf und Form zu klären, ist es unerlässlich, alle narrativen Bilddetails in den Versuch einer Interpretation mit einzubeziehen.¹³ Neben den traditionellen Attributen wie Wappenring und Kleidung dürften gerade die Aufschriften von herausragender Bedeutung für den Sinngehalt des Porträts sein. Inhalt der nachfolgenden Ausführungen soll demnach sein, die vorläufigen Ergebnisse zur Diskussion zu stellen sowie zu weiteren Überlegungen anzuregen.¹⁴

¹⁰ Werner Schade: *Lucas Cranach – Glaube, Mythologie und Moderne*, Stuttgart, Hamburg 2003, S. 16.

¹¹ Freundlicher Hinweis von Dieter Koeplin vom 31.08.2011.

¹² Die Beschreibung im Objektkatalog der Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums zitiert die erstmals innerhalb des Lateinforums <http://www.albertmartin.de/latein/forum/?view=22077> geäußerten Vermutungen zur Bedeutung der Inschrift AAA ohne Quellenangabe.

¹³ Es ist entsprechend der Kenntnis der frühneuzeitlichen Bildtradition davon auszugehen, dass sämtliche Bilddetails mit Bedeutung aufgeladen und nicht als zufällig gewählte Schmuckelemente zu verstehen sind.

¹⁴ Vgl. letzter Abschnitt „Epilog“ von Alex Hoess.

Die beiden, am unteren Bildrand positionierten, übereinander angeordneten Hände tragen insgesamt vier Goldringe.¹⁵ Der oberste der vier Ringe trägt das Wappen Scheurls¹⁶ sowie die Initialen „C S D“, mit denen auch die Titelseite von Scheurls „*Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis*“ zusammen mit dem Motto „*Fortes fortuna formidat*“ überschrieben ist.¹⁷

Der Ring dürfte auch die zwingende Lesart der Initialen „I · V · D“ oben links bestimmen. Direkt hinter dem Namen angebracht, deuten sie bereits ihre Funktion als Namenszusatz in Form akademischer Würden an, deren Erlangung sowohl zeitlich als auch dinglich mit der Porträtierung eng zusammenhängen wird. Gebräuchlich ist die Abkürzung für „*iuris utriusque doctor*“, also einem „*Doktor beider Rechte*“, des weltlichen Zivilrechts sowie des kanonischen Kirchenrechts.

Oben links steht in Versalschrift:

CHRISTOFERVS · SCHEURLVS · I · V · D ·
NATVS · ANNOS · 28
SI · SCHEURLVS · TIBI · NOTVS · E · VIATOR¹⁸
QUIS · SCHEURLVS · MAGIS · EST · AN
HIC · AN · ILLE ·

Oben rechts steht ebenfalls in Versalschrift:

FORTES · FORTVNA · FORMIDAT

Diese als Devise zu verstehende Mischung aus Tautogramm und Alliteration „*Fortes fortuna formidat*“ lässt sich übersetzen als: „*Das Schicksal fürchtet die Starken*“.¹⁹

Darunter ist frei positioniert die Abbraviatur:

A * A * A *

Der lateinische Spruch links lässt bei einer Übersetzung wenig Spielraum für Interpretationen und wurde mit geringen Abweichungen von verschiedenen Kunsthistorikern übereinstimmend wiedergegeben: „*Wenn Scheurl dir bekannt ist, Wanderer, wer ist mehr Scheurl, die hier gemalte oder die dir vertraute Person?*“ Es wurde bislang nachvollziehbar davon ausgegangen, dass die Verszeilen von Scheurl selbst „*gedichtet*“ wurden.²⁰

¹⁵ Am Ringfinger der rechten Hand trägt Scheurl einen Schlangenring aus Gold und einen Ring mit dunklem Stein, am Zeigefinger der rechten Hand einen Wappen-/Siegelring und am Ringfinger der linken Hand einen Fede-Ring.

¹⁶ Vgl. Dieter Koepplin, Tilman Falk: Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Band 1, Stuttgart/Basel 1974, S. 240, Nr. 135 und Abb. 97, Bücherzeichen des Dr. Christoph Scheurl-Tucher mit demselben Wappen. Zusammen mit dem Wappen der Scheurl scheint kein Zweifel daran berechtigt, die Initialen am oberen Rand der ovalen Schmuckstein-einlage als *Christoferi Scheurli Doctoris* zu lesen, wie Scheurl selbst zeichnet.

¹⁷ Digitalisat unter <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0000/bsb00003777/images/>.

¹⁸ Eduard Flechsig (Cranachstudien, Bd. 1, Leipzig 1900, S. 86) merkt an, dass das ursprünglich aufgemalte Wort **viator** von Restauratorenhand sinnentstellend in **major** verändert worden ist. Im Katalog zur Deutschen Kunstausstellung in Dresden 1899 wird noch die falsche Bezeichnung ...**EST MAYOR**... verwendet. Insofern kann sich Flechsig einen Seitenhieb gegen die Dresdener Kollegen nicht verkneifen, indem er (passend zur vorliegenden Schrift) nicht ohne gewisses Eigenlob ausführt: „*Ein scharfes Auge erkennt übrigens die späteren Zuthaten noch ganz deutlich.*“

¹⁹ Übersetzungen nach Claus Grimm 1994.

²⁰ Vgl. Dieter Koepplin, Tilman Falk: Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Band 1, Stuttgart/Basel 1974, S. 264, Nr. 164.

Dass diese naheliegende Annahme nicht zutreffen dürfte und Scheurl nicht der eigentliche Autor von *SI · SCHEURLVS · TIBI · NOTVS...* auf seinem von Cranach gemalten Porträt sein kann, belegt ein Widmungsbrief des Bologneser Humanisten Antonius Urceus (1446–1500), genannt Codrus. In der vorangestellten Widmungsepistel seiner erstmals 1502 erschienenen Ausgabe der Werke schreibt der Herausgeber Philippus Beroaldus Iunior an Antonius Galeatius Bentivolus (1472–1525), Mitglied der bedeutenden Bologneser Adelsfamilie Bentivoglio, seines Zeichens apostolischer Protonotar: „*Philippus Beroaldus Iunior Antonio Galeacio Bentivolo Protonotario Apostolico Suo Salutem: Habes tandem sermones Codri, Antistes optime, sermones illos inquam doctos, elegantes, facetos ut nihil supra[...]Quantopere autem Codrum amaveris cum semper patuit, tum praecipue cum eius imaginem intra cubiculum tuum habere voluisti depictam in coetu sapientium, ab aurifice nobillissimo Francia²¹ cive nostro: Quam imaginem cum Codrus inspexisset hoc Distichon effudit: Si Codrus tibi notus est viator, quis Codrus magis est an hic an ille?*“²² Nachdem Codrus dieses Porträt betrachtet hatte, ließ er dieses Distichon vernehmen: „*Wenn dir Codrus bekannt ist, Wanderer, wer ist mehr Codrus: dieser oder jener?*“²³

Somit entpuppen sich die dem von Cranach gemalten Porträt hinzugefügten Verse Scheurls, der sich von 1498 bis 1506 zum Studium in Bologna aufhielt, schließlich dort seinen Doktor machte²⁴ und in den Zirkeln der humanistischen Intellektuellen auch mit Urceus/Codrus verkehrte oder ihn hörte, als schlichtes Plagiat, bei welchem er lediglich „*Codrus*“ durch „*Scheurlus*“ ersetzte.²⁵

²¹ Bei Francia handelt es sich wahrscheinlich um Francesco Francia (1450–1518), einen Maler der Bologneser Schule und das Bild „*in coetu sapientium*“ könnte ein in Vasaris „*Vite*“ (Giorgio Vasari: *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani...*, 1550 – tinyurl.com/3u2vyfy) erwähntes, schon im 16. Jhd. zerstörtes Gemälde mit dem Titel „*disputa dei filosofi*“ gewesen sein.

²² „*Philippus Beroaldus Iunior (entbietet) dem Antonius Galeacius Bentivolus, Apost. Protonotator seinen Gruß: Du hast, bester Meister/ Oberpriester, nun endlich jene Reden des Codrus, von denen es heißt, dass sie gelehrt, gewählt im Ausdruck und wohlgestaltet wie sonst nichts seien. [...] Wenn auch immer offensichtlich war, wie sehr du aber den Codrus geliebt hast, dann (zeigte es sich) in besonderer Weise dadurch, dass du in deinem Schlafgemach dessen von dem sehr berühmten Goldschmied Francia, unserem Mitbürger (gemaltes) Bild, das ihn in einer Versammlung Gelehrter/ Philosophen darstellt, haben wolltest: [...]*“ (Übersetzung: Alex Hoess)

²³ Antonius Urceus: *Orationes, Epistolae, Silvae, Satyrae*, 1506, S. I.

²⁴ Aus einem Brief Scheurls an Georg Leimpach vom 11. Februar 1510: „*dedi operam litteris Bononiae annis novem, donec 23. Decembris 1506 doctoratus sum*“ – „*Neun Jahre widmete ich mich in Bologna mit Eifer den Wissenschaften, bis ich endlich am 23. Dezember 1506 zum Doktor promovierte.*“ (Vgl. J. K. F. Knaake, F. v. Soden (Hrsg.), Christoph Scheurl's Briefbuch: ein Beitrag zur Geschichte der Reformation, Potsdam 1867, S. 59 – tinyurl.com/3uurk4y, auch: Gustav C. Knod: *Deutsche Studenten in Bologna (1289–1562)*, Straßburg 1899 – tinyurl.com/3ukdasb).

²⁵ Das eigene Bildnis hat Codrus selbst mehrfach literarisch verarbeitet – von dem zitierten Distichon abgesehen u.a. mit einem Lobgedicht auf seinen Auftraggeber: „*Ad Galeatium Bentivolum, de imagine Codri. Ditibus in thalamis quas tu clarissime princeps, Ornasti vivis nuper imaginibus, Me quoque iussisti sapientum vivere coetu, Et meditabundo dicta notare statu. Me noscunt, plauduntque mihi quicumque tuentur, Inventumque probant, vir memorande, tuum. Ast ego quid contra faciam? quae dona rependam? Quod dignum tanto munere munus erit? [...]*“ – „*An Galeatus Bentivolus, über das Bildnis des Codrus: In prächtigen Schlafgemächern, welche du, erlauchtester Fürst/Gebieter, neulich mit lebendigen Bildern geschmückt hast, ließest du auch mich in einer Schar Gelehrter leben (lebendig werden/einen Platz einnehmen), und im Zustand unablässigen Nachsinnens die Äußerungen merken/aufnehmen (aufschreiben), sie erkennen mich (wieder) und klatschen mir Beifall und alle die (es) betrachten, heißen deinen Einfall gut, bemerkenswerter Mann. Was aber soll ich im Gegenzug tun? Mit welchen Gaben soll ich vergelten? Welches Geschenk wird eines so großartigen Geschenkes würdig sein? [...]*“ (Vgl. Antonius Urceus: *Orationes, Epistolae, Silvae, Satyrae*, 1506).

Auch in seinem dichterischen Umfeld bot das Gemälde Anlass für „spontane“ Verse (Antonius Urceus: *Orationes, Epistolae, Silvae, Satyrae*, 1506, p. XLVI – tinyurl.com/3n857mv): „*Distichon ab eodem (Anmerkung: Vergilius Portus Mutinensis) repente conflatum super Codri imagine: Pallia sic steterunt: venerandus imagine macra / sic fuit: adde iocos, denique Codrus erit*“ – „*Distichon, von demselben (d.h. Vergilius Portus aus Modena) spontan zusammengeschiedet über dem Bildnis des Codrus: Die Philosophen in ihrer Kluft standen (wörtlich: die Mäntel cf. Georges: pallium --> der Mantel, den auch Römer unter Griechen, sowie griech. u. röm. Hetären (amicae) trugen, bestehend aus einem Stücke Zeug von viereckiger od. länglich viereckiger Form, Plaut., Cic., Ov. u.a.: Tracht der griech. Philosophen, Gell. u. Apul.:) so unbeweglich da, dergestalt fand sich der Verehrungswürdige in einer kargen Szene/einem dürftigen Bildnis; füge die Scherze hinzu, so wird es endlich [der] Codrus sein.*“ (Übersetzung unter Vorbehalt durch Alex Hoess.)

Urceus/Codrus wird in dem Widmungsbrief an Cranach zwar von Scheurl als Urheber besagten Zweizeilers nicht direkt genannt, weiter vorne schreibt er jedoch, an den Maler sich wendend und darauf indirekt anspielend: „*Celebrat praeceptor meus coterraneum suum Franciam Bononiensem: Sed non vidit opera tua*“.²⁶

Dass Scheurl die Ausgabe der Werke Urceus/Codrus gekannt haben muss, geht auch aus einem längeren Zitat hervor, das er dem „*sermo quartus*“ für dem Widmungsbrief folgende „*Oratio doctoris Scheurli attingens...*“ entnommen und als solches ausgewiesen hat.²⁷ Urceus/Codrus Text mit einschlägigem Titel schließt an die antike, im Mittelalter zu neuer Blüte gelangte Erörterung des Topos „*an uxor (sapientis) sit ducenda*“ an, ein Schauplatz für „*Misogynia*“ aller Epochen. In der Passage geht es um die mutmaßliche (sexuelle) Unersättlichkeit der Frauen, die mit der Unersättlichkeit der Priester verglichen wird.²⁸ Verfolgt man diese Spur weiter, stellt sich schnell heraus, dass nicht nur das Distichon, sondern auch der Apelles-Vergleich, der in der Widmungsepistel Scheurls zelebriert wird, und die in trompe-l'œil-Anekdoten entwickelte Bestimmung des Verhältnisses von Bild und Wirklichkeit, Natur und Kunst die Ideensphäre der Bologneser Intellektuellen des ausgehenden 15. Jahrhunderts natürlich nicht als eigentlichen Ursprungsort, sondern als prominenten „*Ansteckungs-ort*“ für den deutschen Humanismus gelten dürfen.²⁹

Die Fragen, weshalb Scheurl sich hier entgegen der vorherrschend allgemeinen „*Zitierwut*“ mit fremden Federn schmückt, und ob die mehrfache Erwähnung des Schlafzimmers als Bestimmungsort des das ursprüngliche Distichon veranlassenden Porträts eines Mannes, von dem schon zu Lebzeiten behauptet wurde, er sei einer, „*der seinen Haushalt selbst führe, den Homer beim Kochen auf den Knien*“³⁰ und der wenige Seiten später als Gewährsmann für derb-misogyne Verslein bezeichnet wird, dabei eine Rolle spielen, bietet weiteren Stoff für Spekulation. Hinsichtlich der aufgezeigten „*An-eignungsgeschichte des italienischen Renaissance-Humanismus*“ für deutsche Verhältnisse bzw. einer nationalen Rivalität auf dem Feld der Künste, regt die offensichtliche Tatsache, dass der an Cranach gerichtete rühmende Zweizeiler (in Scheurls Augen der Erste unter den deutschen Malern – abgesehen von Dürer),³¹ selbst noch eine Entlehnung aus südlichen Gefilden ist, zum Schmunzeln an.

In diesem Zusammenhang ist deshalb auch denkbar, dass die Abkürzung A * A * A * etwa mit „*Apelles*“, „*Ars*“ und „*Alemanicus*“ zu tun haben könnte.³² Ob diese denkbare Auslegung vordergründig zu verstehen sein könnte, vielleicht eine hintergründige Mehrdeutigkeit vorliegt, oder aber ein weiterer Deutungshorizont den Lösungsansatz bietet, wird nachfolgende Betrachtung zeigen.

²⁶ Der Randvermerk nennt Beroaldus Senior als Quelle.

²⁷ Ein Exemplar befindet sich möglicherweise in der bis auf den heutigen Tag aufbewahrten Scheurl'schen Bibliothek. (Es handelt sich um folgenden Abschnitt der „*Oratio Scheurli attingens...*“, 1509, S. 23 – tinyurl.com/43wnf8u: „*Audit ne unquam versiculos illos rhythmicos...*“). Dieser wurde entnommen aus: Antonius Urceus: *Orationes, Epistolae, Silvae, Satyrae*, 1506, S. XIX – tinyurl.com/3n857mv.

²⁸ Zu Scheurl's Bibliothek: [www.vifabbi.de/fabian?Scheurl-Bibliothek_\(Nuernberg\)](http://www.vifabbi.de/fabian?Scheurl-Bibliothek_(Nuernberg)).

²⁹ Michael Baxandall, E. H. Gombrich: Beroaldus on Francia, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 25, 1962 – www.jstor.org/pss/750544.

³⁰ tinyurl.com/3hw8z7u.

³¹ „*ceteri Germani cedunt, Itali (aliquin laudis avidi) manus dant*“ („*die übrigen Deutschen weichen, die Italiener (sonst so ruhmstüchtig) erklären sich für überwunden*“), vgl.: Christoph Scheurl: *Ad Lucam Chronum...*, 1509, S. 1l – tinyurl.com/3fx2gk5.

³² Ebenso denkbar ist, dass es sich dabei um eine Botschaft handelt, deren Verständnis nicht deshalb durch den Lauf der Geschichte verschüttet wurde, weil uns der intellektuelle Bezugsrahmen gelehrter Anspielungen verloren gegangen ist, sondern weil sie in voller Absicht als Geheimnis konzipiert war und es auch bleiben sollte.

Zur Bedeutung der Abkürzungen · I · V · D · (oben links), A * A * A * (rechts) sowie M M M³³ (Hemdsborte) wurden bislang nur Vermutungen allgemeiner Art geäußert. Werner Schade sieht sowohl in der „*Anrede durch die Aufschrift*“ als auch in „*Bezug auf das Emblem*“ die Erklärung „*aus höfischen Bedingungen*“ und verweist zurecht auf die Adligen, die Abkürzungen von Sinnsprüchen auf Gewändern und Turnierdecken trugen. Schade vermutet deshalb eine „*vielleicht stärker formalisierte – Lektion der Zusammenarbeit von Künstlern und Humanisten*“.³⁴ Dieter Koeplin interpretierte die drei „A“ sowie die drei „M“ auf der Hemdsborte im Zusammenhang mit dem Inschriftenverweis auf das die Starken fürchtende Schicksal lediglich als „*Bedeutung anzeigend*“.³⁵

Um sich nun über bestehende allgemeine Interpretationen hinausgehende Gedanken zur Bedeutung der verbleibenden Abkürzungen A * A * A * (rechts) sowie M M M machen zu können, soll zunächst der nachfolgende Diskurs weitere denkbare Interpretationsebenen wiedergeben: Im Gegensatz zur bestickten Hemdsborte,³⁶ deren Aufschrift wie die des Siegelrings auf eine enge Verbindung mit der Person Scheurls schließen lassen, ist das A * A * A * rechts außen sowohl exponiert als auch isoliert und ohne sichtbaren Zusammenhang zu den vorhergehenden gedrängten Zeilen links oder dem darüber stehenden Motto FORTES · FORTVNA · FORMIDAT positioniert. Es scheint damit einen im Wortsinn herausragenden Beitrag zum Verständnis des Porträts leisten zu können. Recherchen, ob und inwieweit die Abkürzung allgemeinverständlich in zeitgenössischem Kontext Verwendung gefunden hatte, führten zunächst zur Grußformel „*ave, amice, abi*“;³⁷ die Marek Winiarczyk im Zusammenhang mit der Abkürzung „AAA“ anführt.³⁸

Es stellt sich die Frage, ob die mögliche Grußformel so zu verstehen sein könnte, bzw. verstanden worden ist und ob sie im Kontext des betreffenden Gelehrtenporträts und seiner Aufschriften plausibel wäre.³⁹ Aus einer diesbezüglichen Anfrage in einem Online-Forum für Latein⁴⁰ entwickelte sich eine engagiert geführte Diskussion, in deren Verlauf Alex Hoess die Möglichkeit ansprach, in der Abbrüviatur eine Verabschiedungsformel zu sehen: „*Wenn auf der linken Seite der „viator“ direkt angesprochen wird, könnte er ja zur Rechten verabschiedet werden – wobei man ave, amice abi mit „Leb wohl, scheid als Freund/freundlich/-schaftlich/geneigt“ übersetzen könnte. Ave ist ja nicht nur Begrüßungs- sondern auch Verabschiedungsformel, amice kann Adverb sein, nicht nur Vokativ von amicus.*“⁴¹

³³ Vgl. Adriano Cappelli: *Lexicon Abbrüviaturarum*. 2. verb. Aufl., Leipzig 1928. Wörterbuch der Abkürzungen: M. Digitalisat unter http://inkunabeln.ub.uni-koeln.de/vdibProduction/handapparat/nachs_w/cappelli/cappelli.html.

³⁴ Werner Schade: *Lucas Cranach – Glaube, Mythologie und Moderne*, Stuttgart, Hamburg 2003, S. 16.

³⁵ Dieter Koeplin, Tilman Falk: *Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Band 1. Stuttgart/Basel 1974, S. 264, Nr. 164.

³⁶ Der perlenbesetzte, goldbestickte „Latz“ an der schwarzen Kordel um Scheurls Hals erinnert an die prunkvolle Variante eines Skapuliers, das sich als verkleinerte Form eines monastischen Schulterumhangs zu einem allgemeinen Frömmigkeitsaccessoire entwickelt hat und auch von Skapulierbruderschaften getragen wurde.

³⁷ Der im Lateinischen eigentlich nicht vorkommende Begriff „amice“ findet sich auf der letzten Textseite von Scheurls Oratio gleich zwei Mal: *...alumno Illustres patrios: reddis amice: lares...* sowie im Schlusssatz: *...quas beniuo lus lector amice emidabit*, vgl. Christoph Scheurl: *Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis, Lipsia, 1509* [VD16 S 2803], Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek unter <http://daten.digitale-sammlungen.de>.

³⁸ „*Leb wohl mein Freund zum Abschied*“ [?], vgl. Marek Winiarczyk: *Sigla latina in libris impressis occurrentia cum siglorum graecorum appendice*. Editio altera aucta et emendatior, Wratislawiae 1995, Digitalisat unter <http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenaref/siglalatina.html>.

³⁹ In Rückbesinnung auf den Entstehungskontext des Porträts ist durchaus denkbar, dass neben der Bild-Betrachter-Kommunikation, bei der innerhalb der Aufschrift der „viator“ sogar direkt angesprochen wird, eine zweite Kommunikationsebene existiert, die in direkten Bezug zum Auftrag zu setzen wäre und den Auftraggeber Scheurl und den Maler Cranach durch eine Botschaft verbindet. Für diesen Fall kommt vor allem Cranach als Absender in Frage!

⁴⁰ Zur Ergänzung der hier zusammengefassten Aspekte sei auf das Latein-Forum verwiesen, dessen Betreiber und Diskutanten mein ganz besonderer Dank gilt: <http://www.albertmartin.de/latein/forum/?view=22077>.

⁴¹ Beitrag von Alex Hoess vom 17.08.2011 um 17:52 Uhr [wobei der Autor sich von der eigenen Auslegung nicht völlig überzeugt zeigt].

Bruno Häuptli widerspricht dieser möglicher Auslegung und weist darauf hin, dass die Auflösung in *ave, amice abi* keinen Sinn mache, auch wenn *ave* Abschiedsformel an Tote sei. Er bezieht hingegen die Lösung aus dem vorausgehenden Motto *fortes fortuna formidat* (entsprechend FFF) und stellt als Ableitung *audaces autem adiuvat* (Den Tapferen hilft das Glück) zur Diskussion.⁴² Dabei greift er einen Vorschlag eines Diskussionsteilnehmers auf, der das deutsche Sprichwort ...*audaces autem amat* (Die Tapferen liebt das Glück) ins Spiel bringt⁴³ und zitiert unter Hinweis auf die belegte Gegenüberstellung von *fortis* und *audax*:⁴⁴ „das glück wil den kecken wol, es fürcht die starcken“.

Die zuvor bereits vorgeschlagene Phrase *per aspera ad astra*,⁴⁵ in der auch Bruno Häuptli eine sinnvolle Ergänzung von FFF sieht, wären allerdings als Abkürzungszeichen Sterne zu erwarten und nicht Blüten wie im vorliegenden Fall. *Ars autem aeterna*⁴⁶ scheidet unter dem Blickwinkel eines direkten Bezugs auf das FFF-Motto zunächst aus, ebenso die Vorschläge *ad agendum aptus* (Zum Handeln verbunden) und *alter alterius auxilio* (Einer bedarf des anderen Hilfe).⁴⁷

Es hat sich also die Frage konkretisiert, ob das rechts stehende A A A eine Fortführung des Tautogramms *fortes fortuna formidat* darstellt oder eine eigenständige Botschaft. Häuptli verweist in der weiteren Diskussion auf „*Scheurls Libellus De Laudibus Germanie: M., darunter FFF, darunter CSD*“, und schließt damit seine zunächst präferierte Fortführungstheorie aus: „*AAA ist offenbar als separates Element zu verstehen*“. In Bezug auf die Stickerei MMM stellt er fest, dass die am 16. November 1508 in der Allerheiligenkirche zu Wittenberg gehaltene Universitätsrede „*zu Ehren der „Himmelskönigin Maria“ gehalten wurde! Das wäre ein Erklärungsversuch für die Bordüre, ist aber nicht zu verwechseln mit dem M der Einleitung [Libellus De Laudibus Germanie] vor der FFF-Devise (Memento?)*.“⁴⁸

Die im Entstehungszeitraum des Bildes verbreitete Marienfrömmigkeit unter den Humanisten, die Alex Hoess angemerkt hatte, nimmt Bruno Häuptli ergänzend auf und stellt eine bislang nicht beantwortete Frage zur Diskussion: „*Dazu braucht man nicht unbedingt drei verschiedene Marien Texte zu bemühen (Ave Maria, Ave maris stella, Ave Regina [statt Salve]). Verbreitet war dreifaches Ave Maria in Zeremonien von Marien-Bruderschaften, z.B. neu eingeführt 1509 in der Bruderschaft, der Hieronymus Bosch angehörte. Könnte AAA ein Hinweis auf Scheurls Zugehörigkeit zu einer solchen Bruderschaft sein?*“⁴⁹

Die Abkürzung A * A * A * als Grußformel

Wie gezeigt werden konnte, dürften sich alle bereits untersuchten Kürzel auf die Person Scheurls beziehen. Sie sind sowohl in der gedruckten Universitätsrede an exponierter Stelle zu finden als auch auf dem mit dieser Rede in direktem Zusammenhang stehenden Repräsentations-Bildnis Scheurls von Lucas Cranach. An anderer Stelle konnte ebenso dargelegt werden, dass sich die Abkürzung A * A * A * durch gewisse Alleinstellungsmerkmale auszeichnet und wohl nicht als Erweiterung oder Fortführung des „FFF“-Mottos anzusehen ist. Ergänzend wurde hierzu die nachvollziehbare Frage gestellt, weshalb eine Fortführung gerade in dieser Form erfolgen sollte, wenn offensichtlich noch genügend Platz vorhanden und zudem eine Abwandlung nicht allgemeinverständlich war?⁵⁰

⁴² Beitrag von Bruno Häuptli vom 24.08.2011 um 10:26 Uhr in <http://www.albertmartin.de/latein/forum/>.

⁴³ Beitrag von arbiter vom 23.08.2011 um 18:42 Uhr.

⁴⁴ Thesaurus proverbiorum medii aevi, Bd. 12, S. 320.

⁴⁵ Motto der Herzöge von Mecklenburg-Schwerin (übers.: „Durch die Mühsal zu den Sternen“).

⁴⁶ Beitrag von Bruno Häuptli vom 23.08.2011 um 08:08 Uhr.

⁴⁷ Beiträge von Dr. med. Lu. vom 23.08.2011.

⁴⁸ Beitrag von Bruno Häuptli vom 26.08.2011 um 00:12 Uhr.

⁴⁹ Beitrag von Bruno Häuptli vom 15.09.2015 um 18:07 Uhr.

⁵⁰ Beitrag von arbiter vom 26.08.2011 um 01:20 Uhr unter <http://www.albertmartin.de/latein/forum/?view=22077>.

Allgemeinverständlichkeit war jedoch gerade nicht die Intention, hier eine Abbraviatur zu verwenden. Darin unterscheidet sie sich von den allgemein verständlichen Titel-Kürzeln, deren Adressat der „*Viator*“ als Betrachter sein sollte. Sowohl die Mehrdeutigkeit implizierende Erscheinungsform, die auf ein Tautogramm verweist, als auch seine optische Abkopplung von den übrigen Inschriften lassen vermuten, dass hierbei ein anderer Adressat angesprochen ist. Bei einem Porträt, dessen Entstehungskontext so eindeutig belegt ist, wie im vorliegenden Fall, kommt dann als Adressat nur der Dargestellte selbst in Frage. Versteht man zur Klärung dieser Frage das humanistische Motto „*ad fontes*“ wörtlich, so können wie bei den übrigen Aufschriften auch für A * A * A * Fundstellen in Scheurls Oratio vermutet werden. Die eingangs zur Diskussion gestellten Möglichkeiten lassen keine eindeutigen Schlüsse auf eine direkte Übertragung zu. Es kommen im Redentext verschiedene Begriffe mit dem Anfangsbuchstaben „A“ vor,⁵¹ die in einer Zusammensetzung jedoch willkürlich wirken und keine Botschaft an Scheurl ergeben. Der Freundschaftsbegriff „*amicus*“ findet sich auf der letzten Textseite von Scheurls Oratio jedoch gleich zwei Mal: ...*alumno Illustres patrios: reddis amice: lares...* sowie im Schlusssatz: ...*quas beniuo lus lector amice emidabit*. Dies allein soll noch nicht als Hinweis auf eine mögliche Übernahme in eine Grußformel genügen, sondern lediglich als Beleg für eine gebräuchliche Verwendung des Begriffs selbst dienen.

Führt man sich nochmals die Positionierung der Abbraviatur A * A * A * auf dem Bildnis vor Augen, so bildet sie dort offensichtlich einen (im Gegensatz zur übrigen Inschrift) durch Blüten geschmückten „*Schlussakkord*“. An entsprechender Stelle, am Ende der *Oratio*, findet sich ebenfalls ein literarischer Schlussakkord, der sich nochmals an Cranach als Adressaten wendet und der direkt an Scheurls Zweizeiler „*Wenn dir, Wanderer, Scheurl bekannt ist, wer ist mehr Scheurl, dieser oder jener?*“ anschließt: *Du aber lebe wohl und, was Du auch beginnst, liebe mich, wie ich Dich liebe!* Damit aber nicht genug: den Abschiedsgruß „*lebe wohl*“ wiederholt Scheurl im darauffolgenden Nachsatz: „*Nochmals: Lebe wohl!*“

Diese akzentuierte Abschiedsformel an Cranach in der ihm zugeeigneten Epistel der Oratio legt mehr als nah, dass Cranach in seinem als Gegenleistung Scheurl zugeeigneten Bildnis diesen Gruß erwidern könnte, nämlich mit: „*ave, amice, abi*“ („*Leb wohl mein Freund zum Abschied*“).

Damit erfüllte sich auch die links angebrachte, rhetorisch fragende Botschaft an den „*Viator*“, die davon ausgeht, dass der betrachtende „*Wanderer*“ die dargestellte Person persönlich kennt – und damit auch dessen Schriften, aus denen der Vers „entlehnt“ ist. Das A * A * A * könnte an dieser Stelle daraus folgend als vertrauliche Botschaft im Sinne einer Steganographie zu verstehen sein, deren feststehende Bedeutung sich nur den Vertrauten erschließen soll.

Es würde also eine Spielform im paläographischen Sinn darstellen, bei der die Anfangsbuchstaben eines als bekannt geltenden Epigramms (beispielsweise in Form von Grabinschriften) als ebenso allgemein verbreitete und damit bekannte Abbraviatur verwendet wurden.

Als Beispiel für eine solche feststehende Memorial-Abbraviatur soll das kleine Bildnis des Levinus Memminger von Michael Wolgemut genügen,⁵² das gleich zweimal, links unter dem Stammwappen und rechts oben im Himmel, die Buchstabenfolge „H M H“ trägt (Abb. 2). Die Tatsache, dass diese allgemeingebräuchliche Abbraviatur für die Bedeutung des vorliegenden Bildnisses bislang nicht gedeutet werden konnte,⁵³ belegt den Verlust zeitgenössischen Wissens des 16. Jahrhunderts.

⁵¹ Albertus, ad arte, Athlete, Apelles, Antros, ...

⁵² Michael Wolgemut, Bildnis des Levinus Memminger, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, Inv. Nr. 440.

⁵³ Vgl. Sabine Haag, Christina Lange, Christof Metzger, Karl Schütz (Hrsg.): Dürer Cranach Holbein, die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500, München 2011, S. 72, Nr. 34 (Stephan Kemperdick).



Abbildung 2: Bildnis des Levinus Memminger von Michael Wolgemut.

Naheliegender dürfte „H M H“ im Memminger-Bildnis für „*Hic Monumentum Habet*“⁵⁴ stehen. Die Abkürzung wäre demnach klar als Epigramm zu verstehen⁵⁵ und zeichnete damit das Bildnis Memmingers als Epitaph aus, auf dem dessen gerettete Seele in Gestalt eines Distelfinken durch das Fenster entlassen wird.⁵⁶

Es lässt sich auch für das Bildnis des Christoph Scheurl argumentieren, dass bei einer anzunehmenden besonderen Bedeutung der Aufschrift A * A * A * im Sinne einer persönlichen Grußformel, die nur dem eingeweihten Kreis der humanistisch belesenen Freunde vorbehalten sein sollte, kein interpretativer Spielraum vorgesehen sein kann. Auch wenn es sich nicht um eine allgemeingültige Abkürzung wie auf dem Memminger-Epitaph handelt, dessen Botschaft auch ein uneingeweihter „*Viator*“ leicht zu erschließen vermochte, könnte die Abhängigkeit der Bildaufschriften von den eingangs zitierten Texten Scheurls Beleg dafür sein, dass „*ave, amice, abi*“ eine logische Interpretation darstellt.

⁵⁴ „Hier hat sein (Grab-)Denkmal“.

⁵⁵ Vgl. unter anderen: Humphrey Prideaux, Sertorio Orsato: *Marmora Oxoniensia ex Arundellianis, Seldenianis, aliisque conflata, e theatro Sheldoniano*, 1676, S. 25, Original der Universität Gent, Digitalisat unter <http://books.google.de/books?id=UjkVAAAAQAAJ>, sowie: Adriano Cappelli (Hrsg.): *Lexicon abbreviatarum*. Wörterbuch lateinischer und italienischer Abkürzungen wie sie in Urkunden und Handschriften besonders des Mittelalters gebräuchlich sind, dargestellt in über 14.000 Holzschnittzeichen, Leipzig 1928, S. 468.

⁵⁶ Wenn das angenommene Entstehungsdatum „um 1485“ im nachvollziehbaren Zusammenhang mit der Stiftung des Katharinenaltars in der Lorenzkirche zu Nürnberg korrekt ist, müsste Levinus Memminger demnach bereits vor 1485 verstorben sein (an der Pest, wie der Stieglitz auf der Brüstung anzudeuten vermag?) und könnte nicht 1490 Mitglied des Nürnberger Rates gewesen sein.

Eine weitere Deutungslogik entsteht, wenn die Buchstabenfolge unter dem Gesichtspunkt des modernen „triple A“ interpretiert und dabei auf die universitäre Exzellenz Scheurls rekurriert wird. Die Wittenberger Universität, 1502/03 gegründet, ist zwar bis auf den heutigen Tag unter dem latinisierten griechischen Namen „*Leucorea*“ bekannt, der auf eine nicht unumstrittene Herleitung⁵⁷ des Namens „*Wittenberg*“ qua „*weißer Berg*“ zurückgeht, trug in der Anfangszeit über Jahrhunderte hinweg aber auch Bezeichnungen wie „*Ad Alblim Academia*“, „*Alma Academia Albiori*“ oder „*[Alma] Academia Albiorena*“. In den im 17. Jahrhundert durch Andreas Sennert in „*Athenae: Item(que) Inscriptiones Wittebergenses*“⁵⁸ herausgegebenen Dokumenten zur Universität Wittenberg heißt es innerhalb der Inthronisationsurkunden: „*Anno MDII d. festo Lucae, XVIII. Octobr. Imperante D. Maximiliano, sub Pontificatu vero Alexandri VI. inthronisata est Academia Albiorena [...]*“. 1503 hält Nikolaus Marschalk⁵⁹ eine Rede in Wittenberg und ediert sie unter dem Titel „*Oratio habita albiori academia in Alemania iam nuperrima ad promotionem primorum baccalauriorum numero quattuor et viginti anno domini MCCCCIII*“.⁶⁰ Was könnte also für Scheurl näher liegen als in seinem Gelehrten(ab)bild nicht nur auf seinen in Bologna erworbenen Titel des „*I.V.D*“ – „*iuris utriusque doctor*“ zu verweisen, sondern eben auch auf die Universität selbst, seine „*(alma) ad alblim academia*“, deren Rektor er war?

In diesem Zusammenhang soll ein Fundstück gezeigt werden, das einerseits ein deutliches Beispiel für die starke Identifikation mit der „*academia*“ ist und andererseits ein wenig an den betrachteten Holzschnitt „*Bildnis des Nicolaus Marschalk Thurius*“ (Abb. 3) erinnert: es ist die Darstellung des Dichters Georg Sibutus auf dem Titelblatt dessen 1508 erschienen Lobgedichts auf den künftigen Landesherren „*Ad Illustris. Saxoniae Principem: Magnificentis. ducis Ioānis Filium: pro primo suo aduētū in urbem Albiorenā Georgii Sibuti Poetae & Oratoris laureati: Carmē & deprecatoriū pro prospera valitudine sertum*“, der ab 1505/06 „*ordinarius lector humaniorum litterarum*“ in Wittenberg war.⁶¹

Es ist anzunehmen, dass auch in diesem Fall die Buchstabenfolge „*A.W(VV)*“, die sich auf dem Brustlatz des Dargestellten findet, einen Bezug zur Universität beinhaltet und möglicherweise für „*ACADEMIA W(VV)ITTENBERGENSIS*“ bzw. „*ACADEMIA W(VV)ITTENBERG(A)E*“ steht.⁶²

⁵⁷ A. M. Meyner: Geschichte der Stadt Wittenberg, Dessau 1845, S. 9.

⁵⁸ Digitalisat unter tinyurl.com/y3wrg4qs.

⁵⁹ Jan-Hendryk De Boer: Die Gelehrtenwelt ordnen. Zur Genese des hegemonialen Humanismus um 1500, Tübingen 2017, S. 105 mit Anm. 205.

⁶⁰ Unzählige Buchtitel, die diese Bezeichnungen führen, können als weitere Belege für deren Verbreitung dienen, so: „*Martini Mellerstat polichii Theoremata aurora pro studiosos philosophie & theologie inciaiatīs Thomistis ... Ex felici academia Albiorensi*“, ein 1503 veröffentlichtes Werk des Gründungsrektors Martin Pollich, die 1504 gedruckte „*Expositio in Summulas (Logicales) Petri Hispani*“ von Petrus Tateretus mit dem Zusatz „*Albiori (h. e. Wittebergae) in Academia nova, jussu et expensis Friderici III. Electoris Saxonise, suasu Martini Pollichii Mellerstadii, per Wolfgangum Stoekel*“, 1558 die Schrift „*IOHANNI VVITTECOFFO SCHNEBERGENSI, ad IX. Calend. Octob. Anno Christi M D LXXXIX. IN INCLVTA AD ALBIM ACADEMIA ... PHAEBEAM LAVREAM, ac summum in Philosophia gradum accipienti ...*“ oder 1667 eine „*Disputatio physica qua magiam doemoniacam [sic] ceu illicitam, & naturalem ceu licitam, inelectorali ad alblim academia explicabunt praeses M. Laurentius Bugges...*“ usw.

⁶¹ Digitalisat unter tinyurl.com/yy889y85. Sibutus widmete 1507 einer verunglückten Zeichnung Reuters von einer Fliege das launige Gelegenheitsgedicht „*Carmen de musca Chilianea*“, das ein ausführliches Lob Lucas Cranachs d. Ä. enthält, der den Druck mit einem Titelholzschnitt versah. Vgl. Dieter Koepllin, Tilman Falk: Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Ausstellung im Kunstmuseum Basel 1974. 2 Bde. Basel, Stuttgart 1974–1976, Bd. 1, S. 214f. (mit Abb. 118) und S. 252.

⁶² Das „*W(VV)*“ selbst lässt im Lateinischen wenig Spielraum und dürfte mit großer Wahrscheinlichkeit der Anfangsbuchstabe einer Namensbezeichnung sein.

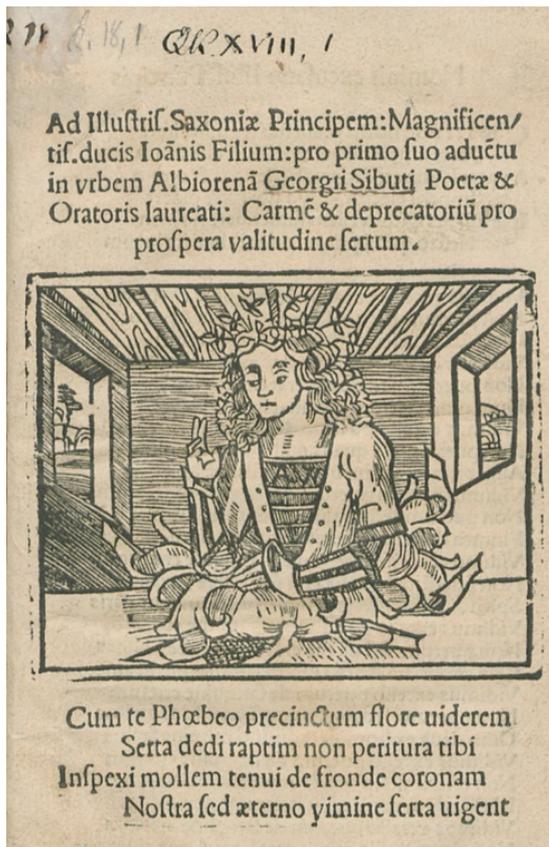


Abbildung 3: Georg Sibutus mit den Buchstaben „AW“ auf dem Brustplatz auf dem Titelblatt des 1508 erschienen Lobgedichts Ad Illustris. Saxoniz Principem...

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Abbrüviatur A * A * A * für sich betrachtet mehrere in sich logische Lösungsansätze bietet. Die nachfolgende Zusammenführung der einzelnen narrativen Bildelemente wird jedoch zeigen, dass eine von den vorgetragenen Interpretationsmöglichkeiten abweichende Auflösung des „Rätsels“ Evidenz erlangt.

Die Abbrüviatur MMM

Mit dem Verweis auf die Zusammengehörigkeit der Abkürzungen „M“, „Fortes fortuna formidat“ und „C.S.D.“ in der Titelei der ersten Seite von Scheurls Oratio zweifelt Bruno Häuptli sein Argument einer zwingenden Fortführung von „FFF“⁶³ durch „AAA“ selbst an, bzw. schließt diese ganz aus, sieht aber einen direkten Zusammenhang von „AAA“ und dem „M(MM)“ der Hemdsborte.⁶⁴

Wie Häuptli anmerkt, sind aufgrund der Endlosigkeit einer Bordüre die (teilweise) sichtbaren drei „M“ auf ein einziges „M“ reduzierbar. Einen Zusammenhang zwischen dem „M.“ vor dem Motto in der Titelei der Oratio⁶⁵ und dem „M“ der Hemdsborte auf dem Tafelbild sieht er als kaum gegeben.⁶⁶

⁶³ „Fortes fortuna formidat“.

⁶⁴ Bruno Häuptli am 25.08.2011 um 15:28 Uhr unter <http://www.albertmartin.de/latein/forum/?view=22077>.

⁶⁵ Bruno Häuptli schlägt hierfür vor: „M vor dem Motto: wohl als Memorandum zu verstehen, jedenfalls in der Bedeutung von ‚Motto‘.“

⁶⁶ Bruno Häuptli am 28.08.2011 um 21:15 Uhr unter <http://www.albertmartin.de/latein/forum/?view=22077>.



Abbildung 4: Bildnis des Nicolaus Marschalk Thurius, Holzschnitt, unbekannter Meister.

Hauptlich Vorschlag, im „M“ einen Bezug auf Maria⁶⁷ zu sehen, überzeugt zunächst nicht vollständig. Zum einen ist die Marienverehrung für Scheurl durch die Rede allein nicht in dem Maße belegt, dass daraus ein öffentliches memoriales Bekenntnis abgeleitet werden könnte. Zum anderen darf aufgrund der körpernahen Positionierung der „M“-Stickerei ein persönlicher Bezug auf die Person des Trägers selbst durchaus angenommen werden.⁶⁸

So kann neben der personenbezogenen Abbrüviatur „C.S.D.“ und dem persönlichen Motto „*Fortes fortuna formidat*“⁶⁹ auch in der Abkürzung „M.“ „*ad personam*“ ein individueller Bezug zu Scheurl gesehen werden. Sowohl Winiarczyk als auch Capelli verzeichnen unter der Abkürzung „M.“ den akademischen Grad eines Magisters. Da Scheurl ab 1507 an der Universität Leucorea als Professor lehrte,⁷⁰ wird er in seinem Verständnis akademischer Selbstdarstellung, wie sie sich in der prunkvollen Porträtarstellung widerspiegelt, sein universitäres Amt nicht unberücksichtigt gelassen haben. Da Scheurl darüber hinaus 1508 zum herzoglichen Rat sowie zum Assessor des herzoglich-sächsischen Gerichts in Leipzig und Altenburg bestellt wurde, ist auch eine Erweiterung des Begriffs „*Magister*“ (Lehrer) in „*Magistrus*“ (behördlicher Amtsinhaber) denkbar. So steht im Bildnis das „M“ ebenso wie im Vorspann der gedruckten Rede (auf den Leib geschneidert) als Bildmittelpunkt an erster Stelle, gefolgt und ergänzt durch das „FFF“-Motto sowie die erweiterte Titulierung „C.S.D.“

Ein mehr als allgemeines Beispiel für die Verwendung einer personenbezogenen Stickerei auf einer Hemdsborte⁷¹ stellt also das um 1502 im Holzschnittdruck edierte Bildnis des Nikolaus Marschalk dar,⁷² von dem sogar angenommen werden kann, dass es vorbildhaft für die figürliche Komposition des Scheurl-Porträts gewesen sein könnte (Abb. 4).

⁶⁷ Die in der Allerheiligenkirche am 16. November 1508 gehaltene Predigt (besser als „Universitätsrede“) wurde zu Ehren der Himmelskönigin Maria gehalten.

⁶⁸ Vgl. Bildnis der Prinzessin Katharina von Braunschweig-Grubenhagen, mit der sächsischen Devise „Als in Ehren“ auf Haube und Halskrause, Musée des Beaux-arts de Reims, Kat. Nr. 709, Inv. Nr. 795.1.270.

⁶⁹ Platziert unter der Überschrift der *Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis*.

⁷⁰ Ernst Mummenhoff: Scheurl, Christoph. In: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB). Band 31, Duncker & Humblot, Leipzig 1890, S. 145–154.

⁷¹ Dieter Stievermann: Nikolaus Marschalk, in: Dietmar v. d Pfordten (Hrsg.): Große Denker Erfurts und der Erfurter Universität, Göttingen 2002, S. 125.

⁷² Bildnis des Nikolaus Marschalk als Orator, in: Nikolaus Marschalk: Enchiridion Poetarum Clarissimorum, Erfurt 1502.

Wie auf dem Scheurl-Bildnis nimmt die vorausgehende Darstellung Marschalks, hier vor allem mit dem betonten Redegestus, Bezug auf die eigene Rhetorik. Noch deutlicher übereinstimmend zeigt sich die prunkvolle Kleidung, die auf beiden Bildern aus einer pelzbesetzten Schaubе besteht, die den Blick auf ein besticktes Hemd freigibt. Über ganz ähnlichen Stickmustern und senkrecht gerafften Falten wie auf dem Scheurl-Porträt ist die aus drei Initialen gebildete Abbrеviatur „NMT“ für „*Nicolaus Marschalk Thurius*“ angebracht und damit der denkbare Bezug zwischen körperbezogener Kürzel und dargestellter Person belegt.⁷³

Gleichzeitig lassen sich gute Gründe für die Annahme finden, dass die Stickmuster-Abbrеviatur „MMM“ entgegen der oben vorgebrachten Argumente auf eine übersehene Anspielung in der Kopfzeile der „*Ad Lucam Chronu[m] Ducalem Saxonie pictore[m] ingeniosum celerem absolutu[m] q[ue] Doctoris Schewrli Epistola*“ zurückzuführen und die Stickerei „MMM“ damit als chiffrierte Marienverehrung zu verstehen ist. Hierzu soll zunächst der Gehalt der bereits angesprochenen denkbaren Mariensymbolik durchleuchtet werden.

Mariensymbolik und die Abbrеviatur A * A * A * als Bekenntnisformel⁷⁴

Ein erneuter Blick auf Details innerhalb des Porträts lässt nicht nur im Hinblick auf das Buchstabentripel „MMM“ zahlreiche Mariensymbole erkennen: die Perlen in der Stickerei des Brustlatzes gelten als Symbol der Jungfräulichkeit, Reinheit und Vollkommenheit und verweisen darüber hinaus auf die „Christus [= Perle] -gebärrerin“. Sie sind nicht nur im Schriftzug vorhanden, sondern auch in den drei Blüten mit je fünf Kronblättern (jeweils eine über je einem M).⁷⁵

In den floralen Ornamenten der schwarzen Damastschaubе erkennt man am rechten Oberarm des Dargestellten die von einer Lilienkrone gekrönte Lilie sowie im Bild rechts oben eventuell eine angeschnittene Mondsichel. Im Bereich der Ellenbeuge werden mehrere Blüten der Lichtnelke gezeigt, die mit ihrem lateinischen Gattungsnamen „*Diathus*“ (Verbindung von Dios und Anthos – Gott und Blüte) auf ihre Bedeutung als Gottesblume hinweisen. Die Nelke ist ein vielschichtiges Symbol unsterblicher marianischer Mutterliebe und Passio und ist auf zahlreichen Madonnenbildnissen nicht nur der Cranach-Werkstatt nachzuweisen.⁷⁶

Insgesamt ist die „*Blumenwiese*“, als die man den ornamentalen Reigen auf der Damastschaubе ansehen könnte, ein weiteres Mariensymbol. Richtet man den Blick auf die ausgefranstе Blätter der Blüten zwischen den Versalien A * A * A *, so geben sich diese als Nelkenblüten zu erkennen. Mit der bewussten Darstellung eines weiteren eindeutigen Mariensymbols außerhalb des Brustlatzes mit Rosenblüten verstärkt sich der narrative Bezug in Richtung Marienverehrung zusätzlich und die oben beschriebenen Interpretationsversuche müssen relativiert werden.

⁷³ Ob es sich bei der anzunehmenden Wahl der Vorlage um einen rein auftragsbezogenen Zufall handelt oder gar Cranach als Urheber des Holzschnittes selbst in Frage kommt, muss an diese Stelle unbeantwortet bleiben.

⁷⁴ Die nachfolgenden Ausführungen basieren im Wesentlichen auf einem Schriftwechsel des Verfassers mit Alex Hoess, Wien, dem an dieser Stelle nochmals großer Dank gebührt.

⁷⁵ Die Blüten ähneln einer stilisierten Hunds-/Hagrose (*rosa canina*), einem Mariensymbol schlechthin, vgl. z.B. die Blüten in der Krone Mariens auf den Darstellungen von Maria im Rosenhag von Stefan Locher, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Inv. Nr. WRM 0067.

⁷⁶ Vgl. Lottlisa Behling: Die Pflanzenwelt der Mittelalterlichen Kathedralen, Köln 1964 S. 110.



Abbildung 5: Breiter Guldengroschen o. J. (nach 1507), mit Titel Maximilians I., auf die Generalstatthalterwürde.

Sich ein Bekenntnis zu Maria auf dem eigenen Porträt förmlich auf den Leib schreiben zu lassen, war in Scheurles Umgebung nicht ungewöhnlich. Vornehmlich der aristokratische Stand als für den gelehrten Aufsteiger vorbildhafte Schicht schmückte sich mit entsprechender Symbolik, wie ein so genannter „Breiter Guldengroschen“ mit der Darstellung Friedrich III. (des Weisen) illustriert⁷⁷ (Abb. 5).

Wo die Beschreibung der Münze im Auktions-Katalog zwischen den Majuskeln „(Verzierung)“ vermerkt, erkennt man umseitig links und rechts von „SEMPER“ die fünfteilige Blütenform, die sich auch auf Scheurles Brustlatz findet. Auch das Profilbildnis Friedrichs zeigt gut lesbare Bekenntnisse zu Jesus (IHS) und Maria auf dessen Brust.

Dass der Nachweis marianischer Symbole auch auf dem Scheurl-Porträt nicht lediglich ein ahistorisches Potpourri der Nachbetrachtung aus einer 500-jährigen Distanz ist, kann weiterhin folgender Ausschnitt des Vorderdeckels der 1498 erschienen Ausgabe des „*Stellarium coronae beatae Mariae Virginis*“ verdeutlichen⁷⁸ (Abb. 6), einer Ausgabe von Marienpredigten von Pelbartus de Temesvar (1435–1504). Auch hier finden sich zahlreiche florale Motive, die sich auf Scheurles Porträt wiederholen, eindeutig auf Maria bezogen sind und deren Name in Minuskeln in Spruchbändern mehrfach zu lesen ist.

Es kann deshalb angenommen werden, dass in A * A * A * die „Blümchen“ nicht einfach Trennzeichen in Form ornamentaler Punkte darstellen, sondern eines der unzähligen botanischen Symbole für die Gottesmutter darstellen, wobei A * als „Ave Maria“ zu lesen sein wird, so wie es schon seit den mittelalterlichen Hymnen hieß: „Ave flos florum“ (Sei begrüßt, Blume der Blumen), „Ave flos virginum“ (Sei begrüßt, der Jungfrauen Blüte), „Ave flos incorruptionis“ (Sei begrüßt, Blume der Unverweslichkeit), „Ave lilium et rosa sine spina, odor agri“ (Sei begrüßt, Lilie und Rose ohne Dorn, Duft des Feldes) auch mit frühneuzeitlichem code-switching: „Ave lilium und gruner clee et cetera“.

⁷⁷ Fritz Rudolf Künker GmbH & Co. KG, Osnabrück, 17.06.2013, Auktion 232, Nr. 771: „Breiter Guldengroschen o. J. (nach 1507), mit Titel Maximilians I., auf die Generalstatthalterwürde. Stempel von Ulrich Ursenthaler d. Ä. FRID DVX SAX (Wappenschild) ELECT IMPER (Wappenschild) QVE LOCVM TEN (Wappenschild) ES GENERA (Wappenschild) Geharnischtes Brustbild r. mit Drahthaube, auf dem Harnisch IHS MARIA/(Verzierung) MAXIMILIANVS (Verzierung) ROMANORVM (Verzierung) REX SEMPER AVGVST Reichsadler, den Kopf nach l. gewandt, auf der Brust zweifeldiger Wappenschild.“

⁷⁸ Vgl. Digitalisat der Universitäts- und Landesbibliothek, 2011, unter tinyurl.com/y6dskkxh.



Abbildung 6: Buchdeckel des Stellarium coronae beatae Mariae Virginis (1498) als Beispiel für die Verwendung von Rosenblüten und Lilien als Mariensymbole in Verbindung mit Rauten, die als Symbol der Empfängnis (Vulva) gelten.⁷⁹

Dieselbe florale Motiv-Kombination erscheint auch auf Cranachs „*Friedrich der Weise in Verehrung der apokalyptischen Muttergottes*“.⁸⁰ Maria trägt die mit Blüten verzierte Krone,⁸¹ während der Hintergrund des Seitenflügels mit Friedrich dem Weisen mit Lilien, Kornblumen und anderen floralen Details ornamentiert ist.

Im letzten Druck Weißenburgers von Johann von Staupitz’ „*Decisio questionis de audientia misse in parochiali ecclesia dominicis et festiuis diebus cum ceteris annexis*“⁸² findet sich auf der Rückseite des Titelblattes ein Holzschnitt,⁸³ der in keiner Beziehung zu dem Werk steht (Abb. 7). Er zeigt einen vor Maria als Himmelskönigin predigenden Mönchsheiligen auf einer Holzkanzel, die ebenfalls eine stilisierte Hundsrose ziert. Auf dem Spruchband über seinem Haupt heißt es: „*Hec est Stella maris*“ – „*Diese ist der Meeresstern*“, eine Anspielung auf den Ehrentitel Marias, der als Beiname antiker und vorderasiatischer Gottheiten eine starke vorchristliche Tradition besitzt.

Mit dem Gruß „*Ave maris stella*“ hebt auch ein auf das 8. Jhdt. n. Chr. zurückgehender Hymnus auf die „*Dei alma mater*“ an. Dies ist die vielleicht interessanteste Entdeckung in diesem Zusammenhang, denn eine Zeile dieses Hymnus „*Sumat per te preces*“ prangt – von der Forschung bisher übersehen – in der Kopfzeile der Druckausgabe von Scheurls Widmungsbrief (Abb. 8) über dem Beginn „*Ad Lucam Chronu[m] Ducalem Saxonie pictore[m] ingeniosum celerem absolutu[m] q[ue] Doctoris Schewrli Epistola*“.⁸⁴

⁷⁹ Franz Joseph Dölger: Die Eucharistie nach Inschriften frühchristlicher Zeit, Münster 1922, S. 209.

⁸⁰ CC-CMM-300-001. Friedrich der Weise in Verehrung der apokalyptischen Muttergottes, 115 x 91 cm, von Holz auf Lwd. übertragen. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 2749.

⁸¹ Vgl. auch CC-CMM-300-003. Madonna auf der Mondsichel, 89,9 x 60,3 cm, Holz. Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv. Nr. 1731.

⁸² Johann Staupitz, Nürnberg 1511, Digitalisat unter tinyurl.com/y4gdwb7l.

⁸³ Derselbe Holzschnitt (möglicherweise von Michael Wolgemut) findet sich bereits 1493 in Bernardinus Senensis (1380–1444): Sermones de festiuitatibus Virginis gloriosae. Friedrich Creussner, Nuremberg, 1493.

⁸⁴ Digitalisat unter tinyurl.com/y3qpkg59.



Abbildung 7: Spruchband mit Schriftzug „Hec est Stella maris“ auf einem Holzschnitt in Bernardinus Senensis' *Sermones de festivitibus Virginis gloriosae*, gedruckt bei Friedrich Creussner in Nürnberg 1493.



Abbildung 8: Zitat „Sumat per te preces“ in der Druckausgabe von Christoph Scheurli *Oratio doctoris Scheurli attingens...*, gedruckt in Leipzig 1509.

Es ist anzunehmen, dass es sich bei dem Spruch um mehr als ein durchlaufendes textuelles Schmuckelement handelt, da sich im betreffenden Druck keine weiteren Zitate aus dem zitierten Hymnus finden lassen und gerade dieser eine Vers wie ein Motto über dem Beginn des Widmungsbriefes erscheint. Eine direkte Anspielung, die sich über den Vers vermitteln soll, liegt also nah. Doch worauf zielt diese Anspielung?

Im Hymnus lautet die entsprechende Passage, auf die das Zitat verweist: „*Monstra te esse Matrem, Sumat per te preces, Qui pro nobis natus, Tulit esse tuus*“ – „*Erweise dich als Mutter, er (= Christus) nehme durch dich die Bitten entgegen, (er = Christus) der es für uns auf sich nahm, dein Sohn zu sein*“. Isoliert man jenseits des theologischen Aspekts den kommunikationspsychologischen Auftrag, so wird Maria zur Mittlerin für Anliegen, die an „höhere Stelle“ gerichtet sind. Dabei könnte der Eindruck entstehen, dass Scheurl sogar selbst als „vermittelnde Maria“ auftreten will, indem er sich für Cranach „an höherer Stelle“ verwendet (und dafür das Porträt erhält?). Gleichzeitig ist denkbar, dass Scheurl sich ganz in die vermittelnden marianischen Zeichen einfügt, um mit diesen Bitten für sein eigenes Seelenheil an höherer Stelle Gehör zu finden.⁸⁵

Die Marienverehrung der Epoche des deutschen Humanismus genoss einen hohen Stellenwert, der intellektuelle Bezugsrahmen für derart versteckte marianische Hinweise war damit allenthalben vorhanden.⁸⁶

Schon die mit dem Widmungsbrief edierte Universitätsrede Scheurls beginnt mit einer „*Inanspruchnahme*“ des Beistands auch der Himmelskönigin („*Christi optimi maximi Mari(a)e regin(a)e To=tius celestis curi(a)e auxilio suppliciter implorato*“ – „*Mit der demütig erbetenen Hilfe Christus, des Höchsten und Besten, der Himmelskönigin Maria und des gesamten himmlischen Hofes*“), um dann in einem Abschnitt der Rede darauf hinzuweisen, dass ihr in der Wittenberger Stiftskirche, deren Ausstattung Scheurl in seiner Rede rühmt, die gebührende Verehrung zuteil wird. Man hat, heißt es dort, „*i(m)maculat(a)e virgini Mari(a)e proprium Sacellum*“ – „*der unbefleckten Jungfrau Maria ein eigenes Heiligtum eingerichtet*.“

1506 gründete der Kurfürst für sein eigenes Seelenheil, das Gedächtnis seiner Eltern und Nachkommen in der Allerheiligenkirche des Schlosses zu Wittenberg eine Stiftung von Festen der Heiligen Jungfrau Maria, mit täglichen Sing- und Lesemessen, die im Westen der Kirche vor dem Altar Aller Seelen zelebriert wurde.⁸⁷ 1510/11 wurde der Westchor der Wittenberger Stiftskirche errichtet. In den Quellen wird er „*der kleine*“ beziehungsweise der Marienchor genannt.⁸⁸ Die Marienverehrung hatte beim Adel weit höhere Bedeutung als z. B. die Verehrung ritterlicher Heiliger, wobei deren Herkunft aus dem Stamm des Königs David besonders betont wurde.⁸⁹

⁸⁵ Vgl. hierzu auch Harald Bollbuck (Bearb.): Lobgedicht Andreas Karlstadts auf Christoph Scheurl und Lucas Cranach 1509, in: Kritische Gesamtausgabe der Schriften und Briefe Andreas Bodensteins von Karlstadt, digital einsehbar unter tinyurl.com/y57cu2e2.

⁸⁶ Vgl. Anne Simon: Ave Maria und Rosenkranz als Gebetsunterweisung im spätmittelalterlichen Nürnberg, in: Henrike Lähnemann, Nicola McLelland, Nine Miedema (Hrsg.): Lehren, Lernen und Bilden in der deutschen Literatur des Mittelalters: XXIII. Anglo-German Colloquium, Nottingham 2013, S. 185 ff.

⁸⁷ Livia Cárdenas: Friedrich der Weise und das Wittenberger Heiltumsbuch: mediale Repräsentation zwischen Mittelalter und Neuzeit, Berlin 2002, S. 112.

⁸⁸ Ebd. S. 112. Siehe auch: Fritz Buenger: Die Bistümer der Kirchenprovinz Magdeburg, II. Band, S. 100. Zur Bedeutung marianischer Mittlerfunktionen im Werk Cranachs des Älteren vgl. auch den Aufsatz von Michael Hofbauer: Lucas Cranach der Ältere, „Madonna mit den Kirschen“ oder „Madonna Aller Seelen“, a.a.O.

⁸⁹ Ebd. S. 112. Insofern könnte die Vermutung Schades zutreffen, dass der sogenannte „Fürstenaltar“ als ein Marienaltar der Wittenberger Schlosskirche geschaffen wurde.

Einen weiteren Einblick in die Marienverehrung dieser Zeit aus Sicht der Kunstgeschichte erlaubt Anna Scherbaums 2004 veröffentlichte Dissertation zu Albrecht Dürers Marienleben, dessen 20 Holzschnitte mit lateinischen Versen 1511 in Buchform aufgelegt wurden.⁹⁰ Von den Werken im zeitlichen Umfeld des Scheurl-Porträts, die die Dimension der Beschäftigung mit Maria belegen können, sei noch das zweibändige, 1505 gedruckte, „*der beschlossenen gart des rosenkrantz Mariae*“⁹¹ des Nürnberger Arztes Ulrich Pinder erwähnt, in dem Maria eine zentrale Rolle spielt.⁹²

Von der Breite marianischer Symbolik zeugt auch ein bislang kaum beachteter Zwischentitel mit rechts zwei Abschnitten zur Erläuterung zweier Symbole (von deren es mehr als ein Dutzend behandelt), die weniger vertraut sind: „*Maria ein fliessend wasser*“⁹³ und „*Maria campus ein feld od. acker*“.

Für die letztliche Beantwortung der Frage, wofür die drei „M“ im Lateinischen nun genau stehen könnten, kommen⁹⁴ etwa „*Maria Miserere Mei*“ („Maria, erbarme dich meiner“) oder „*Maria Mater Misericordiae*“ („Maria Mutter der Barmherzigkeit“), vor allem aber die auf die Mittlerfunktion Mariens⁹⁵ zielende und seit dem Mittelalter verbreitete Bezeichnung „*[Maria Mater] Mediatrix*“ („[Gnadenver-]Mittlerin“) in Betracht. Stellvertretend sei hierzu eine mittelalterliche Hymnendichtung zitiert: „*Maria mediatrix/pia Dei et hominum...*“ („Maria, fromme Vermittlerin Gottes und der Menschen...“) oder auch die „pseudoetymologische“ Ableitung zu Buchstabendichtungen des 15. Jahrhunderts: „*Maria etymologizatur mediatrix, auxiliatrix, reparatrix, imperatrix, amatrix.*“⁹⁶

Dass diese Vorstellung in der hier diskutierten Epoche eine noch bedeutendere Rolle gespielt haben mag als bisher angenommen, kann Luthers zunehmende Kritik am Marienkult in den 1520er Jahren⁹⁷ aufzeigen, wie sie Marina Münkler treffend formuliert: „*Im Zeitraum zwischen 1521- 1525 kommt es dann zur immer dezidierten Ablehnung der Heiligenverehrung[...]. 1521 preist er in seinem Magnificat verdeutscht und ausgelegt Maria noch als Vorbild echter humilitas, weist aber bereits darauf hin, dass man ihrer nur achtungsvoll gedenken, sie aber nicht als mediatrix verehren solle.*“⁹⁸

Mit dem Verständnis der Häufung marianischer Symbolik innerhalb des Porträts kann also trotz in sich stimmiger anderslautender Interpretationen nur noch wenig Zweifel daran bestehen, dass die Nelkenblüten mit den Versalien A * A * A * eine untrennbare narrative Verbindung eingehen. Damit dürfte der Beweis erbracht sein, dass trotz des denkbaren, vielleicht sogar gewollten Spiels mit den möglichen anderen Deutungen sowie der nicht auflösbaren Mehrdeutigkeit mit den Inschriften letztlich auf den Mariengruß „Ave“ rekurriert wird. Die auffällige Androgynie der Darstellung der Gestalt des bartlosen Jünglings könnte wiederum als narzisstisches Spiel mit der Mittlerfunktion der jungfräulichen Maria interpretiert werden, in der Dr. Scheurl als eine Art „*virgo docta mediatrix*“ posiert – ohne daraus irgendwelche sexuelle Orientierungen ableiten zu müssen.

⁹⁰ Anna Scherbaum: Marienverehrung und Ahnenkult im dt. Humanismus in: Albrecht Dürers Marienleben, 2004, S. 230f. Digitalisat unter tinyurl.com/y642o3cl.

⁹¹ Digitalisat unter tinyurl.com/y3ucg49u.

⁹² Das Werk steht in Bezug zur Rosenkranzbruderschaft, einer von Dominikanern gegründeten Laiengemeinschaft, der angeblich auch Kaiser Maximilian I. angehörte. Es beinhaltet umfangreiche Illustrationen u. a. aus der Dürer-Werkstatt und zeigt insgesamt rund 1.000 Holzschnitte.

⁹³ Erklärt das die Wellenlinien auf Scheurls Brustplatz?

⁹⁴ Abgesehen von der von Bruno Häuptli ins Spiel gebrachten Vervielfältigung.

⁹⁵ Berücksichtigt man den der Widmungsepistel vorangestellten Vers aus „*Ave maris stella*“.

⁹⁶ Vgl. Gustav Roethe (Hrsg.): Die Gedichte Reinmars von Zweter, Leipzig 1887, S. 121 oder Franz-Joseph Mone: Lateinische Hymnen des Mittelalters Band 2, 1854, S. 219 und S. 436.

⁹⁷ Vgl. Martin Luther: Magnificat verdeutscht und außgelegt, in: D. Martin Luthers Werke, Weimarer Ausgabe 1883ff., Bd. 7, S. 568.

⁹⁸ Marina Münkler: Sündhaftigkeit als Generator von Individualität. Zu den Transformatoren legendarischen Erzählens in der *Historia von D. Johann Fausten* und den Faustbüchern des 16. Jahrhunderts, in: Peter Strohschneider: Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit ..., Berlin 2009, S. 41.

Friedrich der Weise als erhöhendes Vorbild

Als grobe Zusammenfassung der in dem Bildnis Scheurls verarbeiteten Themen könnte sein Porträt die Schnittmenge aus literarisch-humanistischer Tradition (im Distichon) inklusive der zeitgenössischen, im Brief an Cranach sich entfaltenden „Kunsttheorie“ und der Frömmigkeitspraxis und Repräsentation im Kontext des kurfürstlichen Hofes bilden, an der Scheurl sich als sozialer Aufsteiger in aller Widersprüchlichkeit orientiert haben dürfte. So fragt das Distichon im Blick auf eine ganzheitlich verstandene Selbstähnlichkeit möglicherweise auch weniger danach, ob Nase und Mund gut getroffen sind, sondern eher, ob dieser zwischen Religionsausübung und weltlicher Karriere, zwischen humanistischer Bildung und Frömmigkeit, zwischen Reputation und Vermögen am Hof aufsteigende Mann schon er selbst ist. Die Antwort offenbart sich dem Betrachter mit der Auflösung des „Rebus“ aus bildlicher Erscheinung und versteckten Textbotschaften.

Danach handelt es sich um das Abbild eines durchaus erfolgreichen Mannes an einem Wendepunkt seines Lebens, an dem er versucht sich in Persona mit seinem Abbild zu vereinigen, um dadurch zu sich selbst zu finden bzw. seinen Platz innerhalb der Gesellschaft zu definieren.

Dass sein Vorbild trotz überschwänglich präsentierter Marien-Symbolik eigentlich nicht in erster Linie die heilige Maria sein kann, zeigt ein Vergleich mit den im selben Zeitraum in der Cranach-Werkstatt entstandenen Darstellungen des Kurfürsten Friedrich III.

Bereits die Gegenüberstellung mit dem 1507 datierten Halbporträt Friedrichs in Nürnberg⁹⁹ (Abb. 9) zeigt neben der übereinstimmenden Haltung auch physiognomische Analogien, die unter Weglassung der möglicherweise sekundären, gestauchten Aufschriften bei dem Scheurl-Bild an ein jugendliches Porträt Friedrichs denken lassen, wäre da nicht der Ring mit den Initialien „CSD“. Nicht nur hier stimmen Blickrichtung, Drahthaube und Kleidung mit Pelzbesatz und floraler Zier überein, sondern auch bei dem repräsentativen Dessauer Fürstenaltar¹⁰⁰ oder der Karlsruher Madonnenverehrung,¹⁰¹ die beide aus demselben Entstehungszeitraum wie das Scheurl-Porträt stammen. Auf den Druckreproduktionen und insbesondere dem 1509 datierten Holzschnitt¹⁰² ähnelt sich sogar die Handhaltung so stark, dass die Suche nach weiteren Übereinstimmungen als durchaus zielführend erscheint (Abb. 9).

Ein Blick auf die hergezeigten Ringe vervollständigt den Verdacht, das Scheurl-Porträt könne ein Surrogat der zuvor entstandenen Fürstenporträts Friedrichs des Weisen darstellen. Dergestalt wirkt Scheurl wie ein aufgeputzter Imitator Friedrichs des Weisen, wenn er mit derselben Frisur, Drahthaube, Brustlatz, pelzbesetzter Schauben und dem Gestus wie Kurfürst Friedrich mit einem „Schlangerring“ am Finger der linken Hand um Status ringt.¹⁰³

⁹⁹ CC-POR-160-003. Bildnis Friedrichs des Weisen mit Rosenkranz, 111,5 x 88,3 cm, Lindenholz, dat. 1507. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm223.

¹⁰⁰ CC-ALT-160-000. Mitteltafel mit Madonna und weiblichen Heiligen, Seitenflügel mit Kurfürst Friedrich und Herzog Johann sowie den Aposteln Bartholomäus und Jakobus d. Ä., Mitteltafel 106 x 92,5 cm, Seitenflügel je 106 x 42 cm, Lindenholz. Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Inv. Nr. 7.

¹⁰¹ CC-CMM-300-001. Friedrich der Weise in Verehrung der apokalyptischen Muttergottes, 115 x 91 cm, von Holz auf Lwd. übertragen. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 2749.

¹⁰² The British Museum, London, Nr. 1837,0616.251, datiert 1509.

¹⁰³ Geradezu asketisch mutet dagegen das aus demselben Jahr 1509 stammende Porträt des mit Dichterkrone gekürten Humanisten und Professorenkollegen Scheurls, Georg Sibutus, ebenfalls aus der Cranach-Werkstatt an (CC-POR-594-001, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. I 3046). Es ist oben lediglich beschriftet mit: *ANNO ETATIS 26 – ANNO DOMINI 1509*. Hjalmar Sander (in Zs. f. Kw. 4, 1950, S. 35–48) meinte, durch den Vergleich mit dem Cranach-Holzschnitt *Spalatin, das Kreuzifix verehrend* von 1515 in dem Dargestellten Georg Spalatin zu erkennen. Es dürfte sich bei der dargestellten Person jedoch eher um Georg Sibutus Daripinus handeln, den ein ebenfalls um 1509 zu datierender Holzschnitt der Cranach-Werkstatt mit entsprechender Schauben und Stehkragen zeigt.



Abbildung 9: Vergleich des Bildnisses Scheurls (links) mit Bildnissen Friedrichs des Weisen, datiert 1509 (Mitte) und datiert 1507 (rechts).

Es dürfte kein Zufall sein, wenn sich alle Ringe an Scheurls Fingern auf Bildnissen des offensichtlich plagiierten Kurfürsten wiederfinden. Der auffällige Schlangenring auf den Friedrich-Bildnissen in Nürnberg und Dessau, der Fede-Ring (*Dextrarum Iunctio*) mit Handschlagmotiv¹⁰⁴ auf der linken Seitentafel in Dessau und der ovale Saphirring auf den Fürsten-Porträts in Coburg¹⁰⁵ oder Wien.¹⁰⁶ Sogar der ovale rote Siegelring mit Initialen, den Friedrich auf dem Coburger Porträt trägt, taucht bei Scheurl in ganz ähnlicher Gestaltung wieder auf. Das Bild verrät dem „*Viator*“ in der Nachbetrachtung damit mehr über die Person, als das, was Scheurl für sich geplant hatte.

Aus der Interpretation der bildlichen Narration sowie der Dechiffrierung der Aufschriften ergibt sich zwangsläufig, dass das Spezielle am repräsentativen Charakter des Porträts bislang unterschätzt wurde: Scheurl, dessen Vater erst im Geburtsjahr des Sohnes 1481 in den Großen Nürnberger Rat aufgenommen wurde und der bald darauf ein repräsentatives Anwesen bei der Nürnberger Burg erwarb, in dem 1489 und 1491 Kaiser Maximilian weilte,¹⁰⁷ wurde in seiner Entwicklung sicher vom emporstrebenden Vater geprägt und ist eine Art „*humanistischer Aufsteiger*“. Von ihm gilt, was Bourdieu über diesen sozialen Typus treffend vermerkt: „*Dem Aufsteiger sieht man die „Kletterei an“*, oder wie es Schade allgemeiner formuliert: „*Scheurl empfängt den Betrachter wie ein Fürst*“.¹⁰⁸ Dies gilt insbesondere für das von Scheurl akkumulierte soziale und kulturelle Kapital, die Überbetonung des mühsam erworbenen Wissens, das Zur-Schau-Stellen der erreichten Position und nicht zuletzt die Überdetermination bei der Wahl der Attribute mit dem Wunsch, sich der Obrigkeit auch äußerlich zu verähnlichen.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Der Handschlag spielt als Verbrüderungssymbol auch in der Freimaurerbewegung eine große Rolle und es ist denkbar, dass der Fede-Ring Scheurl als Mitglied einer Marien-/Rosenkranz-Bruderschaft ausweist. Vgl. Verbrüderungshände im Österreichischen Museum für Volkskunde, Inv. Nr. 40.108, Abbildung unter tinyurl.com/yydyu5e8.

¹⁰⁵ CC-POR-160-002. Friedrich der Weise in betender Haltung, 64,4 x 48 cm, Holz. Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv. Nr. M.166.

¹⁰⁶ CC-POR-160-020. Friedrich der Weise in dunklem Mantel mit Pelzkragen, 80 x 49 cm, Holz. Wien, Fürstlich Liechtensteinische Sammlungen, Inv. Nr. G 79.

¹⁰⁷ Peter Fleischmann: Rat und Patriziat in Nürnberg. Die Herrschaft der Ratsgeschlechter vom 13. bis 18. Jahrhundert (Nürnberger Forschungen 31). 3 Bde., Neustadt a. d. Aisch 2007, S. 890–892.

¹⁰⁸ Werner Schade: Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne, Stuttgart 2003, S. 16.

¹⁰⁹ Noch 1516 und bereits Ratskonsulent in Nürnberg, moniert Scheurl das Abhängigkeitsverhältnis der gelehrten Juristen von der ratsfähigen Führungsschicht: „*Kainen doctorn lest man zu Nürnberg in Rath*“. Zitiert nach Klaus Garber: Wege in die Moderne. Historiographische, literarische und philosophische Studien aus dem Umkreis der alteuropäischen Arkadien-Utopie, Berlin 2012, S. 262.

Die hämische Charakterisierung Scheurls durch den Poeten Sibutus:¹¹⁰ *„Und wie Scheurl sieht, dass aller Augen auf ihn gerichtet sind, legt er sich gewaltig ins Zeug und presst in großer Anstrengung sein rotes Gesicht in Erwartung, dass ihn alle loben, was denn auch prompt geschieht“*, erscheint so als Fußnote zum Kampf eines Mannes um Anerkennung, dem es offensichtlich an Souveränität und Selbstverständlichkeit mangelte, im sozialen Milieu von Wissenden, Besitzenden und Einflusserreichen aufgewachsen zu sein.

Scheurl war also ein Aufsteiger, der in seinem Bildnis nicht nur den gebildeten Humanisten und andächtig Frommen zur Schau trägt, sondern auch mittels bourgeoisem Gehabe Friedrich den Weisen zu imitieren sucht (Abb. 9 links und Mitte). Die hypertrophe Frömmigkeit dürfte vor allem politische bzw. karrierefördernde Gründe gehabt haben und die mutmaßliche Mitgliedschaft in einem humanistischen Zirkel wie etwa einer Rosenkranzbruderschaft auch die Zugehörigkeit zur Spitze der Gesellschaft beschwören. Das Bildprogramm wird Scheurl Cranach vorgegeben haben, denn mit Text- und Bildbotschaften ähnlich narrativ aufgeladene Bildnisse gehören nicht zum üblichen Repertoire der Cranach-Werkstatt.

Appendix: Die Epistel Christoph Scheurls

Im Anhang der gedruckten Rede vom 16. November 1508, die Scheurl in der Stiftskirche der Universität Leucorea zu Wittenberg gehalten hat, befindet sich die Epistel zu Ehren des Hofmalers Lucas Cranach:¹¹¹

„Vor jener Rede, die ich im vorigen Jahr, als unsere vortrefflichsten Gönner ein öffentliches Schauspiel veranstalteten, im Beisein vieler Fürsten, Vornehmen und Gelehrten von nah und fern bei der Verleihung der Doktorwürde an unseren Kantor und unseren Scholastikus hielt, haben mich viele um Abschrift gebeten. Auch du, mein gefeierter Lucas, hast es auf Anregung anderer getan, weil aus unserem täglichen Umgang eine so große Vertraulichkeit, solches Wohlwollen und solche Freundschaft entstanden sind, dass ich dir nichts abschlagen könnte und, wenn ich es könnte, nicht möchte. Denn es liegt durchaus in meiner Natur, dass ich alle, die sich durch Geist und Herzensgüte auszeichnen, liebe, wertschätze, bewundere und verehere. Wer aber kennt nicht deine Tugenden? Wem wären die außerordentlichen Eigenschaften deines Herzens entgangen? Wahrlich, wenn ich den einzigen Albrecht Dürer, meinen Landsmann, dieses unzweifelhafte Genie, ausnehme, so gewährt, nach meinem Urteil, nur Dir unser Jahrhundert den ersten Platz in der Malerei, die, bei den Korinthern erfunden, lange vernachlässigt wurde und erst jetzt wieder ins Leben gerufen worden ist. Die übrigen Deutschen treten zurück, die Italiener, sonst so ruhmstüchtig, bieten Dir die Hand, die Franzosen begrüßen Dich als ihren Meister.

Beweis dafür sind Deine Gemälde in dem heiligen Tempel zu Wittenberg, die außerordentlich bewundert werden, an denen – wie bei allen denen von Thimantes und bei den drei Gemälden meines Albrecht, die sich ebendasselbst befinden und die nach der Meinung von Künstlern mit den dreien wetteifern sollen, die man von Apelles gemalt glaubte – immer mehr erkannt wird, dass es nichts Lieblicheres, nichts Reizenderes geben kann. Maler strömen wetteifernd herbei, um sie nachzubilden; viele bestätigen nur, was Zeuxis unter seine Athleten schrieb: Sie ahmen nach, aber keiner kommt gleich. Mein Lehrer Beroaldus rühmt seinen Landsmann Francia von Bolognia; aber er hat nicht Deine Werke gesehen, nicht das herzogliche Gemach zu Coburg, wo Du Hirschgeweihe gemalt hast, nach denen oft Vögel hinfliegen, die zu Boden fallen, indem sie sich auf Zweigen niederzulassen meinen. Du hast einstmals in Österreich Weintrauben auf einen Tisch gemalt, so natürlich, dass nach Deinem Weggang eine Elster herbeiflog und, unwillig über die Täuschung,

¹¹⁰ Zitiert nach Ingetraut Ludolph: Friedrich der Weise: Kurfürst von Sachsen; 1463–1525, Leipzig 2006, S. 115.

¹¹¹ Christoph Scheurl: Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis, Lipsia, 1509 [VD16 S 2803], Digitalisat unter tinyurl.com/y4mbb3wl.

mit Schnabel und Klauen das neue Werk zerhackte. Zu Coburg hast Du einen Hirsch gemalt, den fremde Hunde anbellten, sooft sie ihn erblickten. Was soll ich aber von jenem Eber sagen, den unser hochherziger Fürst dem Kaiser zum Geschenk schickte, den Du, gleich jenem von ungewöhnlicher Größe, der auf Wittenbergs Fluren erlegt worden war, so kunstreich – wie es Dir eigen ist – dargestellt hast, dass ein Jagdhund bei dessen Anblick mit gesträubten Haaren ein lautes Gebell erhob, bald aber sein Heil in der Flucht suchte; denn die Hunde fürchteten sich von Natur vor dieser Gattung Wild. Es könnte aber jemand sagen, Vögel und Hunde zu täuschen, sei auch Zeuxis und dem deutschen Apelles gelungen, wie ich meinen Dürer zu nennen pflege, der, wie Marcias Marcus Varro, sein eigenes Bild nach dem Spiegel gemalt hat und dessen Haushündchen, um dem Meister seinen Beifall zu zollen, das an die Sonne gestellte frische Gemälde küsste, wovon die Spur noch vorhanden ist. Deshalb will ich anderes erwähnen, was nicht weniger Bewunderung verdient als jene Malerei des Parrhasius, womit er Zeuxis getäuscht haben soll; denn es ist wohl das größte Lob, das nur wenigen Sterblichen zuteilwird und das selbst dem Serapion, einem übrigens feinen und korrekten Maler, vorenthalten blieb: Menschen zu malen, und sie so zu malen, dass sie von allen erkannt werden und zu leben scheinen. Als unsere Fürsten dich vorigen Sommer nach den Niederlanden schickten, um mit deinem Talent zu prunken, bist du wie Antron angelangt und hast gleich beim Eintritt ins Gasthaus mit einer vom Kohlenbecken genommenen erloschenen Kohle das Bildnis Seiner Majestät des Kaisers Maximilian so auf die Wand gezeichnet, dass es von allen erkannt und bewundert wurde. Daber gelang es Dir auch, dass die Ankunft des bis dahin nur dem Namen nach bekannten Lucas in derselben Weise angekündigt wurde wie die des Apelles, als er nach Rhodus kam und auf des Protogenes Gemälde jenen zarten, kaum sichtbaren Umriss zeichnete. Unseren vortrefflichen Fürsten Johannes hast du aber so getreu gemalt, dass nicht einmal, sondern wiederholt die Einwohner von Lochau, wenn sie zum Schloss kamen und durch das Fenster den oberen Teil des Bildes erblickten, mit entblößtem Haupt – wie es Sitte – betroffen die Knie beugten. Gleiche Ehre erwies Rupert Hundt dem Gemälde, als Du es in dem fürstlichen Schlosshof vor Dir hertrugst. Zu Torgau hast Du Hasen, Fasanen, Enten, Wachtel, Krammetsvögel, Holztauben und anderes Geflügel an der Wand hängend gemalt, welche Bilder einstmals der Graf von Schwarzburg, als er sie sah, hinauszubringen befahl, damit sie nicht einen üblen Geruch verbreiteten; und da er merkte, dass er von den Fürsten ausgelacht wurde, beteuerte er, näher hinzutretend, mit einem Schwur, dass wenigstens ein Flügel von einer wirklichen Ente dabei sei. Georg, der herzogliche Jäger, obgleich er wusste, dass Du zu Coburg einen von ihm selbst erlegten Hirsch gemalt hattest, hielt doch die Geweihe für eingemauert; und als das Gegenteil behauptet wurde, so glaubte er es nicht eher, als bis er es mit Händen fühlte. Die von Dir zu Lochau gemalten Rebhühner und Enten wurden ohne Ausnahme von allen, die unvermutet eintraten, für lebendig gehalten; denn obschon Du ganz ehrlich bist, täuschest Du doch, wen Du willst und sooft Du willst. Wollte ich in dieser Art alle Werke Deines Genies aufführen, so hieße das mehr eine Geschichte schreiben als einen Brief. Nicht übergeben kann ich jedoch, dass – wohingegen es dem Protogenes und vielen anderen, nach dem bekannten Satz, dass übertriebene Sorgfalt schade, häufig zum Vorwurf gemacht worden ist, dass sie nicht endigen könnten – Dich jedermann wegen der wunderbaren Schnelligkeit lobt, mit der Du malst und durch die Du nicht nur dem Nicomachus oder Marcia, sondern allen Malern überlegen bist; welche Schnelligkeit Du, nach meinem Dafürhalten, durch fortwährendes Studium und beständigen Fleiß Dir erworben hast. Plinius schreibt, Apelles habe die Gewohnheit gehabt, keinen auch sonst noch so beschäftigten Tag zu verbringen, ohne wenigstens durch einen Pinselstrich die Kunst zu üben; wie auch Protogenes mitten im Kriegslärm nicht die Arbeit an seinen angefangenen Werken unterbrach, da er wusste, dass Demetrius mit den Rhodiern und nicht mit den Künsten Krieg führte, wie es auch wirklich war; denn da dieser die Stadt nur von der Seite hätte nehmen können, wo die Gemälde waren, so zündete er sie nicht an, damit die edelsten Kunstwerke kein Raub der Flammen würden, so dass ihm durch Schonung der Gemälde die Gelegenheit zum Sieg entging.

Soviel ich sehe, bist du, ich will nicht sagen keinen Tag, sondern vielmehr nicht eine Stunde müßig; immer ist der Pinsel geschäftig. Sooft die Fürsten dich mit zur Jagd nehmen, führst du eine Tafel mit dir, auf der du inmitten der Jagd darstellst, wie Friedrich einen Hirsch aufspürt oder Johann einen Eber verfolgt,

was bekanntlich den Fürsten kein geringeres Vergnügen gewährt als die Jagd selbst. Wie aber jene alten Maler eine gewisse Liebenswürdige hatten, so bist auch du – was ich auch von unserm Albrecht Dürer gerühmt habe – freundlich, gesprächig, freigebig, leutselig und gefällig und deshalb unserm Kurfürsten Friedrich nicht weniger lieb, als es Apelles dem Alexander war, bist du dem Herzog Johannes nicht weniger angenehm, als es Protogenes dem Demetrius war. Wenn die Staatsgeschäfte und der Gottesdienst, denen die Fürsten einen großen Teil des Tages und der Nacht widmen, es ihnen gestatten, so kommen sie in deine Werkstatt, aber nicht wie Alexander zum Apelles, um viel Unnützes zu reden und sich von den Farbenreibern auslachen zu lassen, sondern um mit dem höchsten Staunen die Denkmäler deines Genies zu bewundern und mit dem größten Seelenvergnügen deine Meisterstücke zu loben, deren in der Tat so viele und so große sind, dass man zu dir kommt – und ich komme häufig – im Zweifel ist, was man hauptsächlich betrachten soll; täglich tritt Neues hervor, wohin man sich wendet, in jedem Winkel zeigt sich ein Gemälde, das Blicke mächtig fesselt, das so wahr gemalt ist, mit solcher Genauigkeit der Züge, dass nur wenigen das Werk als leblos erscheint, dass man glaubt, es fehle nichts als der Atem des Lebens. Denn obgleich Du die höchste Kunst besitzt, steht doch das Ingenium über der Kunst.

So empfang denn, mein Lucas, die Rede, um die Du gebeten hast; nimm sie als eine geringe Gabe, aber doch als ein besonderes Denkmal meiner Neigung zu Dir. Wie aber Apelles auf seine Werke schrieb, mit Ausnahme dreier: „Apelles verfertigte es“, was auch Pirkheimer, ein im Griechischen und Lateinischen sehr unterrichteter, gelehrter Mann, unserem Dürer und ich auch Dir von ihm zu entlehnen geraten habe: so habe ich auch diese Rede nicht gesprochen, sondern ich sprach; ich habe nicht aufgehört zu reden, sondern ich hörte auf. Wem aber könnte wohl entgehen, dass vieles hinzuzufügen, vieles zu mildern, vieles zu ändern wäre? Vielleicht hätte ich das einigermaßen selbst vermocht, wenn ich die Rede nicht gern so hätte überliefern wollen, wie ich sie hielt. Dazu drängt mich auch noch Wichtigeres, wodurch mein Geist beunruhigt wird: man muss sich der Zeit unterwerfen. Gott wende es zum Guten! Wie das Geschenk auch sei, lasse es Dir gut gefallen, wie mir die Tafel gefällt, auf der Du mich so sorgsam dargestellt hast und auf die ich nicht ohne Grund habe schreiben lassen: „Wenn dir, Wanderer, Scheurl bekannt ist, wer ist mehr Scheurl, dieser oder jener?“ Du aber lebe wohl und, was Du auch beginnst, liebe mich, wie ich Dich liebe!

*Zu Wittenberg in unserem Haus, den 1. Oktober, im Jahr der Versöhnung 1509, im 24. Jahr der Kurwürde unseres christlichen Fürsten Friedrich. Nochmals: Lebe wohl!*¹¹²

Wie aus der Epistel selbst hervorgeht, hatte der Doktor beider Rechte und Rektor der Leucorea, Christoph Scheurl, seinem Freund Lucas Cranach jene gedruckte Lobrede zu liefern, die diesen als „Nummer eins“ unter den Malern darstellen sollte.¹¹³ Der ebenso berühmte Hofmaler der sächsischen Kurfürsten fertigte im Gegenzug ein repräsentatives Bildnis nach Scheurls Wünschen.¹¹⁴

Mit geschickten Worten stellt Scheurl Cranach gleich eingangs dieser Rede mit seinem eigenen Nürnberger Landsmann Albrecht Dürer auf eine Stufe. Er leitet in rhetorischen Winkelzügen sogar Cranachs „ersten Vorzug“ von Dürers „außerordentlichem Genie“ ab und stellt Cranach schmeichelnd als den ersten Meister dar, nachdem er zuvor Dürer als Vergleichsgröße geschickt ausgeklammert hatte.

¹¹² Die Abschiedsformel *Iterum vale* könnte sich auf einen Grabesmonolog in der Ich-Form des römischen Dichters Catull beziehen, der mit der Abschiedsformel *ave atque vale* endet. *Vittenburge ex edibus nostris Kalendi Octobis Anno a reconciliata diuinitate Nono supra Millesimii quingentesimu(?) Electoratus vo Christiani principis nostri Federici Vicesimo quarto Iterum vale.*

¹¹³ „So empfang denn, mein Lucas, die Rede, um die Du gebeten hast; nimm sie als eine geringe Gabe, aber doch als ein besonderes Denkmal meiner Neigung zu Dir.“

¹¹⁴ „Wie das Geschenk auch sei, lasse es Dir gut gefallen, wie mir die Tafel gefällt, auf der Du mich so sorgsam dargestellt hast...“

Nach einer kurzen Einleitung und Andeutung des Anlasses für Scheurls Lobrede auf Cranach kommt das Geschäft der beiden zur Sprache. Scheurl scheint bereits das Gemälde von Cranach erhalten oder es zumindest in Cranachs Werkstatt besichtigt zu haben,¹¹⁵ für das er als Gegenleistung ebenfalls ein höchst tugendhaftes „Bild“ in bester humanistischer Manier von Cranach „lautmalt“, ohne dabei zu versäumen, sich selbst mit Willibald Pirckheimer und Cranach mit Apelles zu vergleichen.¹¹⁶

Das Geschäft scheint also klar zu sein: Scheurl hat im Auftrag Cranachs ein (über Dürer) erhöhendes literarisches Gemälde zu fertigen und erhält dafür im Gegenzug ein (Tafel-)Gemälde mit seinem Porträt. Er weist Cranach an, dieses Bild mit einer Aufschrift nach seinen Wünschen zu versehen¹¹⁷ und Cranach erhält das Recht auf eine Lobrede, die keine Wünsche offenlässt.

Nicht nur in den zitierten Passagen taucht Dürer als einzig relevante Bezugsgröße für die zu lobende Meisterschaft Cranachs auf. Auch die rhetorische Diplomatie Scheurls zum „Ruhmerhalt“ seines „Landsmannes“ Dürer sind nur dadurch zu erklären, dass klarer Auftrag der Rede die Gegenüberstellung Cranachs mit Dürer war.¹¹⁸ Hier sollte [auf Cranach Geheiß?] bewusst manifestiert werden, dass Cranach mit Dürer künstlerisch auf einer Stufe steht. Den Auftrag für das Manifest erteilte Cranach [wirklich über andere, wie Scheurl ausführt?] offensichtlich selbst. Über die Ausführung des Gemäldes hatte Scheurl dem Anschein nach keinen Grund zur Klage¹¹⁹ und doch kokettierte er mittels der von ihm befohlenen Aufschrift. Die rechte Zeile „*Das Schicksal fürchtet die Starken*“ lässt sich, wie bereits ausgeführt, unmissverständlich als Scheurls Lebensmotto – Nimm dein Schicksal selbst in die Hand! – interpretieren. Die links stehende Aufschrift lautet: „*Wenn Scheurl dir bekannt ist, Wanderer, wer ist mehr Scheurl, die hier gemalte oder die dir vertraute Person?*“. Will er damit ausdrücken, dass sein gemaltes Abbild nicht seinen Ruhm wiederzugeben vermag, oder will Scheurl in Selbstironie sein lebendes „Ich“ und dessen Abbild dem Betrachter zur Diskussion stellen? Beim zufälligen Zusammentreffen stellt Scheurl dem vorüberziehenden Wanderer (Betrachter) dann die Frage nach der Übereinstimmung von Vorstellung und Wirklichkeit. Bin ich so, wie du dir meine Person vorgestellt hast? Kann ich dieser Vorstellung genügen? Ist es überhaupt möglich, mich in einem Bildnis zusammenzufassen? Bleibt nicht die Momentaufnahme trotz ihrer Ähnlichkeit stets hinter der fortschreitenden Entwicklung von Körper und Geist zurück? Und nicht zuletzt die Frage an den kritisch vergleichenden Betrachter: Hat mich Cranach gut getroffen?¹²⁰

Wichtig ist die Fragestellung nach dem Sinn der Inschrift deshalb, weil sie möglicherweise nicht zu Cranachs ursprünglichem künstlerischen Bildkonzept gehörte. Wie Scheurl schreibt, war er selbst es, der den Spruch auf das Bildnis zu schreiben „befahl“. Sowohl die Aufteilung der Fläche als auch die gedrängte, unausgewogene Aufschrift¹²¹ geben jedoch Hinweise darauf, dass Cranach das Bildnis zunächst ohne Text gemalt hatte und Scheurl die Aufschrift erst nach Fertigstellung¹²² hat vornehmen lassen. Unter diesem Gesichtspunkt würden die wenig verständlichen Schlusszeilen des Lobgedichtes mit Sinn erfüllt in denen es heißt: „*Wem aber könnte wohl entgehen, dass vieles hinzuzufügen, vieles zu mildern, vieles zu ändern wäre?*“

¹¹⁵ „...so gut, wie ich jenes Gemälde, welches du von mir so fleißig gefertigt hast...“.

¹¹⁶ „... [dieser] schrieb: Apelles faciebat, welches W. Pirckheimer ... unserem Dürer, und ich dir nachzuahmen befohlen habe; so habe auch ich diese Rede gehalten...“.

¹¹⁷ „... und unter welches ich nicht unbillig zu schreiben befahl...“.

¹¹⁸ Scheurl nennt auf S. 21 seiner „Oratio“ gleich mehrfach Dürer und Cranach zusammen: „...*Quas Albertus Durerus Lucas Chronus/Germani inferiores...*“ bzw. „*Albertaum aut Lucam...*“.

¹¹⁹ „*Wie das Geschenk auch sei, lasse es Dir gut gefallen, wie mir die Tafel gefällt, auf der Du mich so sorgsam dargestellt hast...*“.

¹²⁰ Wahrscheinlich lässt Scheurl die Frage in der bereits in seiner Lobrede zum Einsatz gebrachten mehrdeutigen Ironie bewusst offen.

¹²¹ Sowie möglicherweise auch die farbliche Abweichung zur Schlangensignatur Cranachs?

¹²² Jedoch vor Drucklegung der Epistel.

Spielte Scheurl mit dieser Floskel der scheinbaren Selbstbescheidenheit indirekt auf den in Wirklichkeit (seiner Meinung nach) unrichtigen Inhalt seiner Rede an, wenn er betont: „*Vielleicht hätte ich das einigermaßen selbst vermocht, wenn ich die Rede nicht gern so hätte überliefern wollen, wie ich sie hielt?*“ Seine Entschuldigung dafür, dass er es dennoch tat, lautet: „*Dazu drängt mich auch noch Wichtigeres, wodurch mein Geist beunruhigt wird: man muss sich der Zeit unterwerfen. Gott wende es zum Guten!*“

So kann auch der Satzsatz durchaus zweideutig verstanden werden, wenn er das unvollständige „Geschenk“ der Rede, bei dem „*vieles zu ändern wäre*“, mit dem Porträt vergleicht: „*Wie das Geschenk auch sei, lasse es Dir gut gefallen, wie mir die Tafel gefällt*“. Und dabei ist nichts mehr von dem überschwänglichen Lob der vorangehenden Textzeilen zu spüren. Geblieben ist ein eher zurückhaltendes Lob für redliches Bemühen: „*...auf der Du mich so sorgsam dargestellt hast*“. So löst Scheurl mit dem Schluss seines Briefes die Notwendigkeit einer Aufschrift für den kritischen „*Viator*“ auf, wobei aus dem vordergründig formulierten Lob wiederum Eigenlob spricht: „*Vielleicht hätte ich das einigermaßen selbst vermocht*“. Scheurl konnte und wollte das Geschäft dennoch nicht rückgängig machen, weshalb er sich zu der zweideutigen Aufschrift veranlasst gesehen haben könnte: „*...und auf die ich nicht ohne Grund habe schreiben lassen: Wenn dir, Wanderer, Scheurl bekannt ist, wer ist mehr Scheurl, dieser oder jener? Du aber lebe wohl und, was Du auch beginnst, liebe mich, wie ich Dich liebe!*“

In diesem möglichen Ablauf der Auftragsabwicklung könnte also eine Erklärung dafür liegen, dass die Unausgewogenheit der Flächenverhältnisse bei der Textanordnung links und rechts des Kopfes herrscht. Insbesondere die Wörter direkt neben der Kontur des Hinterkopfes wirken, als ob sie während des Aufmalens aus Platzmangel gestaucht werden mussten. Die oberen Zeilen, die Namen, Alter und Lebensmotto des dargestellten Scheurl enthalten, wirken hingegen ausgeglichen und stimmig, wie dies auch bei der Venus mit Amor¹²³ aus demselben Entstehungszeitraum der Fall ist.

Die Informationen, die sich aus der Art der Darstellung und deren Entstehungskontext generieren lassen, scheinen sich bestens in das Bild zu fügen, das Georg Sibutus Darapinus von der Persönlichkeit Christoph Scheurls übermittelt: Einen vor Ehrgeiz fast berstenden Narzisten.¹²⁴ Dass diese Charakterisierung nicht allzu übertrieben sein dürfte und Scheurl sich moralisch sogar oberhalb des herrschenden Standes verortet, zeigt die selbsterhöhende Äußerung Scheurls aus seiner Rede vom 16. November 1508, in der er behauptet hatte, alle Fürsten seien in Bezug auf ihre Erziehung von Gelehrten abhängig. Nur um der Historiker willen würden ihre Namen bewahrt.

Sozialgeschichtlicher Epilog¹²⁵

Dass Scheurl sich als „der Fürst im Kleinformat“ darstellen lässt, wie sich des Weiteren über die Aufschriften, den Ausdruck des Gesichts, eventuell minimale Verschiebungen im Gebrauch der symbolischen Attribute, Unterschiede auf tun und in wessen Sinn sich diese auf tun, erscheint mir eine spannende Sache zu sein. In allgemeiner Rücksicht auf die kunstgeschichtliche Entwicklung des Porträts könnte man die verschiedenen, über Distichon und *Epistola ad Lucam Chronum* auch auf der das Bild begleitenden Textebene ins Spiel gebrachten Funktionen und Phantasmen von Nachahmung, Abbildähnlichkeit, Täuschung und Illusion, die über antike Quellen vermittelt werden, erörtern: wie schält Individualität der Erscheinung sich aus der Imitation eines Typus heraus, oder anders gefragt: wann erkennt man sich um 1510 in seinem Bildnis wieder und was heißt es, einen virtuellen *viator* zu fragen, ob er denn den Dargestellten erkenne? Auf welchen Voraussetzungen der

¹²³ CC-MHM-600-013. Venus mit dem seinen Bogen spannenden Amor, 213 x 102 cm, Holz. St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. GE-680. Vgl. Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, Nr. 21.

¹²⁴ Vgl. hierzu auch: Luzi Schucan: Das Gedicht des Georg Sibutus auf das Wittenberger Turnier von 1508. In: Akten des Basler Cranach-Kolloquiums zur Basler Cranach-Ausstellung 1974, Basel 1977, S. 51, Vers 862.

¹²⁵ Der nachfolgende Schlusstext ist ein Vollzitat eines Brieftextes von Alex Hoess, Wien, an den Mitverfasser.

Bildentwicklung beruhen solche Konzepte? Wie benutzt Cranach individuelle Ähnlichkeit eines bestimmten Gesichts, um sie im Typus psychologisch auszuspielen, welche symbolischen Attribute können etwa mitbenutzt werden, um in ihnen gerade nicht das Allgemeinste, sondern jene ganz private Geschichte des Individuums zu vermitteln, die direkt darzustellen noch nicht Sache der Malerei dieser Zeit ist? Ohne meinen Nachforschungen vorgreifen zu wollen, lässt sich in meinen Augen etwa über Typus und Details eine Beziehung zur Darstellung Friedrichs des Weisen im sogenannten Fürstenaltar herstellen, der in dieser Hinsicht besonders ergiebig ist.

Nach kursorischer Durchsicht der Literatur erscheint mir in diesem Zusammenhang ein *close-reading* des Primärtextes der Epistola lohnend. Die dt. Übersetzungen, so flüssig sie sich lesen mögen, verbergen den ganzen – auch hierin ans Plagiat grenzenden – Reichtum der Anspielungen, in deren Zentrum etwa Plinius *Naturalis historia* steht. Den Brief als literarisches Kunststück zu analysieren, für das Scheurl sich in der Druckausgabe weiter hinten entsprechendes Lob von Dichterhand spenden lässt („*Plus tamen en fateor solito clarissime Scheurle /Co[n]movet ingenium: pagina tersa: meum/Qua Luce scribis nostri preconia Chroni/Cuius ab ingenio res nova queq[ue] fluit*“ – „bei alledem, hervorragender Scheurl, wohl an, ich bekenne es, forderte meinen Geist mehr als gewohnt die nette/knappe Schrift heraus, in welcher du die Lobreden auf unseren Lucas Cranach verfasst, die Nachricht von dessen Talent verbreitet [sic]“), indem man die Regeln und Kunstgriffe, die zur Anwendung kommen, aus den Briefrhetoriken der Epoche rekonstruiert, sollte zu besserem Verständnis der Arbeitsweise humanistischer Gelehrsamkeit, dem diskursiven Feld der Epoche, verhelfen. Dabei könnte wiederum die Frage in Anschlag gebracht werden, ob und wie in so eine artifizielle Matrix ein individueller Subtext, der etwa Cranach und Scheurl nicht expressiv verbis thematisierte Beziehung, sei sie privater oder geschäftlicher Natur, eingeschleust wird. Dasselbe gilt m.E. für die durch diese Texte geisternde Idee von Freundschaft, die an antiken Quellen sich reibt – Ciceros *Laelius de amicitia* beispielsweise, der im 15. und 16. Jhd. zahlreiche kommentierte Auflagen erlebt – und uns, die wir in dieser Rücksicht nach wie vor Kinder des 18. Jhdts. und der Romantik sind, die sich durch den formelhaft wirkenden, hypertrophen Jargon, die wahllos erscheinende Vergabe des als höchst exklusiv gedachten „amicus“, die Verquickung mit wirtschaftlichen und die Karriere betreffenden Interessen irritiert fühlen, dazu veranlassen könnte, eine falsche Bewertung der Verhältnisse zu favorisieren.

Um hinsichtlich der herangezogenen Quellen nicht ins Uferlose zu geraten, schlage ich vor, sich mit der Scheurleschen Familienstiftung kurzuschließen, um wenigstens an den Katalog der Bibliothek zu gelangen: sieht man erst – wenn auch vielleicht durch den Lauf der Geschichte fragmentiert – was Scheurl tatsächlich gelesen haben dürfte und in Griffweite bei der Arbeit hatte, so grenzt man das Feld und die Spekulation doch in vernünftiger Weise ein oder wird auf das ein oder andere Werk gestoßen, an das man sonst nicht gedacht hätte. Natürlich ist es wichtig, in solchen Erörterungen sich nicht so weit zu verlieren, dass die Malerei quasi nur noch als Anlass- und Anwendungsfall humanistischer oder religiöser Gedankenwelt oder mehr oder minder gelungene Illustration derselben erscheint. Besteht Cranachs Leistung u.a. darin, das alles in einer Weise zu verarbeiten, die auf die nicht unbedingt wissenschaftliche Frage verweist, was in dieser Malerei das Moderne ausmacht, das darin besteht, dass uns da und dort aus diesen untergegangenen Welten einer fremd gewordenen Ordnung voll von affektiv bedeutungslos (und dadurch geheimnisvoll) gewordener Symbolik, dennoch über eine Distanz von fünfhundert Jahren etwas anblickt, dem man sich nicht entziehen kann?

Das Bildnis eines Mannes mit der Devise BETALET ALL – Ein Werk von Bernard von Orley?

Spätestens seit den 1920er Jahren war sich die Fachwelt einig darin, in einem Bildnis eines bartlosen Mannes mit Mütze und gefleckter Pelzschabe¹ die Hand Lucas Cranachs aus der Zeit um 1510 sehen zu können, obwohl die Eigenheiten des Bildes sich nur mittels umständlicher Argumentation in das Oeuvre Cranachs d. Ä. einfügen lassen (Abb. 1).

Diese Zuschreibung soll im Folgenden revidiert werden, denn weder ikonografische noch maltechnische Merkmale sprechen eindeutig für eine Herstellung durch Lucas Cranach den Älteren in der fraglichen Zeit. Im Gegenteil: Das äußere Erscheinungsbild weicht deutlich von der Bildsprache der Wittenberger Werkstatt ab und verweist stilistisch auf die niederländische Malerei.



Abbildung 1: Bildnis eines Mannes mit Luchspelz.

¹ CC-POR-810-029. Brustbild eines bartlosen Mannes mit Mütze und gefleckter Pelzschabe. Links oben ein Wappen mit drei schwarzen Querbalken auf goldenem Grund. Rechts oben eine Sonnenuhr, darunter Spruchband mit Inschrift *Betalet all*, 48,4 x 36,4 cm, auf Eichenholz. Zuletzt bei Sotheby's, London, 4. Juli 2018, Lot 7 (als Cranach d. Ä., Taxe 1,5–2 Mio GBP, verkauft für 2,41 Mio GBP inkl. Aufgeld).

Die Eichenholztafel stammt aus dem Besitz des englischen Malers Holman Hunt (1827–1910). In dessen Sammlung galt die Tafel zunächst als Werk von Holbein, bei Hunts Tod jedoch nur noch als „Deutsche Schule“. 1912 war es in der Royal Academy in London ausgestellt, wenig später kam es in den Kunsthandel. Im Katalog der V.G. Fischer Art Galleries 1912/13² wird ein Gutachten von Max J. Friedländer vom 8. Juli 1912 zitiert:

„Dieses aus dem Besitz des Englischen Malers Holman Hunt stammende Portrait, das 1912 in der Winter Exhibition der Londoner Royal Academy (No. 32) ausgestellt war, halte ich für ein Werk Lucas Cranach d. Älteren, aus seiner früheren guten Zeit (um 1512).“

Seine Zuschreibung basiert auf Friedländers Intuition und seiner später verfestigten Meinung, lediglich Cranachs Frühwerke seien ernst zu nehmende Meisterwerke,³ während sein weiterer Werdegang „ein Ausrinnen“ sei.⁴ Friedländer publizierte das Porträt auch 1916 als mit einer Neuerwerbung des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin vergleichbares Bild und schreibt: *„Dieses Porträt ist auf Eichenholz gemalt, also vermutlich in den Niederlanden und, falls von Cranach, 1508, da der Meister damals in den Niederlanden gewesen ist.“*⁵

Bereits ein Jahr später lobt Walter Bombe das mittlerweile in der Sammlung Schnitzler in Köln befindliche Porträt als meisterhaftes Frühwerk Cranachs und festigt damit Friedländers Auffassung:

*„Von Lucas Cranach dem Älteren besitzt die Sammlung zwei Werke, die seinen großartigen und ernstesten Frühstil und den unkünstlerischen Betrieb der Werkstätte des alt gewordenen Meisters offenbaren. Sein Bildnis eines bartlosen Mannes im Pelz, das wir hier abbilden, hat die ganze Frische eines Frühwerkes. Man braucht nur das fest manierierte Bildnis einer Dame aus der gleichen Sammlung (s. Abb. 11) heranzuziehen, um des Unterschiedes zwischen der psychologischen Eindringlichkeit gewahr zu werden, die fast allen Frühwerken Cranachs eigen ist, und der seelenlosen, nur auf Wiedergabe von Äußerlichkeiten gerichteten Art des alten Cranach.“*⁶

Selbstbewusst will Bombe „das sächsische Hauswappen“ auf dem Bild erkennen und manifestiert: *„Wir brauchen nicht lange zu suchen, um herauszufinden, welches Mitglied des sächsischen Herrscherhauses hier dargestellt ist. Es ist niemand anders als Herzog Johann der Beständige.“* Dass sich der Experte bei seiner Zuschreibung geirrt hat, braucht mit einem Blick auf die sächsischen Wappen und die bekannten Darstellungen Johanns nicht näher erörtert zu werden. Auf die evidente Fehlidentifikation gehen spätere Autoren zurecht nicht mehr ein.

Im Katalog einer Ausstellung in Frankfurt am Main 1928⁷ sowie im Katalog der Sammlung Schnitzler von 1931⁸ tragen die jeweiligen Autoren ohne wissenschaftlichen Diskurs zur Tradierung der Zuschreibung an Cranach bei.

Friedländer und Rosenberg nahmen die Tafel 1932 als eigenhändige Arbeit Lucas Cranachs d. Ä. in ihr Werkverzeichnis auf und schlugen nunmehr als Datierung die Jahre 1510–12 vor.⁹

² V. G. Fischer Art Galleries: Collection of Paintings by Old Masters of all schools, Season 1912–1913, New York 1912. Digitalisat unter <https://archive.org/details/collectionofpain00fiscuoft>.

³ Max J. Friedländer, Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, S. 2, Digitalisat unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/friedlaender1932/0012>.

⁴ Ebd., S. 10: *„Der wache Cranach hält nicht, was der träumende versprochen hat. Seine Wittenberger Kunst gleicht einer glatten Kastanie, die aus stachlig grüner Schale gesprungen ist. Phlegmatisch verständige und saubere Darlegung tritt an die Stelle leidenschaftlich tönenden Naturlauts.“*

⁵ Max J. Friedländer: Ein neuerworbenes Porträt Cranachs, in: Amtliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen 37, Heft 7, 1916, Sp. 129–135.

⁶ Walter Bombe: Die Sammlung Dr. Richard von Schnitzler in Cöln, in: Der Cicerone, IX, Heft 21/22, 1917, S. 361–380, hier S. 371, Digitalisat unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cicerone1917/0386>.

⁷ Ausstellung Altdeutscher Bildnisse des 15. und 16. Jahrhunderts aus eigenem und aus Privatbesitz, Z. M. Hackenbroch, Frankfurt am Main 1928, Nr. 13.

⁸ Otto Helmut Förster: Die Sammlung Dr. Richard von Schnitzler, München 1931, Nr. 15.

⁹ Max J. Friedländer, Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, Nr. 51.

1974 stellten Koepplin und Falk das „Bildnis eines unbekanntes Gelehrten mit Sonnenuhr“ ebenfalls als Werk des älteren Cranach mit einer Datierung in die Zeit um 1508/12 vor.¹⁰ Grund für ihre Datierung dürfte erneut die Wahl des „in den Niederlanden üblichen Eichenholzes“ gewesen sein.¹¹ Gleichzeitig weist Dieter Koepplin darauf hin, dass dies „nicht unbedingt die Annahme [erfordert], Cranach habe das Bild 1508 dort gemalt“.

Koepplin zitiert außerdem Werner Schade, der die Inschrift damals noch unter Berücksichtigung eventueller Verfälschung durch Restauratoren als „BETAGET ALL“ im Sinne von „Erleuchtet alles“ begriff, stellt jedoch einschränkend die Frage: „Oder bedeutet die Inschrift, dass man nach Ablauf der Uhrzeit für alles zu „bezahlen“ habe?“ Als einzigen stilkritischen Vergleich führt Koepplin die für Cranach völlig untypische Handhaltung an, indem er schreibt: „Der feste, Willensstärke demonstrierende Griff an den Pelzkragen ist ein neues Motiv (vgl. Nr. 162); es erscheint ähnlich auf dem überhaupt vergleichbaren Bildnis des Grafen Leonhard zum Hag, das versuchsweise Hans von Kulmbach zugeschrieben wurde (Pantheon, XXII, 1938, Abb. S. 299)“.

Im Juni 2000 fand ein Schriftwechsel zwischen Werner Schade und Dieter Koepplin statt,¹² in dem sich die beiden Kunstwissenschaftler darüber austauschen, dass sich die Devise „1633 in der Fassung EEN UUR BETALET ALL auf dem von Adriaen Matham nach Frans Hals gestochenen Bildnis des Pieter van den Broecke (Hollstein 11, S. 213, Nr. 55), eines erfolgreichen Händlers und Admirals, der von 1585 bis 1640 lebte“, findet. Im Katalog der Frans-Hals-Ausstellung in München 1989 wurde jene Devise übersetzt mit „Eine Stunde vergilt alles“. Schade weist in diesem Zusammenhang noch auf ein interessantes Detail hin, nämlich dass der Zeiger der Uhr auf der Ziffer „1“ steht.

Nachdem Schade bis zu diesem Zeitpunkt davon ausgegangen war, das Wappen sei auf das sächsische Adelsgeschlecht von Miltitz zu beziehen, revidiert er nun seine Meinung, da „weder die Farbe: schwarzer Schild, belegt mit vier goldenen Balken, noch die Helmzier (mit bürgerlichem Stechhelm)“¹³ dies hergeben. Er folgt nunmehr einem Vorschlag von Monika und Dietrich Lücke, die das Wappen „der französischen Familie Agicourt (Rietstap II, S. 79 – doch ohne Helmzier)“ zuordnen und rekuriert in diesem Zusammenhang wiederum auf die niederländische Reise Cranachs im Jahr 1508.

2003 kuratierte Werner Schade eine Ausstellung in Hamburg, in deren Katalog das Bildnis unter Nr. 1 wiederum als „Lucas Cranach d. Ä.“ beschrieben wird.¹⁴ Die deutlich lesbare Inschrift ergänzt er zu „[EEN UUR] BETALET ALL“. Aus den vor 1508 für die Wittenberger Jahre nicht nachgewiesenen Porträts Cranachs schließt Schade, dass „erst der Aufenthalt im Jahr 1508 in den Niederlanden Cranach den Zugang zum eigenständigen Portrait geöffnet“ hat. Ohne den geringsten Zweifel an der Autorenschaft erläutert Schade die Ausdruckskraft des Bildnisses und beschreibt dabei Attribute, die den Bildnissen der Cranach-Werkstatt streng genommen fehlen. Zusammenfassend beruft er sich auf den „augenblicklichen Stand des Wissens“,¹⁵ wenn er mutmaßt: „das Bildnis [dürfte] (zudem auf Eichenholz gemalt) mit Cranachs Reise in die Niederlande zusammenhängen“.

¹⁰ Dieter Koepplin, Tilman Falk: Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Ausstellung im Kunstmuseum Basel 15. Juni bis 8. September 1974, Basel und Stuttgart, 1974, Bd. 1, S. 256. Digitalisat unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/koepplin1974bd1/0271>.

¹¹ Ebd., Bd. 1, S. 265.

¹² Kopie im Archiv des Autors.

¹³ Schade irrt in seiner Interpretation des Wappens. Da das unterste goldene Feld den halbrunden Abschluss des Wappenschildes bildet, handelt es sich nicht um vier goldene Balken auf schwarzem Grund, sondern drei schwarze Balken auf goldenem Grund, der zusätzlich durch eine schwarze Rahmung eingefasst ist.

¹⁴ Werner Schade (Hrsg.): Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne, Kat. Ausst. Hamburg, Ostfildern 2003, S. 24 (Abb.) und 166, Kat. Nr. 1.

¹⁵ Ebd., S. 166.

Das Cranach Digital Archiv unter Leitung von Gunnar Heydenreich verzeichnet das Werk unter dem Titel „Bildnis eines bartlosen Mannes mit gefleckter Pelzschabe“ mit einem Entstehungszeitraum von „um 1510–1512“ mit Verweis auf Friedländer/Rosenberg als „*Lucas Cranach der Ältere*“.¹⁶ Ausweislich der Angaben unter einem Bilddigitalisat ist Heydenreich der Autor der Fotografie von 2003 und hat demnach das Werk damals im Original gesehen.

2018 wurde die Tafel im internationalen Auktionshandel angeboten.¹⁷ Der Katalog des Auktionshauses Sotheby's weist es ohne erneute Prüfung als Werk Cranachs d. Ä. aus. Die Zuschreibung wird unter Bezug auf die hier beschriebene „Forschungsgeschichte“ als gesichert angesehen: „*This is a rare early portrait by Lucas Cranach, and was probably painted before the end of the first decade of the sixteenth century. The use of a panel made from Baltic oak is highly unusual in Cranach's oeuvre, and suggests that this likeness may have been painted around the time of Cranach's visit to the Netherlands in 1508.*“¹⁸

Am Ende des Katalogeintrags wird in einem Absatz über die frühe Provenienz- und Forschungsgeschichte des Bildes nochmals suggeriert, dass bereits der Kunsthändler Böhler, bei dem sich das Bild 1914 befand, den wahren Urheber erkannt habe, dem es seither sicher zugeschrieben würde: „*Edith was in fact the sister of his first wife Fanny, who Holman Hunt had married in 1875 in the face of fierce opposition from the Waugh family and in defiance of English law. By the time of his death the attribution to Holbein had been downgraded to 'German School', and the panel's true authorship remained unrecognised. Not long after the Royal Academy exhibition Edith seems to have sold the panel for a 'quite ridiculous sum' according to her grand-daughter Diana.*“¹⁹ *Within two years it was with the famous Munich-based dealer Julius Böhler, who had no doubt recognised its true author, to whom it has remained securely attributed ever since.*“

Die Tatsache, dass beim Tod des ehemaligen Besitzers Holman Hunt im Jahr 1910 das bis dato als Werk Holbeins geltende Porträt bereits zur „Deutschen Schule“ heruntergestuft worden war, verliert sich im Kleingedruckten des Katalogtextes.

Da der Verfasser eine Zuschreibung an Cranach d. Ä. ablehnt und das Werk innerhalb des öffentlich einsehbaren Werkverzeichnisses CORPUS CRANACH unter der Nr. CC-POR-810-029 als NC = *not workshop* führt, teilte er dies dem Auktionshaus nach interner Diskussion kurz vor der Auktion mit, um späteren Missverständnissen vorzubeugen.¹⁹

In einem Antwortschreiben des Auktionshauses wurde unter Berufung auf die „*führenden Gelehrten*“ die Zuschreibung „*Lucas Cranach der Ältere*“ als korrekt bezeichnet und daher auf eine *sale-room notice* verzichtet.²⁰

Eine solche Zuschreibung ist jedoch weder zwingend noch nachvollziehbar. Allein die Tatsache, dass Fakten falsch gedeutet oder übersehen wurden und im Laufe der kennerschaftlichen Betrachtung lediglich aus Mutmaßungen „Wissen“ generiert worden war, bedingt eine neuerliche wissenschaftliche Untersuchung, die nachfolgend geführt wird.

¹⁶ https://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P200, zuletzt eingesehen am 30.09.2020.

¹⁷ Sotheby's, London, 4. Juli 2018, Lot 7 (als Cranach d. Ä., Taxe 1,5–2 Mio GBP, verkauft für 2,41 Mio GBP inkl. Aufgeld).

¹⁸ Vgl. <http://www.sothebys.com/de/auctions/ecatalogue/2018/old-masters-evening-l18033/lot.7.html>.

¹⁹ Email vom 04.07.2018 um 08:00 Uhr an Sotheby's: „*I am of the opinion that Lot 7 is not a work by Lucas Cranach or his workshop. Probably it shows Philip Hanneon (?–1528) as treasurer (betaled all...) of the Order of the Golden Fleece, painted by Bernard van Orley (see Haneton-triptych, Brussels).*“

²⁰ Email vom 04.07.2018 um 17:47 Uhr von Sotheby's: „*We are satisfied that the painting is correctly catalogued as a work by Lucas Cranach the Elder, as the leading scholars have concurred.*“

A. Scheinbare Evidenz der Zuschreibung „Cranach, vor 1510“

Der bei oberflächlicher Betrachtung tatsächlich entstehende erste Eindruck, es könne sich um ein Werk Lucas Cranachs d. Ä. handeln, bezieht seine Akzeptanz aus Einzelementen, die in Summe die negativen Argumente zu verdrängen suchen. Zu diesen für Cranach in Anspruch genommenen Einzelementen zählen unter anderem:

1. Der blaue Bildhintergrund, der aus zahllosen späteren Reformatoren-Bildnissen im Gedächtnis ist, lässt an Cranach denken.
2. Das gelb-schwarz gestreifte Wappen, das an das Wappen der Wettiner erinnert, lässt an Friedrich den Weisen und dessen Bruder Johann den Beständigen denken, deren Hofmaler Lucas Cranach war.
3. Die selbstbewusste Haltung des Dargestellten, die Cranach 1509 für Christoph Scheurl²¹ angewandt hat, erinnert an Cranachs frühe Porträts.
4. Auch der Pelzkragen, ähnlich wie auf dem 1509 datierten Bildnis Scheurls, lässt an Cranach denken.
5. Die Haube, die auf den frühen Porträts eines Rechtsgelehrten²² sowie des Johannes Cuspinian²³ zu sehen ist, vor allem aber bei dem jungen Herrn eines Bildnispaars,²⁴ das ebenfalls auf Eiche gemalt ist, lassen an Cranach denken.
6. Alle vorgenannten Werke werden vor 1510 datiert und lassen damit an ein Frühwerk Cranachs denken.
7. Das Bild ist auf eine Eichentafel gemalt. Da Cranach 1508 in den Niederlanden quellenkundlich nachweisbar ist, lässt die Verwendung von Eichenholz an Cranach denken, obwohl Eichenholz nicht zum gebräuchlichen Bildträger in der Cranach-Werkstatt zählt.

Die angenommene Datierung des Bildes auf die Zeit vor 1510, die sich aus den vorgenannten Annahmen konstruieren lässt, generiert sich lediglich aus der Annahme, dass Cranach der Autor des Werks sei. Die Wechselwirkung zwischen Cranachs belegbarer Reise in die Niederlande im Jahr 1508 und den scheinbar auf Cranach hindeutenden Stilmerkmalen führen zu dem Trugschluss, das Werk könne nur im entsprechenden Entstehungszusammenhang aus der Hand Cranachs entstanden sein.²⁵ Die einzelnen Argumente, die für eine Urheberschaft Cranachs angeführt worden sind,²⁶ lassen sich jedoch leicht widerlegen.

²¹ CC-POR-592-001. Bildnis des Christoph Scheurl, 48,5 x 40,5 cm, Lindenholz, rechts unten bezeichnet mit Schlange nach links mit stehenden Flügeln zwischen Monogramm LC, darunter datiert 1509. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm2332.

²² CC-POR-800-003. Bildnis eines Gelehrten (traditionell identifiziert als Stephan Reuss, wahrscheinlicher aber Jobst Welling), 54 x 39 cm, Fichtenholz. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm207.

²³ CC-POR-800-001. Bildnis des Johannes Cuspinian, 60,3 x 45,5 cm, Fichtenholz. Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“, Inv. Nr. 1925-1b.

²⁴ CC-POR-800-005. Bildnis des Guillaume Six, 47,7 x 35,2 cm, Eichenholz. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 29.100.24.

²⁵ Dieselbe Argumentation wird bei der Zuschreibung an Cranach für weitere Werke angewendet, die sich aufgrund äußerer Merkmale (Eichenholz, Maltechnik) nicht uneingeschränkt in das Werk der Cranach-Werkstatt integrieren lassen, z. B. CC-POR-810-013, Männliches Bildnis, von Friedländer 1916 Cranach zugeschrieben, oder CC-POR-800-005, Bildnis eines Stifters, der einen Rosenkranz in Händen hält.

²⁶ Freilich lassen sich weitere stilistische Übereinstimmungen mit anderen Werken Cranachs d. Ä. finden, die jedoch zum üblichen technischen Repertoire eines jeden guten Malers dieser Zeit gehören. Hierzu zählen die fein modellierten, (fragmentarisch) gehöhten Locken, die gestupften Barthaare, die Konturlinie zwischen Ober- und Unterlippe usw. Diese Stilmittel sind keine zeichenphänomenologischen Details, die als typisch für die Hand Cranachs gelten dürfen. Ihre Beweiskraft ist dadurch erheblich eingeschränkt.

B. Argumente gegen eine Zuschreibung „Cranach, vor 1510“

1. Pelzkragen aus Wildkatzenfell

Verbrämte Pelzmäntel mit Innenbesatz am Ärmel sind bei Cranach mehrfach auf Bildnissen bis um 1530 nachweisbar, beispielsweise bei dem Bildnis eines bärtigen jungen Mannes in Madrid,²⁷ das 1534 datiert ist. Ein gefleckter Pelzbesatz lässt sich auf dem Bildnis des Markgrafen Albrecht von Brandenburg-Ansbach als Herzog von Preußen in Braunschweig²⁸ aus dem Jahr 1528 nachweisen. Dass ein Pelzbesatz²⁹ als repräsentatives Kleidungsstück nicht nur von Cranach als Stilmittel narrativer Rangbetonung Verwendung fand, sondern regelmäßig auf Bildnissen der frühen Neuzeit vorkommt, muss nicht weiter belegt werden. Gleiches gilt für die Haube, die nicht nur bei Cranachs frühen Porträts³⁰ wie dem Bildnis des Johannes Cuspinian³¹ vorkommt, sondern auch zahlreiche spätere Porträts ziert.

In Bezug auf den schwarz gefleckten Pelz des Luchses, wie er im vorliegenden Fall gezeigt wird, findet sich im gesamten Werk der Cranachwerkstatt bis 1586 allerdings kein vergleichbarer Beleg. Dies scheint nicht weiter verwunderlich, denn auch andere altdeutsche Maler des 16. Jahrhunderts östlich des Rheins haben Pelzverbrämungen aus geflecktem Fell offensichtlich nicht oder nur in nicht nennenswerter Zahl dargestellt.³² Im Gegensatz hierzu lässt sich der aus Wildkatzenfell gewonnene gefleckte Pelz auf Bildnissen hochrangiger Persönlichkeiten in den Niederlanden und Flandern regelmäßig feststellen.³³

Eine Zuschreibung an Cranach anhand der vorgenannten Merkmale ist also unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten höchst problematisch. Zudem sprechen phänomenologische Details³⁴ deutlich gegen eine cranach'sche Autorenschaft. So ist der Rand des Pelzbesatzes bei dem infrage stehenden Bild relativ glattrandig ausgeführt und nur wenige, mit dünnem Pinsel aufgebraachte Pinsellinien markieren den Übergang von Fell zum schwarzen Damast. In derselben Technik wurde auch der Übergang zum blauen Hintergrund gestaltet.

²⁷ CC-POR-810-028. Bildnis eines bärtigen jungen Mannes, 51,4 x 35,1 cm, Rotbuchenholz, rechts neben der Schulter bezeichnet H. C. und datiert 1534. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Inv. Nr. 109. Mögliches Pendant zu einem gleichartigen Damenbildnis in Paris (CC-POR-820-065). Aufgrund von Porträtähnlichkeit handelt es sich bei dem Bildnispaar eventuell um den württembergischen Reformator Johannes Brenz (1499–1570) und seine Gattin Margarethe.

²⁸ CC-POR-120-002. Bildnis des Markgrafen Albrecht von Brandenburg-Ansbach als Herzog von Preußen, 50,6 x 37,3 cm, Buchenholz. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. 22.

²⁹ Bei dem vorliegenden Pelzkragen wurde das Fell des Pardelluchses (*Lynx pardinus*) verwendet, einer auf der iberischen Halbinsel vorkommenden Raubkatze.

³⁰ Obwohl die Zuschreibung der frühen Porträts hier nicht in Frage gestellt werden soll, ist dennoch anzumerken, dass diese Werke stilistisch und maltechnisch von den später entstandenen Werken abweichen und nicht signiert sind.

³¹ CC-POR-800-001. Bildnis des Johannes Cuspinian, 60,3 x 45,5 cm, Fichtenholz. Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“, Inv. Nr. 1925-1b.

³² Vgl. ergänzend zur Recherche des Autors eine Übersicht von Pelzinnenfutter nach Jahren unter tinyurl.com/y3jzdk3, abgerufen am 13.12.2018.

³³ Vgl. Adrian Isenbrandt, Bildnis eines Mannes, 1518, Groeningemuseum, Inv. Nr. GRO1280.I, oder Mann mit Goldwaage, 1515–20, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 32.100.36, oder Meister der pausbäckigen Madonnen (?), Diptychon mit Maria und Mann der Familie Hillensberger, 1513, Lowe Art Museum, Inv. Nr. 61006.000, oder Joos van Cleve, Bildnis eines Mannes, 1520–30, Rijksmuseum, Inv. Nr. SK-A-165.

³⁴ Vgl. Michael Hofbauer: CRANACH – Die Zeichnungen, Berlin 2010, S. 32f.



Abbildung 2: Joos van Cleve, Bildnis eines Mannes mit geflecktem Pelz, 1520-30, Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. SK-A-165.

Die vergleichbaren Pelzübergänge aus der Cranach-Werkstatt sind dagegen als weicher, haariger Rand mittels unzähliger Haarlinien (breiter Borstenpinsel?) in die angrenzende Fläche hinein gezogen. Dass dies keine technische Spezifikation späterer Herstellungszeiträume ist, zeigt ein Blick auf den pelzverbrämten Tappert des „1503“ datierten Rechtsgelehrten im Germanischen Nationalmuseum.³⁵

2. Spruchband

Ein Spruchband als Gestaltungsmittel ist nach derzeitigem Kenntnisstand nur einmal von der späten Cranach-Werkstatt verwendet worden, auf einer Allegorie der Tugend aus dem Jahr 1548.³⁶ Auf Bildnissen Cranachs ist ein Spruchband nicht nachweisbar. Auch in diesem Fall ist ein Nachweis in der niederländischen Malerei jedoch leicht zu führen. Es fällt dabei auf, dass insbesondere im Oeuvre Bernard van Orleys³⁷ ondulierende Bänder auf unterschiedlichen Bildtypen vermehrt nachweisbar sind³⁸ (Abb. 3).

³⁵ CC-POR-800-003. Bildnis eines Gelehrten (traditionell identifiziert als Stephan Reuss, wahrscheinlicher aber Jobst Welling), 54 x 39 cm, Fichtenholz. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm207.

³⁶ CC-MHM-005-001. Allegorie der Tugend, 32 x 22 cm, Holz, auf einer Inschriftentafel rechts unten bezeichnet mit Schlange nach links mit liegenden Flügeln und datiert 1548. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG 6080.

³⁷ Bernard van Orley (* 1491/1492 in Brüssel; † 6. Januar 1542 ebenda) erlernte das Malerhandwerk bei seinem Vater in Brüssel, war dort von 1520 bis 1527 als Nachfolger von Jacopo de' Barbari Hofmaler bei der Statthalterin Margarethe von Österreich und ab 1532 Hofmaler bei ihrer Nachfolgerin Maria von Kastilien.

³⁸ Bernard van Orley, Schmerzensmann (Trompe-l'œil, Rückseite einer Tafel mit der Geburt Johannes des Täufer), um 1515, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 2001.216.3; Marien-Triptychon, Musée des Beaux-Arts de Besançon; Madonna mit Kind, um 1516, Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. P01932; Predigt des heiligen Ambrosius, 1515–20, München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. WAF 743.



Abbildung 3: Bernard van Orley, Trompe-l'œil-Malerei des Schmerzensmanns mit ondulierendem Spruchband, um 1515, MET, Inv. Nr. 2001.216.3.

Auf dem Werk „Jungfrau mit Kind und Johannesknaben“ von Orley im Prado hält Johannes ein Schriftbandfähnchen derselben Art mit zudem identischen Schrifttypen³⁹ wie sie sich auf Orleys (damit) signierter Heiliger Familie im Prado⁴⁰ sowie der Heiligen Familie im Louvre⁴¹ finden lassen.

3. Kappe

Die schwarze Kappe des Herrn mit der Devise „BETALET ALL“ findet bei den sicher Cranach zugeschriebenen Männerbildnissen keine direkte Entsprechung. Bei Cranachs Bildnissen dominieren bei den schwarzen Kopfbedeckungen von Männern entweder voluminöse breite Barette oder schmale runde Kappen. Die eher wie eine Kardinalsmütze aufgeplusterte Kappe des hier besprochenen Bildnisses ähnelt stattdessen vielmehr den Kappen auf dem Bildnis eines Unbekannten in Dresden⁴² (Abb. 4) und auf dem Bildnis des Jean Carondelet in der Münchner Pinakothek⁴³ (Abb. 5), beide Bilder stammen abermals von Bernard van Orley.

4. Hände

Auf den beiden zuletzt genannten Bildnissen von Bernard van Orley lassen sich außerdem dieselben kräftigen Hände finden, die in derselben Haltung wie auf dem Bildnis mit der Devise „BETALET ALL“ zudem auch Orleys Porträt des Jan van Hellemont (Abb. 6) auszeichnen.

Stilistisch rückt mit diesen Überlegungen also das Umfeld Bernard van Orleys für eine Urheberschaft in den Blickpunkt, was sowohl den Pelzbesatz und die niederländische Inschrift als auch die Wahl von Eichenholz als Bildträger plausibel erklären könnte.

³⁹ tinyurl.com/yyyyh2asd

⁴⁰ tinyurl.com/y6xw6vvd

⁴¹ tinyurl.com/yy57aa6y

⁴² Bernard van Orley, Bildnis eines Mannes in schwarzer Mütze, 37,5 x 29 cm, Eichenholz. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Gal. Nr. 811.

⁴³ tinyurl.com/yxg6w8cu



Abbildung 4: Bernard van Orley, Bildnis eines Mannes in schwarzer Mütze, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.



Abbildung 5: Bernard van Orley, Bildnis des Jean Carondelet, Alte Pinakothek, München.



Abbildung 6: Bernard van Orley, Bildnis eines Mannes und einer Frau (Jan van Hellemont und Margaretha van Raephorst?), Galleria degli Uffizi, Florenz.



Abbildung 7: Darstellung des Philippe de Han(n)eton mit schwarzer Haube auf dem Triptychon in der Stiftskirche St. Gundula in Brüssel (links); Detailvergleich der Gesichter Hanetons und des Manns mit geflecktem Pelz (Mitte und rechts).

C. Argumente für eine Urheberschaft Bernards van Orley

Es liegt aufgrund der vorgenannten Indizien nah, das Gesamtwerk Orleys nach weiteren aussagekräftigen Gemeinsamkeiten mit dem vermeintlichen Cranach-Bildnis zu durchsuchen. Hierbei fällt sofort die physiognomische Ähnlichkeit mit Philippe de Han(n)eton auf,⁴⁴ der auf seinem von Orley gefertigten Stifterbildnis⁴⁵ einen ganz ähnlichen Ring trägt wie der Mann mit geflecktem Pelz (Abb. 1 und 7 links). Übereinstimmend dargestellt sind die nach unten weisenden Mundwinkel, das ausgeprägte Kinngübchen, die kräftige Nase und der starke Unterkiefer, auch wenn dem Stifter einige zusätzliche Lebensjahre und eine damit einhergehende altersbedingte Erschlaffung der Gesichtsmuskulatur zugesprochen werden müssen (Abb. 7 Mitte und links).

Im Vergleich zu dem kontemplativen Epitaph, das den Stifter (?) mit nachdenklich mildem Blick nach oben zeigt, ist der in wertvollen Pelz gehüllte Herr nicht nur deutlich jünger, sondern mit selbstbewusst entschlossenem, stolzen Blick nach vorn dargestellt. Zwischen den beiden Bildnissen können einige Jahre liegen.

Philippe Han(n)eton war Finanzverwalter des Ordens zum Goldenen Vlies⁴⁶ und zuvor erster Sekretär Philipps des Schönen und Karls des V.⁴⁷ Er starb wohl am 18. April 1528⁴⁸ und wurde in der Stiftskirche St. Gudula in Brüssel begraben. Sein Epitaph trägt die Inschrift: „*Cy en bas gisent*

⁴⁴ Peter G. Bietenholz, Thomas Brian Deutscher: *Contemporaries of Erasmus: A Biographical Register of the Renaissance and Reformation*, Bände 1–3, Toronto 2003, S. 163.

⁴⁵ Bernard van Orley, *Triptychon des Philippe de Haneton*, 87 × 109 cm, Holz. Brüssel, Musée Royaux des Beaux Arts, Inv. Nr. 358.

⁴⁶ Harry Vredeveld (Hrsg.): *Collected Works of Erasmus*, Toronto 1993, S. 158–159 (An Epitaph for Philippe Haneton), Digitalisat unter tinyurl.com/y5gwrn3u.

⁴⁷ Pierre Sweitzer: *La Toison d'or ou Recueil des statuts et ordonnances du noble ordre de la Toison d'or, leurs confirmations, changemens, additions, [...] bulles papales depuis l'institution jusques à present. Avec les remarques sur le contenu des dits statuts & t ordonnances*, Köln 1689, S. 186. Online unter tinyurl.com/y38nko2o.

⁴⁸ Vgl. <https://gw.geneanet.org/nobily?lang=en&n=de+hanneton&oc=0&p=charles>.

Philippe Haneton, chevalier, trésorier de l'ordre de la Toison d'or, premier secrétaire et audientier de l'empereur Charles V, qui trespassa le 18 avril 1528 avant Paques et dame Margarine Numan, sa compagne trespassée le 29 avril 1531.⁴⁹

Aus dieser Kirche stammt auch das betreffende Triptychon,⁵⁰ das Bernard van Orley zugeschrieben wird und die Familie des (porträtähnlichen) Philippe de Han(n)eton zeigen soll.⁵¹ Es ist deshalb nicht auszuschließen, dass es sich um ein Epitaphium handelt, das erst nach dem Tod Philippes gefertigt worden war, während das Männerporträt als Repräsentationswerk zu einem deutlich früheren Zeitpunkt entstand. Ein physiognomischer Vergleich im forensischen Sinn kann naturgemäß auf einem gemalten Bildnis nicht als allein überzeugendes Argument für die Authentifizierung einer Identität gelten. Lassen sich allerdings weitere in sich logische Hinweise auf die mögliche Identität einer bis dato unbekannt Person finden, so können Indizien in Summe durchaus Beweischarakter annehmen. Eine solche Beweiskette soll nachfolgend formuliert werden.

D. „EEN LINT“ BETALET ALL

Spätestens als Han(n)eton ab 1520 zum Schatz-(Zahl-)meister des Ordens zum Goldenen Vlies berufen worden war,⁵² konnte er den Rang eines Edelmanns für sich beanspruchen, wodurch eine gute Gelegenheit für ein repräsentatives Bildnis zur Dokumentation des eigenen Ruhms gegeben war. Damit wäre der mögliche Entstehungszeitraum auf „um 1520“ eingegrenzt.

Neben der aufgezeigten Porträtähnlichkeit und stilistischen Übereinstimmungen mit Werken Orleys lässt sich über die mögliche historische Verbindung beider Bildnisse auch ein Schlüssel für die Bedeutung der Inschrift „Betalet all“, der Uhr⁵³ sowie des Wappens finden.

Die unzweifelhaft niederländische Aufschrift, die sicher nicht zu Cranachs Repertoire gezählt haben dürfte und auch nicht nachweisbar ist, macht als Devise „EEN UUR“ BETALET ALL, wie Schade angemerkt hat, für Philippe de Han(n)eton durchaus Sinn, auch wenn der Rebus etwas anders gelesen werden muss. Denn Han(n)eton hat als Bürgerlicher nicht nur wirtschaftlich, sondern auch sozial einen beachtlichen Aufstieg vorzuweisen. Als erster Sekretär und Schatzmeister „betalet“ er im Wortsinn tatsächlich „all“. Die Wahl einer solchen Devise bietet sich also an – insbesondere wenn die Devise auf einem verschlungenen Band wiedergegeben ist.

Gerade die Wahl eines Bandes ist hierbei in der Bildgenese von immenser Bedeutung, denn der bürgerliche Philippe de Haneton hatte die Burg Lint bei Grimbergen in Flandern erworben, die ziemlich genau zwischen Brüssel und Mechelen liegt, und er gelangte damit in den Rang eines Herrn von Lint.⁵⁴ Seine Standeserhöhung könnte auch den Anlass zu einer Änderung oder Neuschöpfung seines Wappens gegeben haben.

⁴⁹ http://www.lintkasteel.eu/eeuw15_2_4.htm

⁵⁰ Ernst Förster: Reise durch Belgien nach Paris und Burgund, Leipzig 1865, S. 46. Förster legt als Terminus ante quem die Jahreszahl 1521 fest, da er den Dargestellten „offenbar nach dem Leben gemalt“ und dieses Jahr auch als dessen Todesjahr ansieht.

⁵¹ Der gesamte Tafelhintergrund ist vergoldet und mit stehenden, schwarzen Balkenreihen versehen.

⁵² C. Reedijk (Hrsg.): The Poems of Desiderius Erasmus, Leiden 1956, S. 341. Online unter tinyurl.com/yyogh923.

⁵³ Die Uhr auf dem Bildnis hat starke Ähnlichkeit mit dem Zifferblatt der großen Uhr (Le Gros-Horloge) im nordfranzösischen Rouen, das aus dem Jahr 1527 stammen soll.

⁵⁴ <http://www.lintkasteel.eu/hanetonmonografie.pdf>



Abbildung 8: Wappen mit darunter angebrachtem Rebus des Namens „Preston“ aus dem Jahr 1510. Craigmillar Castle, Edinburgh, Schottland (Foto: Jonathan Oldenbuck, Quelle: wikipedia).

Die deutsche Übersetzung des niederländischen Wortes „Lint“ bedeutet „Band“, womit ein eindeutiger Hinweis auf Philippe de Han(n)eton, „Heer van Lint“, gegeben sein könnte, der für die zeitgenössischen Betrachter des Bildes leicht nachvollziehbar gewesen sein dürfte. Das auf dem Band stehende „BETALET ALL“ könnte zusammen genommen also „LINT BETALET ALL“ bedeuten. So ergibt sich zur Vervollständigung des Satzes wie von selbst das Ziffernblatt einer Uhr, um den unbestimmten Artikel „Ein“ zu bebildern, wenn deren Zeiger auf der „Eins“ steht.

Liest man also das Bilderrätsel mit dem Wissen um die Identität des Dargestellten, so ergibt sich von oben nach unten der Sinn stiftende Lösungssatz: **EEN (Herr von) LINT BETALET ALL**. Was könnte eindrucksvoller und gleichzeitig humorvoller den „tresoir“ des Habsburger Ritterordens beschreiben, als dieser Rebus?

Beispielhaft für die Bedeutung sprechender Bilder in der frühen Neuzeit sind neben Wappen, deren Blasonierung auf den Namen des Trägers verweist, auch beigegebene Bilderrätsel wie etwa eine Presse und eine Tonne auf einem Wappenstein, die zusammen den Namen „Preston“ ergeben (Abb. 8). Es ist also nicht zwangsläufig anzunehmen, die Identifikation der gezeigten Person könne nur über ein beigegebenes Wappen erfolgen.

Gerade im vorliegenden Fall ist bislang eine eindeutige Zuordnung des Wappens nicht gelungen. Über seine Herkunft kann nur spekuliert werden. Dennoch „sprechen“, wie dargelegt, die übrigen „rätselhaften“ Bilddetails eine ausreichend verständliche Sprache, sodass es im Ergebnis auf weitere Belege für den Besitzer des Wappens nicht mehr ankommt.

E. Das Wappen

Wie bereits eingangs ausgeführt, können die in der Vergangenheit für das Wappen vorgeschlagenen Familien im Vergleich mit dem auf dem Porträt abgebildeten Wappen schon deshalb nicht überzeugen, da sie heraldisch voneinander abweichen.

Das gelb-schwarze Wappen, das fälschlicherweise in der Forschungshistorie des Bildes als eindeutig dem Wettiner Hof zugehörig interpretiert worden war, konnte später als nicht zwingend auf Sachsen verweisend erkannt werden, wobei drei weitere in diesem Zusammenhang genannte Adelsgeschlechter deutlich werden lassen, wie groß die Variationsbreite einer möglichen heraldischen Herkunft ist.⁵⁵

⁵⁵ Weitere Interpretationsversuche haben sich ab dem Jahr 2009 durch eine Anfrage des Autors innerhalb des Heraldik-Forums *Heraldik im Netz* ergeben. Aus der kontroversen Diskussion ergab sich letztlich jedoch kein überzeugender Konsens. Forum letztmals eingesehen am 10.01.2019 unter tinyurl.com/y28dcsw9.



Abbildung 9: Seite 35 der De Hooghe-Handschrift mit Grabinschrift des Juan Perez de Malvenda, mit Wappen „Hanneton“ (linke Spalte, 5. von oben).

Je weiter entfernt von Sachsen das Wappen jedoch verortet wird, umso unwahrscheinlicher wird auch die Möglichkeit, dass Cranach als Urheber des Porträts in Frage kommt. Sollte es sich, wie Werner Schade es im eingangs erwähnten Schriftwechsel mit Dieter Koeplin für denkbar hielt, gar um ein französisches Wappen handeln, so würde Cranach als ausführender Maler überhaupt nur noch einschränkt plausibel sein.

Im Zusammenhang mit ihrer Forschung zur Burg Lint schrieb Mieke Puelinckx-Coene dem Burgherrn Philippe Hanneton ein Wappen zu,⁵⁶ das in der De Hooghe-Handschrift mit „Hanneton“ überschrieben ist.⁵⁷ Der blaue Schild des Wappens wird durch ein weißes Kreuz geteilt, auf dem fünf rote Blüten (Hundsrose?) angeordnet sind (Abb. 9). Die betreffende Seite der Handschrift ist die Abschrift des Grabdenkmals von Juan Perez de Malvenda (1511–1606), Gouverneur von Brügge, dessen Mutter Marguerite Hanneton († 1515) die Nichte von Philippe Hanneton war. Dieses Hanneton-Wappen aus der De Hooghe-Handschrift hat ganz offensichtlich aber nichts mit dem gelb-schwarz gestreiften Wappen des jungen Herrn auf dem Gemälde mit der Devise „BETALET ALL“ gemein, das nach dechiffrierter Lesart des Rebus sowie auffälliger Porträtähnlichkeit Philippe de Han(n)eton auf der Höhe seines staatsmännischen Erfolgs zeigen dürfte.

Bedenkt man jedoch, dass mit dem Aufstieg des bürgerlichen Hanneton eine Wappenänderung verbunden gewesen sein könnte, dann müssen unterschiedliche Wappenbilder für Träger desselben Namens nicht zwangsläufig ein Widerspruch sein.

⁵⁶ Mieke Puelinckx-Coene: Philippe Hanneton, Heer van Linth, Eigen Schoon Grimbergen vzw 2011, online einsehbar unter <http://www.lintkasteel.eu/hanetonmonografie.pdf>.

⁵⁷ Ignace-Michel De Hooghe: Versaemelinghe van alle de sepulturen, epitaphien, besetten, wapens ende blasoenen, die gevonden worden in alle de kercken, kloosters, abdyen, capellen ende godshuysen, binnen de stad van Brugge, Openbare Bibliotheek Brugge, Inventarnummer ms. 449, S. 35, online unter <https://erfgoedbrugge.be/handschrift-de-hooghe/>

F. Schlussbetrachtung

Schlussendlich überwiegen die Argumente für eine Zuschreibung an Bernard van Orley deutlich die Argumente für eine Zuschreibung an Cranach d. Ä. Diese kennerschaftlich motivierte Zuschreibung an Cranach ist einerseits dem Wunsch geschuldet, ein gutes Frühwerk des Meisters entdecken zu können, und andererseits das Ergebnis von Trugschlüssen. In das Gesamtwerk Orleys hingegen lässt sich das Bildnis sowohl technisch als auch inhaltlich problemlos einfügen, ohne dass es komplizierter Argumentation bedarf.

Welches Argument dafür, dass Cranach entweder in Wittenberg oder während seiner Reise 1508 in den Niederlanden dieses Bild (und weitere zur Diskussion stehende) gemalt haben könnte, ist schlagkräftig genug, die Evidenz eines direkten Zusammenhangs mit der niederländischen Bildtradition zu entkräften?

Warum sollte Cranach diesen Auftrag im weit entfernten Wittenberg gefertigt haben und zwar unter Auslassung seiner eigenen Bildsprache? Wie sollte Cranach das Bild während seiner Reise gemalt haben, die sicher keine Studienreise im Sinne eines längeren Aufenthalts in einer dortigen Malerwerkstätte war?

Für die Herstellung des Porträts kann bei vorliegend in Lasurtechnik gemalten Farbschichten ein Zeitraum von mehreren Wochen angenommen werden. Dabei sind Wartezeiten für notwendige Trocknungsphasen noch nicht berücksichtigt. Es ist deshalb höchst unwahrscheinlich, dass ein solcher Auftrag in den Niederlanden ausgeführt worden sein kann. Selbst wenn man annehmen wollte, Cranach sei während eines möglichen Aufenthalts in Italien, wohin er nach seiner „Inauguration“ in Nürnberg als Hofmaler und Teil des Trosses der Kurfürsten gereist sein könnte, mit der Herstellung beauftragt worden, hätte er sicher mit seinem eigenen Stil glänzen wollen. Dieser eigene Stil ist zu diesem Zeitpunkt bereits durch andere Bildnisse mit Cranachs Schlangensignet belegt und erkennbar.⁵⁸ Warum sollte der augenscheinlich selbstbewusste Hofmaler seinen eigenen Stil unsigniert hinter einer niederländischen Fassade versteckt haben? Er hat dies nicht getan, denn Lucas Cranach ist nicht der Autor des hier behandelten Werks.

Die tradierte Zuschreibung des Porträts, die sich bis in die aktuelle Forschung fortsetzt, nimmt Einfluss auf die kennerschaftliche Wahrnehmung insbesondere der als Frühwerke Cranachs angesehenen Bildtafeln. Für Bildvergleiche bei Zuschreibungsfragen fließen die fälschlich als von der Hand Cranachs stammend angenommenen Bilddetails und technischen Ausführungen immer mit ein, wodurch falsche Spuren auf der Suche nach dem „frühen Cranach“ gelegt werden.

Mit dem Ausblenden des niederländischen Bildnisses aus der scheinbar logischen chronologischen Abfolge seiner Arbeiten wird der Blick geschärft für eine kritische Überprüfung der traditionellen Annahmen und Zuschreibungen sowohl früherer als auch späterer Arbeiten Cranachs. Dass eine solche Überprüfung geboten ist, konnte mit der vorliegenden Arbeit gezeigt werden.

⁵⁸ Vgl. CC-POR-592-001. Bildnis des Christoph Scheurl, 48,5 x 40,5 cm, Holz, rechts unten bezeichnet mit Schlange nach links mit stehenden Flügeln zwischen Monogramm LC, darunter datiert 1509. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm2332.

Neue Überlegungen zu den Bildnissen des Herrn Six und seiner Gattin – Werke von Joos van Cleve?

Wie bei einem weiteren Porträt nachgewiesen werden konnte, haben sich Zuschreibungen an Lucas Cranach d. Ä. aus dem ersten Viertel des 20. Jahrhunderts bis in die aktuelle Forschung etablieren können, obwohl hierzu wissenschaftlich nachweisbar kein Anlass besteht.¹ Gerade Werke zweifelhafter Zuschreibung, die in die Anfangsjahre von Cranachs Anstellung am ernestinischen Hof in Wittenberg datiert werden, können den Blick auf die Frühwerke des Künstlers verstellen, sodass sie entweder nicht als solche erkannt wurden wie eine erst unlängst aufgetauchte frühe Hieronymus-Darstellung,² oder aber falsche Schlüsse aus deren zu erwartendem Erscheinungsbild gezogen wurden wie im Fall des vermeintlichen Frühwerk Cranachs mit der Darstellung einer jungen Frau.³

Nachfolgend soll deshalb die Frage beantwortet werden, ob die Zuschreibung von zwei Bildnissen eines Stifters und einer Stifterin an Lucas Cranach den Älteren aufrechterhalten werden kann oder auch hier über eine Korrektur nachgedacht werden muss (Abb. 1).

Das infrage stehende männliche Bildnis misst 47,7 x 35,5 cm und ist auf eine Eichentafel gemalt.⁴ Das aufgrund derselben Gestaltung der Rückseite in Grisaille offensichtlich zugehörige Bildnis einer Stifterin (?) misst 42,5 x 33,5 cm und ist ebenfalls auf Eichenholz gemalt.⁵

Der abgebildete junge Mann blickt entsprechend üblicher Kompositionsschemata bei Doppelporträts der frühen Neuzeit oder Seitenflügeln von Stifterepitaphien nach rechts. Er ist in eine schwarze Damastschabe mit braunem Pelzkragen gewandet und hält in seiner rechten Hand einen Rosenkranz aus roten Kugeln. Am Zeigefinger der linken Hand zeigt er dem Betrachter einen Wappenring mit sechszackigem Stern mit zwei darüber liegenden Halbmonden. Die Stifterin ist dem Mann nach links in Bethaltung zugewandt. Auch sie trägt ein schwarzes Gewand, dessen Kragen zusätzlich mit einem weißen Pelzbesatz eingefasst ist. Auf dem Kopf trägt sie eine typische niederländische Haube. Beide Porträts zeigen sich vor einem grünen Bildhintergrund, der jedoch farblich etwas differiert. Die Tafel des weiblichen Bildnisses ist unten um einige Zentimeter beschnitten. Die Rückseiten der Tafeln sind mit jeweils einem Heiligen für das männliche Bildnis und einer Heiligen für das weibliche Bildnis bemalt. Die in Grautönen angelegten Figuren erinnern an Nischenfiguren aus Stein, sind stark berieben und waren in der Vergangenheit offensichtlich schädigenden äußeren Einflüssen ausgesetzt.⁶ Um die Nischen räumlich zu betonen, wurden beide Figuren mit einem Schlagschatten nach rechts versehen. Beide Werke werden von der Forschung übereinstimmend in die Zeit um 1508 datiert und Lucas Cranach dem Älteren zugeschrieben.

¹ Vgl. CC-POR-810-029. Brustbild eines Mannes (Philippe de Haneton), Sotheby's, London, 4. Juli 2018, Lot 7.

² Wolfgang Meighörner (Hrsg.): Cranach Natürlich. Hieronymus in der Wildnis. Kat. Ausst. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 1. März bis 7. Oktober 2018, Innsbruck 2018, S. 46, Kat. 3.

³ CC-POR-820-011. Unbekannter Meister (um 1525): Bildnis der Magdalena Gertitz, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm614. Vgl. http://lucascranach.org/DE_GNMN_Gm614, dort fälschlich als „Magdalena von /Büritz“ bezeichnet (eingesehen am 12. Oktober 2020).

⁴ CC-POR-800-005. Männliches Bildnis, 47,7 x 35,2 cm, Eichenholz. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 29.100.24.

⁵ CC-POR-800-006. Weibliches Bildnis, 42,5 x 33,5 cm, Eichenholz. Basel, Kunstmuseum, Dauerleihgabe des Züricher Kunsthauses, dessen Inv. Nr. 1643.

⁶ Die Annahme Rosenbergs (in Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel und Stuttgart 1979, Nr. 27), es handele sich bei dem Damenbildnis um den Flügel eines Triptychons, ist aufgrund der den beiden Bildnissen gemeinsamen starken Beschädigungen der Rückseiten anzuzweifeln. Wahrscheinlicher ist ein Doppelbildnis in Kassettenform, das in geschlossenem Zustand die Bildnisse schützte, die Außenseiten jedoch mechanischer Beanspruchung aussetzte.



Abbildung 1: Bildnispaar aus Männerbildnis im Metropolitan Museum of Art in New York, CC-POR-800-005 (links) und Damenbildnis im Kunstmuseum in Basel, CC-POR-800-006 (rechts).

Das einzige datierte und mit dem cranach'schen Schlangensignet versehene Bildnis aus diesem Zeitraum ist das 1509 entstandene Porträt des Christoph Scheurl⁷ (vgl. Abb. S. 54), welches sicherlich unter dem Einfluss von Cranachs Erfahrungen seiner 1508 erfolgten Reise in die Niederlande entstanden ist.⁸ Das Scheurl-Bildnis, das durch die erhaltenen Quellen sowie das exponierte Schlangensignet mit guten Argumenten als ein zumindest unter Beteiligung Cranachs des Älteren entstandenes Bildnis gelten kann, bildet demnach das einzige verifizierte Vergleichsportrait aus dieser Zeit.⁹

1921 wusste Curt Glaser¹⁰ noch nichts von der Existenz des Männerporträts, das heute im Metropolitan Museum aufbewahrt wird, als er das „kleine Frauenbildnis“ dem „Torgauer Altar“¹¹ unmittelbar anzuschließen versuchte: „Ein paar Bildnisse unbekannter Männer“ zählt er „zu den wenigen Resten seiner [Cranachs] malerischen Tätigkeit in dieser Zeit“ und führt zum Frauenbildnis aus: „Ihnen gesellt

⁷ CC-POR-592-001. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm2332.

⁸ Dieter Koeplin und Tilman Falk: Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Stuttgart/Basel 1974/76, Bd. 1, S. 264, Nr. 164.

⁹ Mit Einschränkungen gilt dies auch für den 1509 datierten und signierten Annenaltar, CC-ALT-530-000, Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv. Nr. 1398, Mitteltafel 121,1 x 100,4 cm, Flügel je 120,6 x 45,3 cm, Lindenholz, sowie die beiden unsignierten Bildnisse CC-POR-280-002, Johann der Beständige, 41,3 x 31 cm, Lindenholz, London, National Gallery, Inv. Nr. NG 6538, und ebenda CC-POR-280-001, Johann Friedrich, datiert „1509“, 41,3 x 31 cm, Lindenholz, London, National Gallery, Inv. Nr. NG 6538.

¹⁰ Curt Glaser: Lucas Cranach. Leipzig 1921, S. 95f.

¹¹ Zu dieser Zeit fälschlicherweise noch als Torgauer Altar bezeichnet, vgl. Iris Ritschel: Der Frankfurter „Annenaltar“ von Lucas Cranach dem Älteren aus dem Jahre 1509 – ein Werk aus der Marienkirche zu Torgau? in: Kleine Schriften des Torgauer Geschichtsvereins 6, Torgau 1996, S. 7–26.

sich endlich ein kleines Frauenbildnis, das in Tracht und Anordnung den heiligen Frauen des gleichen Altars unmittelbar nahekommt“. Er merkt gleichwohl an, dass „es selbst fast auf der Grenze zur niederländischen Kunst steht“, lässt allerdings keinen Zweifel an der Autorenschaft Cranachs an diesem Werk aufkommen. Vielmehr will er aus der Tatsache, dass hier Eichenholz als Bildträger zum Einsatz kam, eine Entstehung während Cranachs Reise in die Niederlande ableiten.

1932 halten Friedländer und Rosenberg zum Frauenbildnis nochmals fest, was Friedländer bereits 1919 vermutet hatte: „Wohl der Flügel eines Triptychons. Unten ist ein Streifen abgeschnitten, so dass die Hände unvollständig erhalten sind. Das Eichenholz spricht für eine Entstehung des Bildes in den Niederlanden (1508). Auch die niederländische Haube der Dargestellten lässt dies vermuten.“¹²

1974 stellt Werner Schade in seiner Cranach-Monografie ebenfalls die betende Frau vor: „Nach den frühen Gelehrtenbildnissen ragen folgende Bildnispaare hervor: Herzog Johann der Beständige und sein Sohn Johann Friedrich,¹³ ein junger Herr mit Rosenkranz und eine Frau in niederländischer Haube...“¹⁴

1976 schließen sich Koeplin und Falk der Zuschreibung der vorangegangenen Literatur an, wobei Koeplin erstmals auf die Zusammengehörigkeit der „betenden Frau“ mit dem Männerbildnis in New York aufmerksam macht.¹⁵ Auch Koeplin erkennt „auf der Rückseite beider Bilder Grisailen in niederländischer Art“, bezieht sie jedoch ebenfalls auf die ähnlichen Darstellungen auf dem Annenaltar von 1509 in Frankfurt. Die rückseitigen Grisailen schreibt er wie die Vorderseiten Cranach selbst zu und vergleicht mit Darstellungen auf den Seitenrändern des Wittenberger Heiltumsbuchs.¹⁶

Innerhalb seiner Dissertation verweist Gunnar Heydenreich auf die Thesen Koeplins und zuvor Friedländers und zeichnet die beiden Tafeln erneut als „Lucas Cranach the Elder“ aus.¹⁷ Obwohl er für die Grisaille-Bemalung der Rückseiten zurecht auf die evidente Popularität derartiger Darstellungen als Teil zeitgenössischer niederländischer Retabel rekurriert,¹⁸ sieht er weder stilistisch noch maltechnisch einen Anlass, die übernommenen Zuschreibungen¹⁹ zu hinterfragen bzw. kunsttechnologisch zu überprüfen.

Eine Reihe weiterer Einzelpublikationen, die jedoch keine zusätzlichen Aspekte behandeln, sehen beide Werke unisono als von Cranachs Hand um das Jahr 1508 entstanden. 1916 beschreibt Friedländer erstmals das Männerporträt als „neu erworbenes Porträt Cranachs“²⁰ und 1919 bekräftigt er diese Zuschreibung nochmals.²¹

¹² Max J. Friedländer: Gemälde Cranachs aus der Zeit um 1509, in: Zeitschrift für bildende Kunst 54, 1919, S. 81–86, hier S. 83.

¹³ CC-POR-280-002, Johann der Beständige, 41,3 x 31 cm, Lindenholz, London, National Gallery, Inv. Nr. NG 6538, und ebenda CC-POR-280-001, Johann Friedrich, datiert „1509“, 41,3 x 31 cm, Lindenholz, London, National Gallery, Inv. Nr. NG 6538 (beide unsigniert).

¹⁴ Werner Schade: Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, Nr. 62, S. 54.

¹⁵ Dieter Koeplin und Tilman Falk: Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Stuttgart/Basel 1974/76, Bd. 2, Nr. 595.

¹⁶ Vgl. Marianne Bernhard und Johannes Jahn (Einleitung): 1472–1553 LUCAS CRANACH D. Ä. Das gesamte graphische Werk, München 1972, S. 456–543.

¹⁷ Gunnar Heydenreich: Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and workshop practice. Amsterdam 2007, S. 48f., 179, 219, 332.

¹⁸ Ebd., S. 218/ 219.

¹⁹ Maryan A. Ainsworth, Joshua P. Waterman: German Paintings in The Metropolitan Museum of Art, 1350–1600. New York 2013, S. 45, 46, (284), Nr. 8.

²⁰ Max J. Friedländer: Ein neuerworbenes Porträt Cranachs, in: Amtliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen 37, Heft 7, 1916, Sp. 129–135, hier Sp. 131.

²¹ Max J. Friedländer: Gemälde Cranachs aus der Zeit um 1509, in: Zeitschrift für bildende Kunst 54, 1919, S. 81–86, hier S. 82.

Das Männerbildnis wurde dann ab den 1930er Jahren in Ausstellungen wiederholt international als Werk Cranachs gewürdigt.²²

Aktuell wird auch im Online-Katalog des Metropolitan Museums der Mann mit Rosenkranz als Lucas Cranach sowie Flügel eines Triptychons vorgestellt und die zum Topos verfestigte Sichtweise zusammenfassend repliziert.²³

2007 setzte mit der Cranach-Schau in Frankfurt²⁴ eine Reihe von Ausstellungen zu Cranach ein, die durchweg die beiden Werke als eigenhändige Arbeiten Cranachs des Älteren präsentierten.

2010 stellt Guido Messling beide Werke als „*Lucas Cranach d. Ä.*“ aus und erklärt ohne wissenschaftliche Begründung: „*Obgleich sie keine Bezeichnung und kein Datum tragen, sind die beiden beeindruckend lebensnahen Bildnisse eines Mannes und einer Frau doch unzweifelhaft während Cranachs ersten Jahren als Wittenberger Hofmaler entstanden.*“²⁵

Benjamin Spira trägt innerhalb seines Katalogtextes zur Düsseldorfer Ausstellung 2017 unter Hinweis auf den sichtbaren Wappenring einer niederländischen Familie sowie die niederländische Tracht zuletzt erneut die These vor: „*Beide Tafeln entstanden demnach vermutlich 1508, als sich Cranach auf Geheiß Friedrichs II. von Sachsen in Mechelen und Antwerpen aufhielt.*“²⁶

²² Metropolitan Museum of Art (Hrsg.): The H. O. Havemeyer Collection. A catalogue of the temporary exhibition, March 10 – November 2, New York 1930, S. 8, Nr. 41.

Havemeyer Collection at Metropolitan Museum: Havemeyers Paid Small Sums for Masterpieces. In: Art News 28 (15. März 1930), Abb. S. 35.

Frank Jewett Mather Jr.: The Havemeyer Pictures. In: The Arts 16 (März 1930), Abb. S. 471.

Die Sammlung Havemeyer im Metropolitan-Museum. In: Pantheon 5 (Mai 1930), Abb. S. 216.

H. O. Havemeyer Collection: Catalogue of Paintings, Prints, Sculpture and Objects of Art. o. O. 1931, S. 14.

Hans Tietze: Meisterwerke europäischer Malerei in Amerika, Wien 1935, S. 339, Tafel 204.

Charles L. Kuhn: A Catalogue of German Paintings of the Middle Ages and Renaissance in American Collections, Cambridge 1936, S. 37, Nr. 89.

Harry B. Wehle, Margaretta Salinger: The Metropolitan Museum of Art: A Catalogue of Early Flemish, Dutch and German Paintings. New York 1947, S. 199/200.

Gabriel Rouchès: Cranach l'Ancien, 1472–1553. Paris 1951, Tafel 20.

Louisine W. Havemeyer: Sixteen to Sixty: Memoirs of a Collector. New York 1961, S. 20.

Dieter Koepplin: Zu Cranach als Zeichner – Addenda zu Rosenbergs Katalog, in: Kunstchronik, XXV, 1972, S. 345–348, hier S. 347.

Frances Weitzenhoffer: The Creation of the Havemeyer Collection, 1875–1900. Diss. University of New York, New York 1982, S. 166, Anm. 7.

Frances Weitzenhoffer: The Havemeyers: Impressionism Comes to America. New York 1986, S. 255.

Angelica Dülberg: Privatporträts: Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990, S. 85, 261, Nr. 241, Abb. 328, 331.

Alice Cooney Frelinghuysen: Splendid Legacy. The Havemeyer Collection. Metropolitan Museum of Art, New York 1993, S. 54/55, S. 264 und S. 321, Nr. 168.

Fedja Anzelewsky: Studien zur Frühzeit Lukas Cranachs d. Ä. In: Städel-Jahrbuch NF 17, 1999, S. 125–144, hier S. 146, 144, Anm. 36.

Maryan W. Ainsworth, Joshua P. Waterman: German Paintings in The Metropolitan Museum of Art, 1350–1600. New York 2013, S. 44–46, Nr. 8.

²³ Eingesehen am 4. April 2019 unter <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436040>.

²⁴ Bodo Brinkmann: (Hrsg.): Cranach der Ältere, Kat. Ausst. Frankfurt am Main und London, Ostfildern 2007, S. 138/139, Nr. 13.

²⁵ Guido Messling (Hrsg.): Die Welt des Lucas Cranach (1472–1553), ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys. Kat. Ausst. Brüssel und Paris, Leipzig 2010, S. 138, Nr. 60 und 61.

²⁶ Gunnar Heydenreich, Daniel Görres, Beat Wismer (Hrsg.): Lucas Cranach der Ältere. Meister – Marke – Moderne. Kat. Ausst. Düsseldorf, 2017, S. 158, Nr. 69.

Da sich die in der Literatur genannten stilkritischen Argumente für eine Urheberschaft Cranachs in erster Linie auf Äußerlichkeiten wie die Haube der Frau, deren etwas nach oben gedrehtes Auge links, die etwas klobigen Hände des Mannes, die kontrastierende Trennlinie zwischen seinen Lippen und bei beiden Werken die auch auf dem Frankfurter Annenaltar wiederkehrenden rückseitigen Grisaille-Nischen-Figuren beschränken,²⁷ muss die Frage erlaubt sein: Könnten die beiden Werke auch dann noch als „Cranach“ bestehen, wenn es den Frankfurter Annenaltar nicht gäbe und eine Reise Cranachs in die Niederlande nicht bekannt wäre? Diese (zugegebenermaßen rhetorische) Frage muss vom unvoreingenommenen Betrachter mit „nein“ beantwortet werden.

Einzig durch diese beiden Gegebenheiten entsteht ein scheinbar in sich logisches Gedankengebäude, durch das die beiden Werke als in jeder Hinsicht aus Cranachs Oeuvre „herausragend“ gelten und gleichzeitig als unstrittiger Teil desselben betrachtet werden dürfen. Beide Werke sind für sich genommen jedoch ebenso ohne Einschränkung als Bestandteil niederländischer Malerei zu betrachten und sie lassen sich erst durch das konstruierte Beziehungsgeflecht zu Cranach als dessen Werke goutieren.

Nicht zuletzt Friedländers falsche Zuschreibung des Bildnisses eines Mannes mit der Devise „BETALET ALL“²⁸ sollte die Wissenschaft ermutigen, auch weitere von ihr kennerschaftlich Cranach zugeschriebene Werke niederländischen Erscheinungsbildes nochmals einer kritischen Überprüfung zu unterziehen. Leitgedanke muss nicht die Demontage von Friedländers²⁹ unbestritten legendärem Ruf als Cranach-Kenner sein. Die vorgetragene und von nachfolgenden Kunsthistoriker-Generationen verfeinerten Argumente³⁰ für eine Zuschreibung an Cranach d. Ä. können

²⁷ Die zusätzlich von Ainsworth vorgetragene Argumente einer „für Cranach typischen Technik“ bei der Ausführung des Rings sowie „ebenfalls den typischen Ansatz mit einzelnen Strähnen in Dunkelbraun und gebrochenem Weiß über einem flächig aufgetragenen warmen Braun“ bei Cranach sind insofern Randnotizen, da es sich nicht um allein von Cranach angewendete Techniken im Sinne von Alleinstellungsmerkmalen handelt, sondern um allgemeingültige Techniken, die regelmäßig bei anderen Malern nachweisbar sind.

²⁸ CC-POR-810-029. Brustbild eines bartlosen Mannes mit Mütze und gefleckter Pelzschabe. Links oben ein Wappen mit drei schwarzen Querbalken auf goldenem Grund. Rechts oben eine Sonnenuhr, darunter Spruchband mit Inschrift *Betalet all*, 48,4 x 36,4 cm, auf Eichenholz. Zuletzt bei Sotheby's, London, 4. Juli 2018, Lot 7 (als Cranach d. Ä., verkauft für 2,41 Mio GBP inkl. Aufgeld). Vgl. die Ausführungen über dieses Bild im vorliegenden Band.

²⁹ Sowie ihm nachfolgenden Forschergenerationen.

³⁰ Aufgrund der Fülle von Einzelpublikationen werden nur die für eine Zuschreibung relevanten Quellen explizit benannt. Auf folgende Literatur wird in diesem Zusammenhang verwiesen:

Metropolitan Museum of Art (Hrsg.): *The H. O. Havemeyer Collection. A catalogue of the temporary exhibition, March 10 – November 2, New York 1930*, S. 8, Nr. 41.

Havemeyer Collection at Metropolitan Museum: *Havemeyers Paid Small Sums for Masterpieces*. In: *Art News* 28 (15. März 1930), Abb. S. 35.

Frank Jewett Mather Jr.: *The Havemeyer Pictures*. In: *The Arts* 16 (März 1930), Abb. S. 471.

Die Sammlung Havemeyer im Metropolitan-Museum. In: *Pantheon* 5 (Mai 1930), Abb. S. 216.

H. O. Havemeyer Collection: *Catalogue of Paintings, Prints, Sculpture and Objects of Art*. o. O. 1931, S. 14.

Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg: *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlin 1932, Nr. 49.

Hans Tietze: *Meisterwerke europäischer Malerei in Amerika*, Wien 1935, S. 339, Tafel 204.

Charles L. Kuhn: *A Catalogue of German Paintings of the Middle Ages and Renaissance in American Collections*, Cambridge 1936, S. 37, Nr. 89.

Harry B. Wehle, Margaretta Salinger: *The Metropolitan Museum of Art: A Catalogue of Early Flemish, Dutch and German Paintings*. New York 1947, S. 199/200.

Gabriel Rouchès: *Cranach l'Ancien, 1472–1553*. Paris 1951, Tafel 20.

Louisine W. Havemeyer: *Sixteen to Sixty: Memoirs of a Collector*. New York 1961, S. 20, 310.

Dieter Koeplin: *Zu Cranach als Zeichner – Addenda zu Rosenbergs Katalog*, in: *Kunstchronik*, XXV, 1972, S. 345–348, hier S. 347.

Werner Schade: *Die Malerfamilie Cranach*, Dresden 1974, Abb. 161.

Dieter Koeplin, Tilman Falk: *Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*. Stuttgart/Basel 1974/76, Bd. 2, S. 682, Abb. 333 und 335.

unter der beschriebenen historischen Konstellation als durchaus schlüssig bezeichnet werden. Beflügelt worden zu sein scheinen sie allerdings bereits bei Friedländer nicht zuletzt von dem verlockenden Wunsch nach Neuentdeckungen, ohne den eine Zuschreibung nicht mit der sich zur Tatsache verfestigten Annahme hätte erfolgen können, wie im vorliegenden Fall geschehen.

Die einzige, sich unmittelbar im Frankfurter Annenaltar³¹ manifestierende Tatsache ist und bleibt die Reise Cranachs in die Niederlande im Jahr 1508.³² Aus einem dabei zu erwartenden Kontakt mit niederländischen Malerkollegen und deren Arbeitsweise jedoch per se schließen zu wollen, dass Cranach für einen kurzen Zeitraum³³ deren Stilistik nicht nur adaptiert, sondern seinen eigenen Stil gleichsam bis zur Unkenntlichkeit „ausgetauscht“ haben soll, ist stilkritisch nicht belegbar. Allein die Tatsache von Cranachs Reise hat ganz im Sinne einer selbsterfüllenden Prophezeiung allerdings bewirkt, dass die Forschung in Erwartung sichtbarer Beweise niederländischer Einflüsse in dessen Kunst auf kurz oder lang Werke entdecken werden würde, die dieser Wunschvorstellung entsprechen. Mit der Detailkenntnis des Kenners hat zuerst Friedländer auf den zur Diskussion stehenden Werken phänomenologische Merkmale zu entdecken geglaubt, die auch (!) auf den Werken Cranachs zu finden sind. Allerdings ist die Schnittmenge der Gemeinsamkeiten bei zwei aus demselben Zeitraum stammenden Werken desselben Genres regelmäßig größer als die zu erwartenden Differenzen. Insbesondere bei Werken aneinander angrenzender, sich traditionell gegenseitig beeinflussender Kulturkreise erschwert sich eine eindeutige Zuordnung sowohl für eine geografische als auch eine personelle Herkunft.

Max J. Friedländer, Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel und Stuttgart 1979, Nr. 56.

Frances Weitzenhoffer: The Creation of the Havemeyer Collection, 1875–1900. Diss. University of New York, New York 1982, S. 166, Anm. 7.

Frances Weitzenhoffer: The Havemeyers: Impressionism Comes to America. New York 1986, S. 255.

Angelica Dülberg: Privatporträts: Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990, S. 85, 261, Nr. 241, Abb. 328, 331.

Alice Cooney Frelinghuysen: Splendid Legacy. The Havemeyer Collection. Metropolitan Museum of Art, New York 1993, S. 54/55, S. 264 und S. 321, Nr. 168.

Louisine Havemeyer, Susan Alyson Stein: Sixteen to Sixty: Memoirs of a Collector. New York 1993

Fedja Anzelewsky: Studien zur Frühzeit Lukas Cranachs d. Ä. In: Städel-Jahrbuch NF 17, 1999, S. 125–144, hier S. 146, 144, Anm. 36.

Gunnar Heydenreich: Painting Materials, Techniques and Workshop Practice of Lucas Cranach the Elder. PhD diss., Courtauld Institute of Art, University of London, 2002, S. 35.

Bodo Brinkmann (Hrsg.): Cranach der Ältere, Kat. Ausst. Frankfurt am Main und London, Ostfildern 2007, S. 138/139, Nr. 12.

³¹ CC-ALT-530-000. Mitteltafel 121,1 x 100,4 cm, Flügel je 120,6 x 45,3 cm, Lindenholz. Auf der Mitteltafel an der rechten Säule auf einem Zettel bezeichnet „Lucas Chronus faciebat“ und datiert 1509. Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv. Nr. 1398.

³² Auch der repräsentative Altar muss neu interpretiert werden, denn nach Ansicht des Autors sitzt entgegen einhelliger Meinung im Mittelpunkt des Balkons auf der Mitteltafel nicht Kaiser Maximilian I., sondern Cranach d. Ä. selbst. Allein Porträtvergleiche mit weiteren Selbst (?) -Bildnissen Cranachs sowie der Zeichnung Dürers (16,2 x 11 cm, 1524, Bayonne, Musée Bonnat, Cabinet dessins) dürften diese These belegen. Die Hakennase als Beleg für eine Identität Maximilians I. reicht für eine ausreichend verifizierte Identifizierung nicht aus, wenn man bedenkt, dass dieser 1509 bereits 50 Jahre alt war und in der Darstellung auf dem Altar die vorspringende Lippe und den ausgeprägten (Habsburger) Unterkiefer komplett vermissen lässt.

³³ Hierbei ist die vielfach geäußerte Vermutung gemeint, Cranach habe Werke während seiner Reise selbst gefertigt, aber auch die Zeit nach seiner Rückkehr, die noch unter den Eindrücken der Reise gestanden haben mag. Dass dieser Zeitraum sehr kurz gewesen sein dürfte, belegen die ganz in italienischer Manier gefertigten Madonnenbildnisse, die im selben Zeitraum seine Werkstatt verlassen haben. Vgl. CC-CMM-100-017, Madonna mit Kind und betendem Johannesknaben (im Aufsatz „Fragen der Zuschreibung im Licht kunsttechnologischer Untersuchungen“ in dieser Publikation), die evidente Übereinstimmungen mit den Madonnendarstellungen von Pietro Vannucci, gen. Perugino (ca. 1445/48–1523) aufweist.

Bereits für Friedländer war offensichtlich die Zuschreibung an Cranach anfangs nicht evident, sodass er eher zögerlich formulierte,³⁴ was auch Ainsworth³⁵ anmerkt: „*Wenn auch anfangs etwas zögernd, so war es doch Max. J. Friedländer, der diese Tafel mit Lucas Cranach dem Älteren in Verbindung brachte.*“³⁶

Nun ist es nicht so, dass die beiden Partner-Bildnisse gleichermaßen aus der sächsischen als auch der flandrischen Provinz stammen könnten. Beide Werke verweisen materialtechnisch, maltechnisch und auch stilistisch eindeutig auf die Gegend um Flandern. Zudem sind sie auf baltische Eiche gemalt. Diese Holzart wurde im angenommenen Zeitraum noch nicht zur Tafelherstellung in der Cranach-Werkstatt eingesetzt und erscheint später auch nur ausnahmsweise.³⁷ Im Zeitraum von Cranachs Reise in die Niederlande sind gesicherte Werke seiner Werkstatt auf Eichenholz in keinem einzelnen Fall nachweisbar.

Um die Cranach-These weiter zu entkräften, muss der Blick unter Eliminierung allfälliger Beziehungen zu Cranachwerken auf den Bildinhalt der Werke gelenkt werden. Durch den glücklichen Umstand der rückseitigen Bemalung finden sich neben den Identifikationsmöglichkeiten der dargestellten Personen durch Attribute der Vorderseite weitere Hinweise. Ainsworth und Waterman haben bereits Vermutungen über die Namen der Dargestellten angestellt, indem sie die Nischenheiligen der Tafelrückseiten unter Verweis auf Koepplin³⁸ als „*Katharina*“ und „*Petrus*“ bezeichnen und daraus „*möglicherweise Peter (?) und Katharina*“ ableiten.³⁹ Dazu ist anzumerken, dass sich diese Identifikationsversuche nicht allein durch die recto Dargestellten verifizieren lassen. Die verso dargestellten Figuren, insbesondere der männliche Heilige, können aufgrund ihres schlechten Erhaltungszustands nicht ohne „Rückversicherung“ durch eine Kenntnis der Identitäten der recto Dargestellten zweifelsfrei identifiziert werden. Wenn die Kunstwissenschaft davon ausgehen möchte, dass es sich bei den Heiligen um die „*Namenspatrone*“ der Porträtierten handelt, so müssten sich nachvollziehbare Kongruenzen nachweisen lassen, was in der Vergangenheit nicht gelungen ist. Da die Rückseitenfiguren nicht zweifelsfrei identifizierbar sind, sollte mittels Mutmaßungen über deren Identität auch nicht über mutmaßliche Namen der Porträtierten selbst spekuliert werden. Im umgekehrten Fall könnte sich aber die zunächst spekulative Identifizierung eines der beiden Porträtierten durch einen Abgleich mit den Heiligen annäherungsweise verifizieren lassen. Ließen sich die Namen der Porträtierten in den Namen der Heiligen als Namenspatrone bestätigen, so würde sich die Wahrscheinlichkeit einer historisch korrekten Identifizierung deutlich erhöhen. Gleichzeitig ließen sich damit möglicherweise weitere Erkenntnisse über Provenienz und Urheberschaft der beiden Tafeln generieren. Ausgangspunkt einer solchen Vorgehensweise muss deshalb der Wappening des Mannes sein, der das einzige personenbezogene Attribut auf den beiden Bildnistafeln darstellt.

³⁴ Max J. Friedländer: Ein neuerworbenes Porträt Cranachs, in: Amtliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen 37, Heft 7, 1916, Sp. 129–135, hier Sp. 131.

³⁵ Maryan W. Ainsworth, Joshua P. Waterman: German Paintings in The Metropolitan Museum of Art, 1350–1600. New York 2013, S. 44–46, Nr. 8.

³⁶ Zitiert nach cda unter „*Forschungsgeschichte/Diskussion*“ auf http://lucascranach.org/US_MMANY_29-100-24.

³⁷ Von 88 Werken, die als Werke der Cranach-Werkstatt betrachtet wurden oder werden und auf Eichenholz gemalt sein sollen, lassen sich durch Holzartbestimmung lediglich ab 1530 fünf Werke auf Eichenholz nachweisen, die als Werkstattarbeiten in Frage kommen: CC-BNT-235-001 (nach 1550), CC-MHM-720-001 (um 1530), CC-POR-310-005 (um 1550), CC-POR-810-025 (um 1530), CC-POR-510-160 (um 1546).

³⁸ Dieter Koepplin und Tilman Falk: Lukas Cranach: Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Stuttgart/Basel 1974/76, Bd. 2, S. 682, Abb. 333 und 335.

³⁹ Maryan W. Ainsworth in Splendid Legacy: The Havemeyer Collection. New York, 1993, S. 55.

Der Ring fasst einen offensichtlich von vier Krappen gehaltenen blauen Stein, in den zwei liegende, nach oben offene, Mondsicheln über einem sechszackigen Stern eingearbeitet sind. Geht man davon aus, dass diese als schwarzes Wappenbild aufgemalte und für einen Wappenring etwas ungewöhnliche Gestaltung ursprünglicher Bestandteil der Malerei ist, so kann die Entschlüsselung des Wappens einen Hinweis auf dessen Träger geben.

Das Wappen ist unzweifelhaft das der aus Nordfrankreich stammenden, seit dem späten 16. Jahrhundert aber in den Niederlanden begüterten Familie Six, die mehrere bedeutende Politiker und Kunsthistoriker hervorgebracht hat.⁴⁰

CDA repliziert⁴¹ den Hinweis auf das „*Wappen der niederländischen Familie Six van Hillegom oder Six van Oterleek*“ und identifiziert es als „*sechszackiger Stern und zwei Mondsicheln auf hellem Blau*“.⁴² Jedoch ist die angenommene Zugehörigkeit des Wappens, mit dem wohl auf Cranachs Reiseziel Antwerpen verwiesen werden soll, deshalb problematisch, weil die Familie Six überhaupt erst nach 1585 in den Niederlanden nachgewiesen ist und sich die Familienzweige in Hillegom und Oterleek erst danach ausbildeten. Weiterhin findet sich in der Genealogie der vorgenannten Adelsgeschlechter keiner der durch die mutmaßlichen Heiligen Petrus und Katharina angenommenen Vornamen.⁴³

Obwohl der Ring explizit als Argument für (!) eine Zuschreibung an Cranach herangezogen wurde,⁴⁴ ist er ebenso geeignet, die Zuschreibung an den sächsischen Hofmaler Cranach zu entkräften. Er bildet nämlich auch den Ausgangspunkt einer Argumentationskette, die den Ringträger im frühen 16. Jahrhundert in den nordfranzösischen Ort Wambrechies nördlich der Stadt Lille zu verorten vermag, wo die Familie Six bis 1585 angesiedelt blieb. Völlig unabhängig von stilkritischen Erwägungen erscheint eine Beauftragung und Maltätigkeit Cranachs sowohl während seiner Reise⁴⁵ als auch für eine Fertigung in Wittenberg damit zunehmend unwahrscheinlich.⁴⁶

Die Suche nach der Identität des Ringträgers muss innerhalb der Familien Six in jenem Zeitraum stattfinden, der zur Ikonografie der Tafeln passend erscheint. Aufgrund der Kleidung beider Personen sowie der rückseitigen Grisaillemalerei kommt dafür ein Zeitraum ab 1502 in Frage, der durch dendrochronologische Altersbestimmung der Tafeln gesichert sein dürfte.⁴⁷ Eine Entstehung der Gemälde vor 1500 ist zudem aus stilkritischen Erwägungen heraus eher unwahrscheinlich. Lässt man die Cranach-These einer Entstehung um 1508 außer Acht, so muss aufgrund des Erscheinungsbildes der Tafeln auch noch ein Entstehungszeitraum bis in die 1520er Jahre hinein in Betracht gezogen werden.

Innerhalb des bekannten Stammbaums der Familie Six scheiden alle vor 1450 geborenen männlichen Mitglieder aus, da der abgebildete Mann mittleren Alters ist und damit nicht mehr als 35, höchstens 40 Lebensjahre zählen dürfte. Entsprechend vorhandener genealogischer Daten stehen

⁴⁰ Gesicherte Genealogie zusammengefasst unter [https://nl.wikipedia.org/wiki/Six_\(geslacht\)](https://nl.wikipedia.org/wiki/Six_(geslacht)).

⁴¹ Unter Verweis auf Ainsworth/Waterman 2013.

⁴² Permanenter Link: http://lucascranach.org/US_MMANY_29-100-24.

⁴³ Vgl. <https://www.genealogieonline.nl/de/famille-pillyser-rysselinck/129060.php>.

⁴⁴ „*Der Wappenring am linken Zeigefinger des Mannes ist in der für Cranach typischen Technik ausgeführt worden: mit dem Auftrag eines Orange-Brauns, Dunkelbrauns und opakem Gelb.*“ (cda unter http://lucascranach.org/US_MMANY_29-100-24 ohne Angabe der Quelle, eingesehen am 27. September 2020.)

⁴⁵ Wambrechies lag zwar im frühen 16. Jahrhundert noch innerhalb des Habsburgischen Machtbereichs, es befindet sich jedoch ca. 150 km südwestlich des für Cranach angenommenen Zielorts Mechelen und ist damit nicht nur aufgrund der großen Distanz als möglicher Beauftragungsort für Porträts wenig naheliegend. Weder über eine Reise Cranachs in die Gegend um Lille noch eine Verbindung der Six nach Mechelen ist irgendetwas bekannt.

⁴⁶ Ein Wirkungskreis von mehr als 800 Kilometern lässt sich für die Cranach-Werkstatt auch unabhängig von Cranachs Reise nicht nachweisen.

⁴⁷ Dieser Zeitraum berücksichtigt das früheste mögliche Entstehungsdatum 1502, das Peter Klein mittels Dendrochronologie festgelegt hat (Schreiben an Metropolitan Museum of Art vom 27. April 2006).

mehrere männliche Personen zur Auswahl: Guillaume Six (ca. 1479–1546) und sein Bruder Jacques Six (1480–1556), außerdem auch Pierre Six (ca. 1490–1527) aus einer weiteren Linie der Familie.⁴⁸

Wie bereits erwähnt sind bei den Heiligendarstellungen auf den Tafelrückseiten durch großflächige Abplatzungen der Malschichten bis auf den Holzträger vor allem die, in denen Attribute zu erwarten wären, so stark geschädigt, dass eine Identifizierung nicht mehr möglich ist. Es kann deshalb nicht eindeutig festgestellt werden, ob es sich bei dem Heiligen auf dem Männerbildnis um den Hl. Petrus handelt, der mit Pierre Six harmonieren würde. Insbesondere der links noch fragmentarisch erhaltene Ellbogen lässt einen stark angewinkelten Unterarm vermuten, der neben dem für Petrus stehenden Schlüssel auch auf den eine Schreibfeder und ein Buch haltenden Johannes Evangelist hindeuten könnte. Sogar der Hl. Wilhelm von Aquitanien (Gellone) käme als möglicher Namensgeber in Betracht, der in seinem Wappen wie der Dargestellte liegende Mondsicheln führte.⁴⁹ Auf diesen selten in der Kunst dargestellten Namenspatron könnte wiederum Guillaume Six referenzieren. Sein Bruder Jaques Six heiratete um 1500 Catherine Desrumaux (1480–1543), für die das weibliche Pendant der Hl. Katharina plausibel wäre.⁵⁰

Da die Gattin von Pierre Six nicht namentlich bekannt ist, lässt sich auch mit ihm das Rätsel um die Identität der Dargestellten nicht lösen. Trotz einiger Unklarheiten im Stammbaum der Familie Six vor der Übersiedlung von Charles Six nach Amsterdam um 1586 stammen alle früheren Angehörigen der Familie aus der direkten Umgebung von Lille und sind auch dort verstorben. Hinweise auf Verbindungen nach Mechelen oder Antwerpen oder überhaupt zum Adel des Heiligen Römischen Reiches lassen sich in keinem einzigen Fall der in Frage kommenden Personen finden.

Wenn damit also ausreichend begründbar dargelegt wird, dass die dargestellten Personen in der Gegend um Lille ansässig waren, das nicht Teil der logischen Reiseroute Cranachs gewesen sein kann,⁵¹ so ist auch die Annahme einer zufälligen Beauftragung für ein Paar-Bildnis, wenn nicht sogar ein Triptychon, wenig begründbar.⁵² Demnach kann der Ring mit dem Hinweis auf Wambrechies die Annahme, die Porträts könnten während Cranachs Reise in Antwerpen entstanden sein, angreifbar machen.

Till-Holger Borchert verweist unter Hinweis auf Schade und Koeplin auf die Beauftragung Cranachs für ein Porträt des späteren Kaisers Karl V., der sich in Obhut Margarete von Österreichs in Mechelen befand. Borchert will „in jedem Fall“ festgestellt haben, dass „Cranach für die Anfertigung des Bildnisses kaum längere Zeit benötigt haben“ wird, „so dass sich die Frage nach weiteren Aktivitäten des Künstlers in den Niederlanden stellt.“⁵³ Freilich könnte es sich bei dem Bildnis Karls um eine Visierung als Zeichnung gehandelt haben, die innerhalb eines Tages gefertigt werden kann.

⁴⁸ Aufgrund der nur lückenhaft vorhandenen Daten zur frühen Genealogie der Familie Six muss der Versuch einer solchen Zuordnung gleichwohl spekulativ bleiben.

⁴⁹ Vgl. <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/IA00062022> sowie Hans Memling: Triptychon der Familie des Willem Moreel, Groeningemuseum, <https://rkd.nl/en/explore/images/37812>.

⁵⁰ Genealogie der Familie Six nach <https://gw.geneanet.org/ddelaporte?lang=en&m=N&v=six>.

⁵¹ Es wird zwar berichtet, Cranach sei bis Gent gekommen, dies liegt allerdings immer noch rund 70 km und damit deutlich mehr als eine Tagesreise von Wambrechies entfernt: „Lucas Cranach hat bei seiner Anwesenheit in Gent den Kaiser CARL V., der damals noch ein „jung Herrlein“ gewesen, abgemalt.“ Vgl. Friedrich Warnecke: Lucas Cranach der Ältere: Beitrag zur Geschichte der Familie von Cranach, Görlitz 1879, S. 16 sowie Tanja Holste: Die Porträtkunst Lucas Cranachs des Älteren (Diss.), Kiel 2004, S. 54, Anm. 212 b.

⁵² Da Verbindungen der Familie Six an den Hof von Mechelen weder verbrieft noch wahrscheinlich sind, scheidet auch eine Beauftragung über Beziehungen aus.

⁵³ Till-Holger Borchert: Cranach der Ältere in den Niederlanden, in: Guido Messling (Hrsg.): Die Welt des Lucas Cranach (1472–1553), ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys, Katalog zur Ausstellung Brüssel und Paris, Leipzig 2010, S. 26.

Will man aber davon ausgehen, dass andere Bildnisse wie die vorliegenden komplett als Gemälde ausgeführt worden sein sollen, so dürfte dies auch für ein Bildnis Karls gelten, womit einschließlich des Männerbildnisses vor blauem Grund während der Reise vier Porträttafeln entstanden wären.⁵⁴

Davon auszugehen, dass Cranach während seiner Reise aus Langeweile externe Aufträge angenommen haben könnte, entbehrt allerdings jeglicher Grundlage. Wie der viel zitierte Annenaltar in Frankfurt beweist, war Cranachs Reise keine Studienreise,⁵⁵ sondern erfolgte in diplomatischer Mission unmittelbar nach der Inauguration Maximilians zum Kaiser in Trient.⁵⁶ Die Frage nach Stippvisiten in die entlegensten Randbezirke des Habsburger Machtbereichs bei Wambrechies oder Arbeitseinsätze bei Malerkollegen gerät damit in den Hintergrund.

Die Herstellung einer Bildnistafel bedingt die entsprechenden Porträtaufnahmen und die Abstimmung mit dem Auftraggeber im Vorfeld des Auftrags, ebenso Zeit für die Ausführung selbst sowie die Trocknungszeiten der Lasuren. Für ein Werk vom Umfang eines beidseitig bemalten Bildnispaars sind mindestens ein bis zwei Monate anzusetzen. Aus welchem Grund sollte Cranach nach beschwerlicher Reise einen derartigen Auftrag ausgeführt haben, der keinerlei erkennbare Bedeutung für seine eigene Reputation hat? Weshalb hätte er insbesondere im weit entfernten Ausland kurz nach seinem verbrieften Recht, sein Wappen sichtbar zu führen,⁵⁷ nicht mit der Schlange signiert haben sollen, so wie es auf dem kurz danach entstandenen Scheurl-Porträt der Fall war?

Im Übrigen hätte die Dauer von Cranachs Aufenthalt für die Herstellung der zwei beidseitig bemalten Bildnistafeln, einem weiteren Männerbildnis sowie einem Porträt Karls schwerlich ausgereicht. Allein die Reise von Wittenberg nach Antwerpen bedeutete einen zeitlichen Aufwand, der bis dato keine Berücksichtigung bei der Beurteilung der Frage fand, wie groß das Zeitfenster für Aktivitäten am Hof Margaretes für Cranach überhaupt gewesen sein konnte. Bei Vernachlässigung moderner Straßenführung weist Google Maps für die kürzeste anzunehmenden einfache Wegstrecke von Wittenberg nach Mechelen bei einer Reise zu Fuß 633 Kilometer aus.⁵⁸

⁵⁴ Joseph Heller (Versuch über das Leben und die Werke Lucas Cranach's, Bamberg 1821, S. 107) spricht unter Berufung auf die legendäre Begegnung Cranachs mit Karl V. im Jahr 1550 von einem **Gemälde**: „*ich habe zu Mecheln in meinem Zimmer ein kleines Gemälde, auf welchem ich, als ich noch Knabe war, von dir gemalt wurde.*“ Vgl. hierzu auch Tanja Holste: Die Porträtkunst Lucas Cranachs des Älteren (Diss.), Kiel 2004, S. 54, Anm. 212. Zu diesem Gemälde käme das weitere Bildnis eines Mannes mit der Devise „BETALET ALL“ hinzu, dessen Entstehung die Cranach-Forschung ebenfalls innerhalb Cranachs Reise 1508 in die Niederlande verortet sieht.

⁵⁵ Durch Quellen ist belegt, dass die von Cranach geleiteten Arbeiten an verschiedenen Projekten am Wittenberger Hof weiterliefen und explizit als Mitarbeiter Cranachs betitelte Maler tätig waren. Es ist allein deshalb undenkbar, dass Cranach zeitlich unabhängig seine verantwortungsvolle Funktionsstelle in Wittenberg auf unbestimmte Zeit verlassen haben könnte, um in den Niederlanden ungeplante Arbeiten auszuführen. Vgl. Anke Neugebauer, Thomas Lang: Cranach im Schloss: Kommentierter Quellenanhang, in: Das ernestinische Wittenberg: Spuren Cranachs in Schloss und Stadt (Wittenberg-Forschungen 3), Petersberg 2015, S. 180ff.

⁵⁶ Es kann dabei offenbleiben, ob das opulente Werk für den kaiserlichen Hof, für die Statthalterin Margarete oder als Beleg für die gelungene diplomatische Mission Cranachs für dessen Dienstherren bestimmt war. Entgegen tradierter Meinung ist im Zentrum narrativen Bildgeschehens sicher nicht der frisch gekrönte Kaiser Maximilian I. auf dem Balkon dargestellt, sondern Cranach selbst, der in selbstbewusster Geste den Erfolg seiner niederländischen Mission im Bild festgehalten hat. Damit wäre der Altar der sichtbare Beweis für den Anlass der Reise nach Mechelen. Maximilian hatte im Gegensatz zu der Person auf dem Balkon offensichtlich bereits um 1508/09 blondes (ergrautes?) Haar, wie unter anderem ein Werk Joos van Cleves bezeugt, das den Kaiser möglicherweise sogar noch jünger darstellt (Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 972, online unter www.khm.at/de/object/6ea2ef7311/).

⁵⁷ Vgl. Anke Neugebauer, Thomas Lang: Cranach im Schloss: Kommentierter Quellenanhang, in: Das ernestinische Wittenberg: Spuren Cranachs in Schloss und Stadt (Wittenberg-Forschungen 3), Petersberg 2015, S. 177.

⁵⁸ <https://www.google.com/maps/dir/Lutherstadt+Wittenberg/Mecheln>.

Unter Berücksichtigung der großen Distanz und der damit verbundenen zunehmenden Beschwerde einer solchen Reise ist eine tägliche Wegstrecke zu Pferd von 30 bis 40 Kilometern realistisch.⁵⁹ Ohne notwendige Ruhepausen errechnet sich daraus eine Reisedauer hin und zurück von ca. 36 Tagesetappen.

Cranachs Abreise nach Mechelen ist nicht urkundlich datierbar. Schade erwähnt einen Briefwechsel vom 6., 8., und 13. Juli 1508, aus dem hervorgeht, dass Cranach in Nürnberg erwartet würde.⁶⁰ Glaubt man dieser Quelle, so kann Cranach also frühestens ab der zweiten Julihälfte seine Reise angetreten haben. Spätestens nach dem Turnier in Wittenberg vom 7. bis 19. November 1508 musste Cranach wieder aus den Niederlanden zurückgekehrt sein, da er dann nachweislich Verpflegung erhielt.⁶¹ Im Hinblick auf die herannahenden Ereignisse in Wittenberg ist es jedoch wahrscheinlich, dass Cranach bereits vor dem großen Turnier wieder in Wittenberg war.

Abzüglich der errechneten Reisezeit verblieben ihm im besten Fall ca. 70 bis 75 Tage für einen Aufenthalt während seiner Reise. Innerhalb dieses Zeitrahmens mussten neben den gesellschaftlichen Verpflichtungen, die Anlass für die Entsendung an den Hof Margarete von Österreichs waren, die zweifellos denkbaren künstlerischen Aktivitäten Cranachs stattgefunden haben. Eine nach Quellenlage mögliche Weiterreise nach Gent hätte weitere mehrere Tage in Anspruch genommen und das Zeitfenster für die Ausführung von Bildwerken weiter geschmälert.

Spekulationen über Zusammenkünfte Cranachs mit niederländischen Malerkollegen können hauptsächlich auf die direkte Umgebung von Mechelen beschränkt werden. Cranach wird selbst als Abgesandter des sächsischen Kurfürsten keinen unmittelbaren Zugang zur mittlerweile kaiserlichen Familie gehabt haben, sondern musste sicherlich auf eine Audienz am Hof warten. Hierfür musste er vor Ort zur Verfügung stehen, was seine Planung bezüglich zeitintensiver Aufträge außerhalb seiner Mission entsprechend weiter eingeschränkt haben dürfte. Auch das für November desselben Jahres terminierte große Turnier in Wittenberg dürfte seine zeitliche Disposition nicht unerheblich beeinflusst haben, denn dieses wichtige Ereignis am heimischen Hof erforderte seine rechtzeitige Rückkehr. Da keine Quellen zu bereits vorhandenen Kontakten zu Malerkollegen in den Niederlanden existieren, ist es schwer vorstellbar, dass Cranach dort nicht nur untergekommen sein sollte, sondern in einem laufenden Werkstattbetrieb mitgewirkt haben könnte. Cranach müsste demnach sämtliche Malutensilien auf seiner Reise mitgeführt haben, was einen erheblichen Aufwand bedeutet hätte. Leicht transportierbare Farbtuben und Feldstaffelei existierten noch nicht, sodass (auch in Unkenntnis möglicherweise zu erwartender Aufträge) ein großes Sortiment an Pigmenten, Bindemitteln und Pinseln mitgeführt worden sein müsste, was zusätzlich zum eigentlichen Malprozess weiteren Arbeitsaufwand für die Vorbereitung bedingte. Die künstlerischen Aktivitäten des Reisenden dürften sich deshalb auf die Zeichnung als wirkungsvolle Belege seines Könnens beschränkt haben, an denen auch Zuschauer teilhaben konnten. In diesem Zusammenhang sollte die (wenn auch prosaische) Aussage Scheurls aus dem Jahr 1509 den tatsächlichen Hergang der künstlerischen Ereignisse während Cranachs niederländischer Reise wiedergeben, wenn er davon spricht: *„Als unsere Fürsten dich vorigen Sommer nach den Niederlanden schickten, um mit deinem Talent zu prunken, bist du wie Antron angelangt und hast gleich beim Eintritt ins Gasthaus mit einer vom Kohlenbecken genommenen erloschenen Kohle das Bildnis Seiner Majestät des Kaisers Maximilian so auf die Wand gezeichnet, dass es von allen erkannt und bewundert wurde.“*⁶²

⁵⁹ Siegfried de Rachewiltz, Josef Riedmann: Kommunikation und Mobilität im Mittelalter: Begegnungen zwischen dem Süden und der Mitte Europas (11.–14. Jahrhundert), Ostfildern 1995, S. 73.

⁶⁰ Werner Schade: Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, S. 403, Quelle 43. Vgl. auch Lüdecke 1953, S. 157, Quelle 7.

⁶¹ Neugebauer/Lang a.a.O., S. 181–182, Quelle 56. Vgl. auch Eduard Flechsig: Cranachstudien, Leipzig 1900, S. 16 f.

⁶² Vgl. Aufsatz Scheurl, S. 74 mit Anm. 111. Christoph Scheurl: Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis, Lipsia, 1509 [VD16 S 2803].

Trotz der Unwahrscheinlichkeit eines niederländischen künstlerischen Exkurses bleibt, allein aufgrund äußerer Rahmenbedingungen, theoretisch die Möglichkeit bestehen, dass Cranach neben dem legendären Kaiser-Porträt die beiden Bildnisse in den Niederlanden gefertigt hat.⁶³ Stilkritische Vergleiche sollen deshalb im Folgenden letzte Zweifel an der naheliegenden Urheberschaft eines niederländischen Malers ausräumen, womit Cranach auch für die beiden in Frage stehenden Werke als ausführender Künstler ausscheidet.

Obwohl Curt Glaser 1921 zu den Auswirkungen der niederländischen Kunst auf Cranachs Schaffen vermerkt, „*daß er keineswegs gesonnen war, die eigene Art besinnungslos dem Fremden preiszugeben*“, wie die ab 1509 entstandenen Holzschnitte belegen, schließt er sich unkritisch Friedländers Zuschreibung aus dem Jahr 1919 an. Genau die Beobachtung Glasers, Cranach habe seine „*eigene Art*“ mit Ausnahme der zur Diskussion stehenden Porträts sowie dem im Folgejahr nach seiner Reise entstandenen Annenaltar beibehalten, bietet weiteren Anlass, nach Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen gesicherten Werken und den beiden Bildnissen gleichermaßen zu suchen.

Dazu soll basierend auf den technologischen Untersuchungen und Detailfotografien von Gunnar Heydenreich⁶⁴ untersucht werden, inwieweit die Bildnisse für einen phänomenologischen Vergleich mit Werken Cranachs herangezogen werden können. Stellvertretend für den Stand des kunstwissenschaftlichen Diskurses soll zunächst anhand einer jüngeren Publikation die Problematik der allgemein akzeptierten Zuschreibungen aufgezeigt werden.

Tanja Holste geht 2004 ohne Angabe von Gründen davon aus, dass Cranach während seiner Reise noch weitere Kunstwerke geschaffen hat. Weiterhin geht auch sie davon aus: „*Die Bildnisse eines Mannes mit Rosenkranz und einer betenden Frau dürften jedoch in die Zeit des niederländischen Aufenthalts fallen*“. Als Belege führt sie ein „*Zusammenspiel mehrerer Indizien*“ an: 1.) Eichenholztafeln, die in den Niederlanden häufig, bei Cranach in Wittenberg hingegen „*kaum zum Einsatz kamen*“; 2.) „*Die typisch niederländische Haube*“; 3.) „*das vermeintliche Wappen der Familie Six Te Hillegom*“. Die „*allgemein anerkannte These über den Entstehungsort*“ sieht sie zwar durch die drei vorgenannten Punkte untermauert (ohne dass die vermeintlich untermauerten, eigentlichen Argumente benannt werden), schließt jedoch ihre Betrachtung mit einer bemerkenswerten Aufforderung: „*Die feine Modellierung der Gesichter mit Lichtreflexen und Ausschattierung, der Farbauftrag und auch die Gestaltung der Hände sind in diesem Zusammenhang zu beachten*.“⁶⁵ Einen Hinweis auf den Zweck dieser Bemerkung, die zunächst etwas deplatziert erscheint, gibt sie in der angehängten Fußnote: „*Eine Untersuchung der Tafeln mit modernster Technik wäre auch hier wünschenswert*“. Es kann dahingestellt bleiben, ob der Hinweis allgemeiner Natur ist oder versteckte Zweifel der Autorin transportiert, er sollte in jedem Fall Berücksichtigung finden.

An der Hand der Stifterin sind die Konturen der Finger nämlich durch sekundäre maltechnische Eingriffe in ihrer ursprünglichen Wirkung verändert. Die Binnenflächen der Finger sind offensichtlich großflächig übermalt, wie aus dem darüber liegenden Krakelee-Imitat aus Bleistiftlinien ablesbar ist.⁶⁶ Die verfälschenden Eingriffe umfassen den kompletten Bereich der Hände und auch der Ring am Zeigefinger ist davon betroffen. Auch an anderen Stellen wie den Augenpartien finden sich zahlreiche Retuschen und es hat den Eindruck, als ob Augenbrauen und Wimpern spätere Zutaten in cranach'scher Manier sind.

⁶³ Das darüber hinaus gehende Männerbildnis CC-POR-810-029 kann nach Ansicht des Autors mit ausreichender Sicherheit als vermeintliches Cranach-Werk abgeschrieben werden.

⁶⁴ http://lucascranach.org/CH_KHZ-KMB_Dep24, eingesehen am 22. Oktober 2020.

⁶⁵ Tanja Holste: Die Porträtkunst Lucas Cranachs des Älteren (Diss.), Kiel 2004, S. 55.

⁶⁶ Vgl. http://lucascranach.org/CH_KHZ-KMB_Dep24/image.

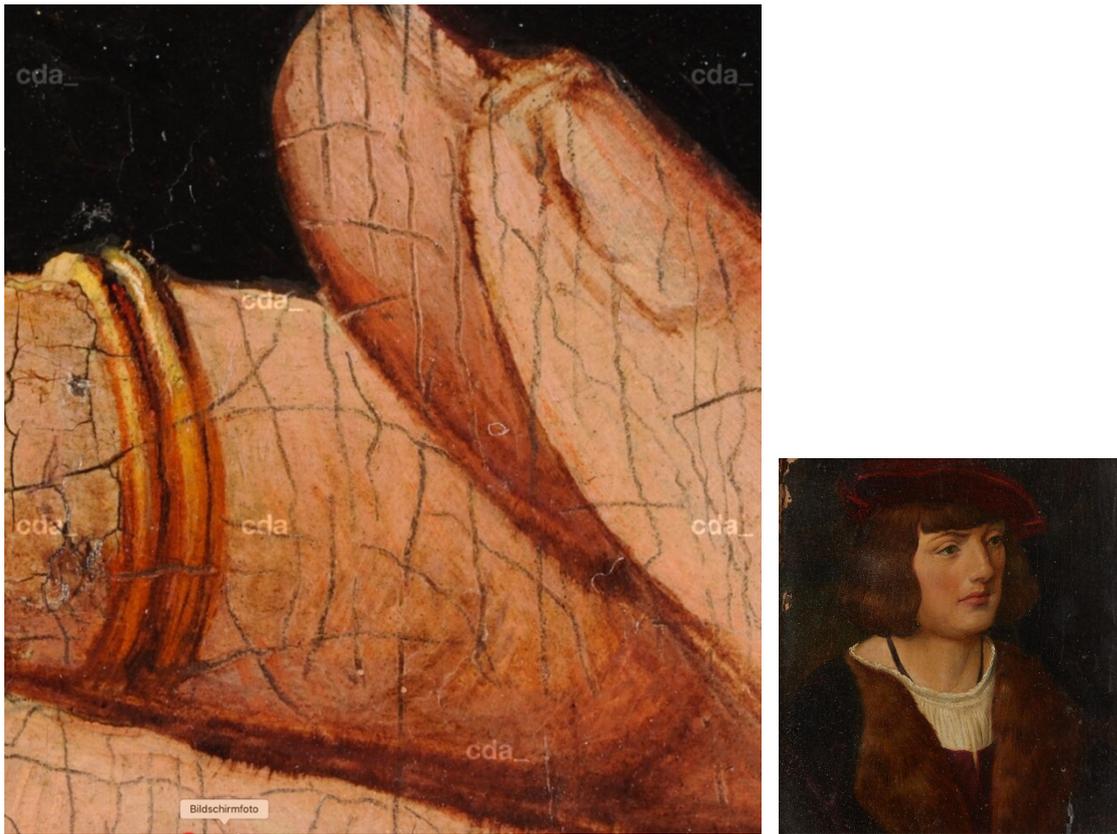


Abbildung 2: Screenshot eines Ausschnitts der Hand der Stifterin mit umfangreichen Übermalungen, Foto: Gunnar Heydenreich (links), sowie weiteres motivgleiches Porträt des Stifters mit vollständig erhaltenen Schattenpartien (rechts).

An nicht wenigen Stellen scheinen Pinselzüge erst nach der Ausbildung der Altersrisse aufgesetzt worden zu sein.⁶⁷ Diese Verfremdungen lassen sich bei Betrachtung der Fotos von Heydenreich feststellen, beschrieben sind sie in dessen publizierten Untersuchungen nicht, lediglich zur optischen Auswertung der Infrarotreflektogramme wird ausgeführt: „Zuschreibung: – nicht möglich“.

Auch auf dem Männerbildnis sind trotz unterschiedlicher Provenienz und später „Zusammenführung“ mit dessen Partnerbildnis ähnliche Phänomene auszumachen.

Bei dem Schatten entlang der Nase des Mannes handelt es sich nach Ansicht des Verfassers nicht um durchscheinende Unterzeichnung, wie Ainsworth und Waterman annehmen.⁶⁸

In der Vergrößerung dieses Bereichs zeigen sich unterhalb des rechten Auges innerhalb der dunklen Verschattung Beschädigungen in der oberen Malschicht, an denen die vermeintliche Unterzeichnung nicht mehr sichtbar ist. Da die Unterzeichnung grundsätzlich unter den Malschichten liegt, müsste sie bei Beschädigungen der oberen Malschicht noch sichtbar erhalten bleiben. Die graue, als Unterzeichnung interpretierte Linie ist also Teil der Malerei und nicht der Unterzeichnung.

⁶⁷ Laut Eintrag in der Datenbank cda fanden technologische Untersuchungen der Tafel durch Gunnar Heydenreich statt. Vgl. http://lucascranach.org/CH_KHZ-KMB_Dep24/image. Eine Überprüfung ist bei Betrachtung mit bloßem Auge sowie vertiefend mittels Auflichtmikroskops durch einen Restaurator leicht möglich.

⁶⁸ Zitiert nach cda, eingesehen am 30. September 2020 unter http://lucascranach.org/US_MMANY_29-100-24.

Wenn man, wie Ainsworth und Waterman ausführen, annehmen wollte, der dunkle Bogen rechts des Nasenflügels sei Ergebnis einer Änderung der Position der Nase während des Malprozesses, so würde indes die Verlängerung der grauen Linie entlang des rechten Tränensacks bis an die Kontur des Jochbeins keinerlei Sinn ergeben, denn es kann schwerlich behauptet werden, diese Linie markiere den ursprünglichen Verlauf der Gesichtskontur. Vergleicht man aber diese Gesichtspartie mit einem alten Foto,⁶⁹ so verstärkt sich der Verdacht, dass die Linie durch Verputzung der Fläche zur Nasenkontur hin entstanden ist. Auf dem alten Foto ist (noch) keine Linie zu sehen, sondern eine bis zur Nase hin homogene Schattenpartie, die zur Modellierung von Körperlichkeit dient.⁷⁰

Das Phänomen dieser Linie lässt sich zusätzlich als Artefakt plausibilisieren, indem man die weiteren farbgleichen Flächen in die Betrachtung miteinbezieht. Diese finden sich im durch die Frisur verschatteten Teil des Halses, unter dem Kinn sowie in den Augenhöhlen und dienen der Verschattung der dem Licht abgewandten Bereiche, wie es in der niederländischen Malerei dieser Zeit regelmäßige Gestaltungspraxis war.⁷¹ Der glückliche Umstand, dass 2018 ein motivgleiches kleineres Bildchen des männlichen Stifterporträts auf dem französischen Kunstmarkt war (Abb. 2 rechts), liefert den sichtbaren Beweis für die vorgenannte These.⁷² Auf dieser kleinen Version sind die auf der hier behandelten größeren Version unvollständigen Schattenpartien noch komplett vorhanden. Nennenswerte Unterzeichnung ist auf keiner der beiden Stifter-Tafeln zu detektieren und Vergleiche mit Unterzeichnungen auf Tafeln der Cranach-Werkstatt sind damit nicht möglich. Weitere rezente Veränderungen lassen sich in direkter Gegenüberstellung des alten Fotos mit dem Männerbildnis erkennen oder zumindest erahnen.⁷³ Auffälligstes Beispiel ist eine auf dem alten Foto zu erkennende Konturierung des Nasenflügels, der im heutigen Zustand komplett fehlt.

Allein mittels optischen Befunds dürfte ausreichend nachgewiesen worden sein, dass beide untersuchten Bildnisse durch spätere Bearbeitungen, gleich welcher Art, nicht nur in ihrer Wirkung verändert wurden, sondern deren Originalzustand in einem Ausmaß gelitten hat, das einen phänomenologischen Bildvergleich mit Werken Cranachs als nicht mehr zielführend erscheinen lässt. Im Übrigen sind auch die für einen Vergleich in Frage kommenden Werke in schlechtem Erhaltungszustand, wie Ainsworth zurecht festgestellt hat,⁷⁴ wodurch sich ein wissenschaftlich tragfähiger Vergleich per se ausschließt.

Bringt man die detektierten Veränderungen bei der Suche nach stilkritischen Übereinstimmungen mit Werken Cranachs gedanklich in Abzug, so verliert damit die tradierte Zuschreibung weiter an Boden. Will man im umgekehrten Fall die in ihrem ursprünglichen Aussehen beeinträchtigten Werke mit Werken niederländischer Maler vergleichen, ergeben sich aufgrund des schlechten Erhaltungszustands zwar ähnliche Probleme, eine eindeutige Zuschreibung im Sinne einer Händescheidung auf Basis zeichenphänomenologischer Details ist in diesem Fall jedoch nicht notwendig. Sobald die Summe der Übereinstimmungen mit niederländischen Werken größer ist als die Übereinstimmungen mit Werken Cranachs, kann eine Zuschreibung an diesen nicht mehr aufrecht erhalten werden.

⁶⁹ Foto aus dem Nachlass Friedländers im RKD in Den Haag. Online unter <https://rkd.nl/explore/images/264792>.

⁷⁰ Es ist unergiebig darüber zu spekulieren, ob vielleicht ein für Cranachs Arbeitsweise „typisches“ Merkmale wie die bei den Figuren des Annenaltars durchscheinende Unterzeichnung aktiv generiert worden war.

⁷¹ Insbesondere Joos van Cleve und seine Werkstatt bedienten sich dieser Technik. Vgl. Max J. Friedländer: *Early Netherlandish Painting*, Vol. IXb, New York 1973, S. 125, Kat. Nr. Supp. 261, Abb. 248 (als Joos van Cleve), online unter tinyurl.com/3dyvvpq.

⁷² *Holländische Schule des XVI. Jhd., Porträt eines jungen Mannes*, 14 x 12,5 cm, Holz, versteigert bei Delon – Hoebanx, Drouot-Richelieu, Paris, 8. Juni 2018.

⁷³ Eine restauratorische Untersuchung könnte Aufschluss über das Ausmaß der Veränderungen geben.

⁷⁴ Maryan W. Ainsworth, Joshua P. Waterman, Dorothy Mahon: *Metropolitan Museum of Art*, New York 2013, S. 45, 46, 284, online unter tinyurl.com/3qj7arxr.



Abbildung 3: Vergleich des männlichen Stifterbildnisses (Nr. 1, oben links) mit weiteren Joos van Cleve zugeschriebenen Werken (v.l.n.r.): Nationalmuseum Belgrad (Nr. 2), Christie's, London, 15.12.2020 (Nr. 3), Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. SK-A-165 (Nr. 4), Rijksmuseum Amsterdam ('s-Hertogenbosch), Inv. Nr. SK-A-3292 (Nr. 5), Sotheby's, 9.07.2008, Lot 5 (Nr. 6), Sotheby's, 12.05.2015, Lot 1 (Nr. 7), Musée des Beaux-Arts de Lyon Inv. Nr. B 480 (Nr. 8).

Unbestritten stehen beide Werke „fast auf der Grenze zur niederländischen Kunst“,⁷⁵ wie Glaser unwidersprochen feststellt, und Koepplin sieht zurecht die rückseitigen „Grisaillen in niederländischer Art“.⁷⁶ Für beide Werke fällt bei einer nicht durch die scheinbar evidenten Hinweise auf Cranach beeinflussten Betrachtung eine Nähe zu Jan Joest aus Kalkar⁷⁷ und mehr noch auf dessen Schüler Joos van Cleve⁷⁸ auf.

Die Ringe, deren farblicher Aufbau als Argument für eine Urheberschaft Cranachs angeführt worden waren,⁷⁹ zieren in übereinstimmendem Aufbau auch die Finger von Porträtierten aus der Werkstatt Joos van Cleves (vgl. Abb. 3 und 4). Die sich aus der Materialität von Gold fast zwingend ergebende Technik des farblichen Aufbaus bei der Ausführung scheint allerdings grundsätzlich wenig geeignet, daraus Individualmerkmale zur Abgrenzung einzelner Hände abzulesen. Die Ringe als Indiz für eine Urheberschaft Cranachs müssen demnach grundsätzlich ausscheiden.

⁷⁵ Vgl. Anm. 10.

⁷⁶ Vgl. Anm. 8.

⁷⁷ Jan Joest (* um 1460; † um 1519) arbeitete zunächst bei seinem Onkel, dem Maler Derick Baegert in Wesel, schuf mit dem Hochaltar der Kirche St. Nicolai in Kalkar sein Hauptwerk, war danach in Genua und Neapel und zuletzt wieder am Niederrhein. Vor allem die schwarze Tracht der Stifterin ist mit einem hohen Grad an Übereinstimmung bei Jan Joest mehrfach nachweisbar.

⁷⁸ Joos van Cleve (* 1485 in Kleve; † 1540 in Antwerpen) war Schüler bei Jan Joest in Kalkar und später in Antwerpen tätig.

⁷⁹ Vgl. Anm. 44.



Abbildung 4: Vergleich des weiblichen Stifterbildnisses (2. von rechts, Nr. 4) mit weiteren, Joos van Cleve zugeschriebenen Werken (v.l.n.r.): Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 1643/1644 (Nr. 1, 2), Sotheby's, New York, 22. Mai 2019, Lot 18 (Nr. 3), National Gallery of Art, Washington, Inv. Nr. 1962.9.2 (Nr. 5).

Der durch den grünlichen Hintergrund durchscheinende Ockerton findet sich unter anderem auf einem 2019 auf dem Kunstmarkt verkauften Porträt eines bärtigen Mannes⁸⁰ (Abb. 3, Nr. 3). Der auf dem Stifterbildnis fehlende Schatten⁸¹ ist kein Alleinstellungsmerkmal für Werke Cranachs aus dieser Zeit und auch bei Werken niederländischer Künstler fehlen diese mitunter.⁸²

Das mit Bleiweiß pastos aufgetragene Kreuzmuster am Hemdkragen des Mannes ist ganz ähnlich wiedergegeben auf der als Selbstbildnis van Cleves geltenden Tafel in Madrid.⁸³

Die Hand der Stifterin mit ihren lang auslaufenden Falten zwischen Daumen und Zeigefinger lässt sich gut vergleichen mit einer erheblich kleineren Darstellung König Christians II. von Dänemark, das im Dezember 2020 auf dem Auktionsmarkt war⁸⁴ (Abb. 3 Nr. 3). Bezeichnenderweise galt dieses Werk bei einem Verkauf 2015 noch als „Deutsche Schule“, denn es zeigt deutliche Bezüge zur Stilistik Cranachs des Älteren, der dasselbe Motiv gleich mehrfach ausführte.⁸⁵ Das von Goldbrokat durchwirkte geschlitzte Gewand und die goldene Gliederkette könnten ebenso ein Werk der Cranachwerkstatt zieren wie der Goldring am Daumen des Königs. Auch die in feinen Wasserstrichen aufgetragenen, Glanz erzeugenden Lichthöhungen der Locken könnten einem Cranachgemälde entnommen sein. Trotz dessen stark verputzter Oberfläche lässt sich diese Technik auch auf dem männlichen Stifterporträt nachweisen. Die Anlage der Augen mit ihren hoch angesetzten Pupillen und den doppelten Lichtpunkten hat indes große Ähnlichkeit mit den Augen der Stifterin. Deren etwas nach oben gedrehtes Auge links kann zurecht als eine Vorliebe Cranachs bezeichnet werden, denn es ist mehrfach auf Tafeln der Cranachwerkstatt zu finden.⁸⁶ Entsprechende Anordnung von Augen finden sich jedoch auch in der niederländischen Malerei.

⁸⁰ Joos van Cleve: Brustbild eines bärtigen Mannes mit schwarzem Barett, einen Dolch in Händen haltend, 24,7 x 19,6 cm, Holz. Christie's, London, 1. Mai 2019, Auktion 17147, Lot 29, online unter [tinyurl.com/3243cvlh](https://www.tinyurl.com/3243cvlh).

⁸¹ Aufgrund der stark verputzten Oberfläche ist bei beiden Werken nicht auszuschließen, dass ein ursprünglich vorhandener Schatten verlorengegangen ist. Zudem wäre ein Schatten bei zusammengehörigen Bildnissen mit einer gemeinsamen Lichtquelle gestaltet worden, was dazu geführt hätte, dass die Schatten entweder als schmale Schlagschatten nur direkt hinter den Personen entstanden wären oder aber eine der beiden Personen den Schatten vor dem Gesicht gehabt hätte.

⁸² Vgl. Joos van Cleve: Bildnis eines jungen Mannes, 20 x 12,5 cm, Holz. Lempertz, Köln, 16. Mai 2018, Lot 1006, online unter <https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1108-1/1006-joos-van-cleve.html>.

⁸³ Joos van Cleve: Selbstbildnis, 38 x 27 cm, Holz, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, Inv. Nr. 89 (1930.128).

⁸⁴ Joos van Cleve: Porträt des Königs Christian II. von Dänemark (1481–1559), 20,9 x 15,5 cm, Holz. Christie's, London, 15. Dezember 2020, Auktion 18876, Lot 7, online unter [tinyurl.com/nrsam5](https://www.tinyurl.com/nrsam5). Vgl. M. Leeflang: King Christian II of Denmark in portraits: a portrait by Joos van Cleve rediscovered, Copenhagen, 2017.

⁸⁵ Vgl. denselben grünen Bildhintergrund bei CC-POR-140-001, König Christian II. von Dänemark, dat. 1523, 55,2 x 38 cm, Lindenholz, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm214.

⁸⁶ Vgl. CC-POR-280-004, Bildnis Johanns des Beständigen vor grünem Hintergrund, dat. 1526, 57 x 37 cm, Lindenholz. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1908 B.



Abbildung 5: Lucas Cranach der Ältere, um 1530, Margarete von Österreich (1480–1530).

In Ermangelung weiblicher Bildnisse van Cleves lässt sich eine fast gesetzmäßige Übereinstimmung wie bei den zur Verfügung stehenden Männerbildnissen zwar nicht nachweisen. Da es jedoch auf eine zweifelsfreie Zuschreibung beider Werke an Joos van Cleve nicht ankommt, um die Werke aus dem Oeuvre Cranachs herauszulösen, sollte ein anderes niederländisches Werk für einen direkten Vergleich ausreichen. Auf diesem zeigt sich eine ähnlich junge Frau mit Haube in ganz ähnlicher Gestalt⁸⁷ (Abb. 4 Nr. 3) und das betreffende Werk scheint alle Merkmale in sich zu vereinen, die im Fall des fraglichen Stifterbildnisses zu assoziativen Bezügen zu Cranach geführt haben: Das leicht eingedrehte Auge der Stifterin, die Ringe des Mannes, die niederländische Haube wie auf dem Frankfurter Annenaltar.

Abgesehen von der für Cranach zu kompliziert ausgeführten perspektivischen Handhaltung reichen einige „Hilfslinien“ wie ein schwarz liniertes Lippenspalt oder eine Außenkontur, um „Cranachs“ Finish zu imitieren und damit auch dieses Werk als während Cranachs Reise in die Niederlande entstanden zur Diskussion zu stellen. Die Gefahr einer Zuschreibung an Cranach ist zwar dank der aktuellen Forschungslage in einem solchen Fall nicht zu befürchten. Hätte sich eine derartige Zuschreibung aus berufenem Mund allerdings bereits in vordigitaler Zeit tradieren und damit etablieren können, müsste selbst die moderne Forschung ihren ganzen Mut zusammen nehmen, um sich auch für dieses Bild aus der Umklammerung durch einmal Gesagtes zu befreien.

Abgesehen vom 1509 datierten Annenaltar hat Cranach nur einmal eine Frau in niederländischer Tracht porträtiert. Um 1530 entstand das (wahrscheinlich postume) Bildnis der Margarete von Österreich (Abb. 5),⁸⁸ das in bewährter Handwerksroutine zwar dieselben Stilelemente aufweist wie die vorgenannten Werke, seine Herkunft aus Wittenberg jedoch nicht verleugnen kann.

⁸⁷ Jos van Cleve (zugeschrieben): Bildnis einer Dame mit Rosenkranz, 38 x 28,3 cm, Eichenholz. Sotheby's, New York, 22. Mai 2019, Lot 18, online unter tinyurl.com/32l54ckm.

⁸⁸ CC-POR-327-001. Margarethe von Österreich, Halbfigur mit weißer Haube. 50 x 35 cm, Buchenholz. Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Inv. Nr. 13.

Der plakative Erzählstil mit seiner vereinfachenden Prägnanz der Ausführung zeugt zwar von hoher Werkstatt-Effizienz, bringt aber trotz äußeren Erscheinungsbildes nicht in Versuchung, das Werk als niederländisch in Betracht zu ziehen.

Nicht zuletzt durch die „Enttarnung“ des Mannes mit der Devise BETALET ALL,⁸⁹ für dessen Legitimation als Frühwerk Cranachs die hier behandelten Stifterbildnisse herangezogen wurden,⁹⁰ verliert auch deren Zuschreibung an Rückhalt.

Im Ergebnis bleibt festzuhalten, dass drei Werke, deren Existenz als eng mit der Historie Cranachs verbunden betrachtet wurden, den Blick auf die Frühwerke des Meisters verstellt haben, da sie nicht von Cranach stammen und damit das Bild seines Oeuvres verzerren. Vielleicht ermöglicht ihre Eliminierung neben einem neuen Blick auf das dadurch gestraffte Oeuvre auch neue wissenschaftliche Ansätze, deren Triebfeder ständiges Hinterfragen ist.

⁸⁹ CC-POR-810-029. Halbfigur eines Mannes in dunklem pelzbesetzten Mantel mit dunkler Kappe. 48,4 x 36,4 cm, Eichenholz. Sotheby's, London, 4. Juli 2018, Lot 7. Zuschreibung an Bernard van Orley im vorhergehenden Aufsatz dieser Publikation

⁹⁰ Vgl. Katalog Sotheby's, Old Master Evening Sale, 4. Juli 2018, S. 38 mit Abb. 1 und 2.

Die „Madonna Aller Seelen“ von Lucas Cranach d. Ä. – Ein Missing Link

Das Oeuvre Lucas Cranachs des Älteren¹ präsentiert sich infolge perfektionierter Arbeitsabläufe innerhalb des Werkstattbetriebs etwa ab der Mitte der zweiten Dekade des 16. Jahrhunderts zunehmend als homogenes Gebilde. Eine wiedererkennbare Bildsprache, initiiert durch wiederkehrende Stilelemente, gewährte und gewährt bis heute dem Betrachter raschen und unkomplizierten Zugang zur Bühnenwelt des sächsischen Hofmalers. Nicht nur die geflügelte Schlange als Signet der Werkstatt attestierte Qualität aus Sachsen, sondern auch die Darreichungsform der motivischen Inszenierung. Kleinteilige Feinmalerei erzählt aufregende Geschichten ohne kompliziert zu wirken. Korrekt konstruierte Perspektive steht ebenso wenig im Vordergrund wie anatomische Durchdringung der Figuren. Trotzdem, vielleicht sogar deshalb, erscheinen die dargestellten Szenen glaubhaft und lebendig. So entsteht mit der formelhaften Anwendung von paarweise aus den Mündern der Figuren hervorblitzenden Mäusezähnen, den seriell nach oben wegfliehenden Augen auf Bildnissen oder allerhand akrobatischen Bein-Verrenkungen von nackten Nymphchen der Eindruck, als handle es sich dabei nicht um handwerkliche Unzulänglichkeiten, sondern vielmehr um ein kokettes Spiel mit bewusst eingesetzten und durch die Werkstattleitung vorgegebenen Paraphrasen.

Richtet man den Blick auf die Werke der ersten Dekade, so lassen sich die beschriebenen Gestaltungsmuster dort zwar partiell nachweisen, die Volatilität der Gestaltungsmittel ist indes ungleich höher als bei den späteren Werken. Es liegt nah anzunehmen, dass dieser Zeitraum als Asorbtionsphase zu verstehen ist, innerhalb derer Cranach vielfältige Einflüsse von anderen Malern und Stilen rezipiert hat. Gleichzeitig mit der Kristallisation eines unverwechselbaren Stils, der ohne suchendes Studium nicht möglich scheint, dürfte sich auch die Persönlichkeitsentwicklung Cranachs vom Arbeitnehmer zum Arbeitgeber vollzogen haben. Nicht bei allen Werken dieser Dekade hat Cranach signiert. Es finden sich unsignierte Bildnisse² genauso wie monogrammierte Zeichnungen.³ Ein chiffriertes Signet⁴ auf einem Holzschnitt taucht ebenso auf wie die humanisierende Inschrift „*Lucas Chronus faciebat*“ auf einem Cartoncino.⁵ Erst mit der Inaugurationsurkunde, die Cranach seit 1508 autorisierte, als Mitglied des Hofes ein Wappen zu führen,⁶ löste die geflügelte Schlange die persönliche Monogramm-Signatur ab, die nach heutigem Kenntnisstand danach keine Verwendung mehr fand.⁷ Bereits seit Beginn der kunstwissenschaftlichen Erforschung von Cranachs Bildwerken stellt die Signierpraxis vor allem kennerschaftlich motivierte Wissenschaftler vor große Herausforderungen.

¹ Wenn von Lucas Cranach gesprochen wird, ist immer dessen Werkstattorganisation gemeint, deren Meister er war. Eine Händescheidung ist aufgrund fehlender Primärquellen sowie belastbarer wissenschaftlicher Beweisführung nach heutiger Forschungslage bei keinem Werk eindeutig möglich und deshalb müssen Zuschreibungen der Eigenhändigkeit an Cranach als Spekulation infrage gestellt werden.

² CC-POR-800-001 und CC-POR-800-002. Porträts des Wiener Humanisten Johannes Cuspinian (1473–1529) und seiner Frau. 60,3 x 45,5 cm, Fichtenholz. Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“, Inv. Nr. 1925-1a und 1b.

³ Lucas Cranach d. Ä.: Heiliger Martin, München, Staatliche Graphische Sammlungen, Inv. Nr. 36. Vgl. Michael Hofbauer: CRANACH – Die Zeichnungen, Berlin 2010, S. 76/77, Nr. 4.

⁴ Vgl. Heinz Lüdecke (Hrsg.): Lucas Cranach der Ältere: der Künstler und seine Zeit. Berlin 1953, S. 210, Nr. 16. Digitalisat unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/luedecke1953/0216>.

⁵ CC-ALT-530-000. So genannter Annenaltar, Flügelaltar mit einem beweglichen Flügelpaar. Auf der Mitteltafel an der rechten Säule auf einem Zettel bezeichnet „Lucas Chronus faciebat“ und datiert 1509. Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv. Nr. 1398.

⁶ Obwohl davon ausgegangen wird, dass Cranach als Hofmaler um 1505 nach Wittenberg berufen wurde, finden sich hierfür keine aussagekräftigen Quellen als Beleg. Die von Kurfürst Friedrich dem Weisen 1508 vorgenommene Wappenverleihung spricht hingegen dafür, dass Cranach erst dadurch zum „leitenden“ Hofmaler avancierte.

⁷ Es ist bis heute nicht gelungen, eine schlüssige Hypothese zur Verwendungslogik der verwendeten Signaturen innerhalb der Cranach-Werkstatt zu formulieren.



Abbildung 1: Abbildung im Auktionskatalog der Sammlung Berg bei Rudolf Bangel, Frankfurt a. M., 1904.

Fehlende eigenhändige Monogrammierungen nach 1509 und die im Vergleich zum späteren, umfangreichen Werkstattausstoß verschwindend geringe Stückzahl verfügbarer Frühwerke erschweren sowohl die zeitliche als auch die stilkritische Zuordnung. So ist es bis heute nicht gelungen, zum Frühwerk Cranachs vor der Jahrhundertwende vorzudringen. Lediglich ein kleinformatiger Holzschnitt einer Inkunabel weist den Weg zu Cranachs Anfängen, die demnach im Bereich der Druckgrafik zu suchen sein dürften.⁸ Da viele Zuschreibungen der als früh angesehenen Werke aufgrund deren Volatilität überhaupt erst aus der Neuzeit stammen,⁹ ist es nicht ungewöhnlich, dass derlei Werke auch in jüngster Vergangenheit zumindest neu entdeckt werden konnten.¹⁰

Innerhalb der Kunstwissenschaft kommt jedem dieser Werke große Bedeutung zu, denn sie ermöglichen als *Missing Links* das Schließen von Lücken ebenso wie ein Überdenken tradierter Chronologien.¹¹ Es müssen von der modernen Forschung dabei zwangsläufig die beiden Fragen gestellt werden, ob nicht auch allgemein anerkannte Werke einer kritischen Überprüfung bedürfen, wenn sie von ähnlich datierten Werken abweichen, und ob es den eigenhändig künstlerisch schaffenden Cranach im Sinne unserer modernen Vorstellung vom Künstlerindividuum als solchen überhaupt gegeben hat.¹²

⁸ Vgl. Michael Hofbauer: CRANACH – Die Zeichnungen, Berlin 2010, S. 67f. sowie „Caput phisicum“, bislang Albrecht Dürer zugeschrieben in: Ludovicus de Prussia: „Trilogium Anime“, gedruckt bei Anton Koberger 1498.

⁹ Vgl. zu CC-BNT-400-001, Kreuzigung aus dem Wiener Schottenstift: Friedrich Dornhöffer: Ein Jugendwerk Lukas Cranachs, in: Jahrbuch der K.K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale NF 2, 1904, S. 175–198 (Cranach-Zuschreibung). Vgl. zu CC-BNT-400-002, Kreuzigung, dat. 1503, München, Alte Pinakothek: Franz Rieffel: Kleine kunstwissenschaftliche Kontroversfragen, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 18, 1895, S. 270/271 und 424–428 (Cranach-Zuschreibung).

¹⁰ CC-CMS-180-015. Hieronymus in der Einöde, 50 x 40 cm, Holz. Kunstauktionshaus Schlosser, Bamberg, 29. und 30. Juli 2016, Lot 60.

¹¹ Michael Hofbauer: Cranachs Hieronymus als paradigmatische Leitfigur in vielerlei Gestalt, in: Wolfgang Meighörner (Hrsg.): Cranach natürlich; Hieronymus in der Wildnis, Innsbruck/Wien 2018, S. 31, Anm. 22.

¹² Gerade Lucas Cranach der Ältere, der erwiesenermaßen einem mitarbeiterstarken Handwerksbetrieb vorstand, könnte bereits als wandernder Geselle Mitglied eines tradierten arbeitsteiligen Werkstattverbunds gewesen sein und einen solchen auch bei Eintritt in die bestehende Malerwerkstätte am kurfürstlich ernestinischen Hof vorgefunden und fortgeführt haben.

L.
Lukas Cranach
(geb 1472 zu Kronach, gest 1553 zu Weimar)

Madonna,
das stehende nackte Jesukind auf dem Schoss,
in einer Hand einen zinnernen Teller mit Kirschen
und Erbsenschoten haltend, in welcher das Kind
greift. Dahinter eine Tanne und ein Laubbaum.
Im Hintergrund Sumpflandschaft, Stadt Berg,
Burg auf hohem Felsen, mehrere Fusgänger, ein
Reiter, in der Luft ein Vogelschwarm.
38 cm hoch 27 cm breit. Holz.
Werkstattsbild, doch glaubt Prof. W. Trübner in
den Bäumen Cranachs Hand zu erkennen.
Unter Prof. W. Trübner. Vermittlung angekauft
im April 1905. Preis: 500 M. –

Abbildung 2: Eintrag im Sammlungsbuch des Besitzers ab 1905.

Ein 2006 auf dem Kunstmarkt wiederentdecktes Gemälde¹³ soll im Folgenden mithilfe verschiedener Vergleichsmethoden dem Frühwerk Lucas Cranachs eingegliedert werden. Diese *Kleine Kirschenmadonna*¹⁴ stellt sich auf den ersten Blick zwar als den reichen Madonnen der mittleren Schaffensperiode ab 1518 zugehörig dar, offenbart sich bei näherer Betrachtung jedoch als Vorlage und mögliches „Urbild“ aller unter Cranach entstandenen Mariendarstellungen.

Die 39,5 x 27,5 cm große Lindenholztafel tauchte erstmals nachweisbar im Jahr 1904 bei Rudolf Bangel in Frankfurt als ein Werk Lucas Cranachs des Älteren auf.¹⁵ Sie stammt ausweislich des damals veröffentlichten Katalogtextes aus altem Familienbesitz des 1903 verstorbenen Friedrich Max Freiherr von Berg.¹⁶ Nach dem Verkauf des Nachlasses von Freiherr von Berg gelangte das Bild auf Anraten des Karlsruher Kunstmalers Wilhelm Trübner¹⁷ in süddeutschen Privatbesitz.¹⁸ Dort wurde es bis zu seinem erneuten Verkauf im Jahr 2006 ununterbrochen verwahrt.

¹³ Winterberg-Auktionen, Heidelberg, 28. Oktober 2006, Lot 127 (als Lucas Cranach d. Ä. Werkstatt).

¹⁴ CC-CMM-100-006. Madonna, die dem Kind einen Teller mit Erbsen und Kirschen reicht, 39,5 x 27,5 cm, Lindenholz. Privatsammlung, USA. 2017 bis 2019 als Leihgabe im Angermuseum in Erfurt.

¹⁵ Rudolf Bangel (Hrsg.): Verzeichnis der vorzüglichen Gemälde von Meistern des XV. bis XIX. Jahrhunderts (Katalog Nr. 626, Verst. Slg. Berg), Frankfurt a. M., 1904, S. 7, Lot 5.

¹⁶ Da Sibylle von Kleve im Jahr 1527 den späteren Kurfürsten Johann Friedrich I. geheiratet hatte und gleichzeitig die Tochter von Johann (III.) von Jülich-Kleve-Berg war, könnte damit ein logischer Herkunftsnachweis der Madonnen tafel aus dem Haus der ernestinischen Kurfürsten rekonstruiert werden. Eine Herkunft aus dem Besitz der Herzöge von Jülich-Kleve-Berg ist in jedem Fall wahrscheinlich.

¹⁷ Wilhelm Trübner (1851–1917) hatte laut dem Katalog seiner Nachlassversteigerung bei Rudolph Lepke in Berlin 1918 selbst eine ganze Anzahl von Cranach-Werken im Besitz. Digitalisat des Auktionskataloges unter tinyurl.com/yys2ygywo.

¹⁸ Transkription des handschriftlichen Eintrags im Sammlungsbuch: „L. Lukas Cranach / (geb 1472 zu Kronach, gest 1553 zu Weimar) / Madonna, das stehende nackte Jesukind auf dem Schoss, in einer Hand einen zinnernen Teller mit Kirschen und Erbsenschoten haltend, in welcher das Kind greift. Dahinter eine Tanne und ein Laubbaum. Im Hintergrund Sumpflandschaft, Stadt Berge, Burg auf hohem Felsen, mehrere Fusgänger[sic], ein Reiter, in der Luft ein Vogelschwarm. 38 cm hoch 27 cm breit. Holz. Werkstattsbild, doch glaubt Prof. W. Trübner in den Bäumen Cranachs Hand zu erkennen. Unter Prof. W. Trübners Vermittlung angekauft im April 1905. Preis: 500 M.–“



Abbildung 3: Madonna mit Kirschen, Lucas Cranach der Ältere, um 1506.

Die Darstellung zeigt ein noch stark in der gotischen Tradition verhaftetes Motiv, auch wenn der narrative Landschaftshintergrund bereits einen hohen Grad an Realismus aufweist. Madonna und Kind bilden eine Einheit als gleichschenkeliges Dreieck und erinnern in Haltung und Aufteilung gleichwohl an die italienische Renaissance-malerei des 15. Jahrhunderts sowie die altdeutsche und altniederländische Malerei des späten 15. Jahrhunderts.

Sowohl Maria als auch das Kind scheinen trotz der in Form eines Dreiecks geometrischen Eingebundenheit in den Bildraum als eher fragile statische Elemente und entsprechen nicht den für den „reifen“ Cranach typischen Personendarstellungen, wie sie ab den 1510er Jahren entstanden sind.

Die Darstellung vermittelt gegenüber motivisch vergleichbaren Madonnen-Kompositionen Cranachs eine betont andachtvolle Anmut. Der Gesamteindruck ist geprägt von melancholischer Milde im Gesichtsausdruck von Mutter und Kind und will nicht so recht zu der scheinbar fröhlichen Landschaftsszenerie passen.

Die Sumpflandschaft mit hoch angelegtem Horizont ist über einen Mittelgrund aus Bäumen und Burgberg luftperspektivisch gestaltet. Die Malweise ist minutiös fein ausgeführt und erst in der Nahbetrachtung lassen sich alle Details ausfindig machen.



Abbildung 4: Tafelrückseite mit Parkettierung aus Nadelholz.



Abbildung 5: Röntgenaufnahme, aufgenommen von der Rückseite, Erfassungsdatum: Dezember 2006. Das Röntgenbild zeigt eine 1 x 3 cm große Holzintarsie im Bereich der Hand, die den Teller hält.

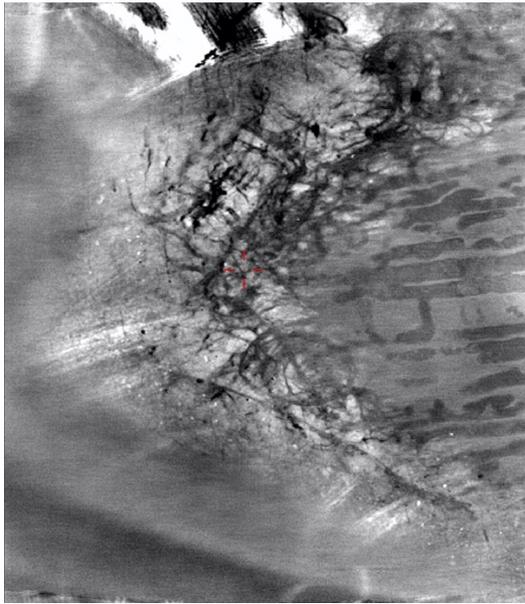


Abbildung 6: Ausschnitt aus einer Computertomografie vom 12. Dezember 2006 mit sichtbarem Werg. Rechts sind außerdem die Fraßgänge von Insekten zu erkennen.

An den seitlichen Rändern, die nicht beschnitten sein dürften, befindet sich eine gefräste Nut, die im Zusammenhang mit der Parkettierung stehen dürfte. An der Tafelunterkante sind recto einige Holzteile ergänzt bzw. abgebrochene Bildträger Teile wieder angestückt und übermalt worden. Am Handgelenk der Maria rechts ist bereits bei der Vorbereitung der aus einem einzelnen Brett bestehenden Tafel eine etwa 1 x 3 cm große Holzintarsie eingesetzt, die auf dem Röntgenbild deutlich erkennbar ist.¹⁹ Diese Reparaturstelle zählt zum ursprünglichen Bestand des Malgrunds, denn die Stelle ist sorgsam mit Werg armiert und die darüber liegenden Malschichten zeigen sich homogen. Wahrscheinlich im 19. Jahrhundert wurde eine Parkettierung aus Nadelholz zur Begradigung der Bildtafel auf die Rückseite aufgeleimt.

Die mit einer glänzenden, vergilbten und stellenweise krepiereten Firnissschicht überzogene Bildoberfläche wurde 2007 gereinigt sowie von großflächigen Altretuschen befreit. Die untere Bildhälfte zeigte (wohl infolge Hitzeeinwirkung) eine schollenartig aufgebrochene, rußgeschwärzte Maloberfläche und war damit in ihrer Lesbarkeit stark beeinträchtigt. Die Beschädigung betraf jedoch lediglich die Firnissschicht. Die darunter liegende Malschicht erwies sich nach Abnahme des Firnisses als im Wesentlichen original. Kleinteilige Ergänzungen befanden sich an den Tafelrändern. Entlang einer horizontal verlaufenden Risskante auf Höhe des Kinns des Kindes waren Abplatzungen verkittet und ergänzt.²⁰ Kleinflächige Übermalungen fanden sich bei einer Kirsche (1 mm) sowie in der Mitte der Stirn der Maria (7 mm).

Trotz der starken Fraßgangbildung durch Holz zerstörende Insekten²¹ ist die Malschicht über der Kreidegrundierung nicht geschädigt. Durch die Malschichten hindurch ist mit bloßem Auge eine lebhaft Unterzeichnung zu erkennen.

¹⁹ Technologische Untersuchungen mittels UV-Licht, Infrarotreflektografie, Computertomografie, Röntgenaufnahme und Holzartbestimmung sowie deren Befunde werden später ausführlich behandelt. Eine Dendrochronologie zur Altersbestimmung brachte wegen starker Holzschädigung durch Schädlingsfraß und der Holzart Linde kein verwertbares Ergebnis.

²⁰ Dies betraf vor allem die dunklen Farbpartien, die physikalisch auf Wärme und Sonnenlicht besonders reagieren.

²¹ Identifiziert werden konnte der Gemeine Nagekäfer (*Anobium punctatum*).



Abbildung 7: Giovanni Bellini, Madonna degli Alberetti, 1487, Venedig, Gallerie dell'Accademia.



Abbildung 8: Pietro Perugino, Madonna mit Kind, Rom, Galleria Borghese.

Das Hauptmotiv aus Maria und Kind ist ohne perspektivische Hilfsmittel wie etwa einer Mauer oder Rasenbank vor einem Landschaftshintergrund dem Betrachter unmittelbar gegenübergestellt. Ein Teller mit Kirschen und Erbsen ist zur besseren Einsichtnahme für die Bildbetrachter nach vorne geneigt und zeigt Attribute, auf die noch näher einzugehen sein wird. Unterstützt wird dieses Gestaltungselement noch durch die Haltung des Kinderarms, der eher den Blick auf die Kirschen lenken soll, als dass dieser nach den Kirschen greift. Eine imaginäre Lichtquelle scheint die Szene von links unten zu beleuchten. Die auf Nahsichtigkeit angelegte Ausführung mit ihren fein durchgearbeiteten Details sowie das kleine Format weisen die Tafel eindeutig als Andachtsbild aus.

Ähnlichkeiten bei der Anordnung der Figuren lassen zunächst an italienische Madonnendarstellungen wie die der Brüder Bellini²² (Abb. 7) sowie Pietro Peruginos, insbesondere mit dessen Madonnen im Puschkin-Museum in Moskau²³ und in der Galleria Borghese in Rom²⁴ (Abb. 8), denken. Neben der den Kopf senkenden Mutter, die mit einer Hand das stehende Kind stützt, ist auch die Architektur des Kinderkopfes mit seinem runden, überdimensionierten Oberkopf der stilistischen Auffassung Peruginos sehr ähnlich.²⁵

²² Giovanni Bellini, Madonna degli Alberetti, datiert 1487, 74 x 58 cm, Holz. Venedig, Gallerie dell'Accademia di Venezia, Inv. Nr. 596.

²³ Pietro di Cristoforo Vannucci, gen. Perugino, Madonna mit Kind, 51 x 38 cm, Holz. Moskau, Puschkin-Museum, Digitalisat unter <http://www.zeno.org/nid/20004217624>.

²⁴ Pietro di Cristoforo Vannucci, gen. Perugino, Madonna mit Kind, 45 x 37 cm, Holz. Rom, Galleria Borghese, Inv. Nr. 401. Der um 1500 mehrfach von Perugino und seinen Mitarbeitern verwendete Habitus des stehenden Jesus auf dem Schoß der Mutter stimmt mit dem vorliegenden Jesuskind der Kirschenmadonna derart genau überein, dass man versucht ist anzunehmen, es könnte ein direkter Zusammenhang zwischen Perugino und Cranach bestanden haben.

²⁵ Insbesondere im Zeitraum zwischen 1508 und 1513 weisen Cranach-Madonnen noch deutlichere Übereinstimmungen zu denen Peruginos auf, so dass man von einer „italienischen Phase“ sprechen könnte. Eine direkte Verbindung zu Perugino wird wegen fehlender Quellen wohl nicht nachweisbar sein. Vgl. CC-CMM-100-017, Madonna mit Kind und betendem Johannesknaben, 36,5 x 28 cm, Holz, Erfurt, Angermuseum, oder CC-CMM-100-020, Madonna mit Kind und betendem Johannesknaben, 67,4 x 45,4 cm, Holz, Coburg, Veste Coburg.



Abbildung 9: Pietro Lorenzetti, Madonna mit Kind und Kirschen, um 1340, Washington, National Gallery of Art.



Abbildung 10: Stefano di Giovanni Sassetta, Madonna mit Kind und Kirschen (Ausschnitt), um 1440–1450, Grosseto, Museo archeologico e d'arte della Maremma.

In Italien war die Darstellung von Kirschen als Attribut im Gegensatz zu Deutschland spätestens seit Beginn des 15. Jahrhunderts im heilsgeschichtlichen Kontext gebräuchlich, um in Form des frühblühenden Kirschbaums einen Hinweis auf Verkündigung und Inkarnation zu geben und damit den Beginn des Erlösungswerkes Christi aufzuzeigen. Die Kirsche selbst wird hierbei als Attribut himmlischer Frucht und Hoffnung auf die zu erwartende Heilsbringung interpretiert. Ihre rote Farbe birgt gleichzeitig einen Hinweis auf das vergossene Blut Christi. Bereits um 1340 lässt Pietro Lorenzetti die Madonna dem Kind Kirschen reichen²⁶ (Abb. 9).

Deutliche Übereinstimmungen mit der Komposition der vorliegenden Cranach-Madonna zeigt auch Sassettas fragmentierte Kirschenmadonna,²⁷ die das Jesuskind Kirschen essend zeigt. Neben der übereinstimmenden Haltung von Mutter und Kind ist hier ebenfalls ein Kissen vorhanden (Abb. 10).

Ein weiterer norditalienischer Meister zeigt um 1460/70 Maria mit einem Teller, von dem das Kind möglicherweise Kirschen gegessen hat²⁸ (Abb. 12).

Der niederländische Meister, der um 1500 das Kind eine Nelke als Symbol für die Gottesmutter sowie eine Schwertlilie für den Gottessohn und dessen Tod und Wiedergeburt halten lässt,²⁹ verweist mittels einer Zitrone am Bildrand zusätzlich auf das ewige Leben. Maria übergibt hier als Mittlerin dem Kind rote Kirschen, die im Bildmittelpunkt stehend als Symbol der Sünde zu verstehen sein dürften (Abb. 11).

Eine ähnliche Bildaussage formuliert Antonello da Messina, der im Zentrum der Haupttafel eines Altarwerks Maria dem Kind Kirschen reichen lässt³⁰ (Abb. 13).

²⁶ Pietro Lorenzetti (aktiv ca. 1306–1345), Madonna mit Kind und Kirschen, um 1340, 98 × 49,2 cm, Tempera auf Holz. Washington, National Gallery of Art, Inv. Nr. 1941.5.1.b.

²⁷ Stefano di Giovanni detto „Il Sassetta“ (dokumentiert ca. 1423 – Siena 1450), „Madonna delle ciliegie“, 96 x 71 cm, Tempera auf Holz. Grosseto, Museo Archeologico e d'Arte della Maremma e Museo Diocesano d'Arte Sacra.

²⁸ Galerie Bassenge, Berlin 2014, Auktion 103, Lot 6000. Kirschen sind aufgrund des Erhaltungszustands nicht mehr nachweisbar.

²⁹ Auktionshaus Lempertz, Köln, Auktion 1029, Alte Kunst, 17. Mai 2014, Lot 1016 (als Niederländischer Meister um 1500).

³⁰ Antonello da Messina, Madonna mit Kirschen, datiert 1473, 194 x 202 cm, Holz. Messina, Museo regionale, Inv. Nr. A 980.



Abbildung 11: Niederländischer Meister, Madonna mit Kind und Kirsche, um 1500, angeboten bei Lempertz 2014.



Abbildung 12: Norditalienischer Meister, Madonna mit dem Jesuskind und zwei musizierenden Engeln, um 1460-1470, angeboten bei Bassenge 2014.

Cranach hatte offensichtlich (zu einem bestimmten, noch zu erörternden, Zweck) eine Madonna zu malen, deren Bildaufbau er aus unterschiedlichen Quellen bezogen haben könnte. Nachfolgend werden Möglichkeiten aufgezeigt, auf welchem Weg Cranach Zugang zu diesen Vorlagen hatte und welche Quellen hierfür in Frage kommen.

Denkbar wäre neben einem direkten Kontakt Cranachs zu Perugino oder dessen Werken³¹ auch eine Verbindung Dürers zu Perugino (oder dessen Werken), denn Dürer hielt sich bereits Anfang 1494 sowie 1505 in Italien auf und seine in diesem Zeitraum entstandene „Haller Madonna“³² weist trotz Dürer'scher Interpretation sowohl Übereinstimmungen mit der Formensprache Peruginos als auch mit der Kirschenmadonna Cranachs auf³³ (Abb. 14). Dass Dürer sehr früh Zugang zu Madonnenbildnissen der italienischen Renaissance hatte, belegt zudem seine Federzeichnung aus dem Jahr 1485, die ebenfalls auffällige Ähnlichkeit mit dem auf der Kirschenmadonna abgebildeten Jesuskind zeigt³⁴ (Abb. 15). In gleicher Haltung steht hier das Kind auf dem Schoß der Mutter und streckt die Ärmchen zur Umarmung nach vorn.

Es scheint, als habe Cranach die auf Dürers Federzeichnung angewandte Pose der Umarmung des Halses durch das Kind lediglich aus seiner ursprünglichen Bedeutung innerhalb der Dürerzeichnung herausgelöst und in der vorliegenden Darstellung nahezu unverändert nach vorn verschoben, sodass der hintere Arm des Kindes nicht mehr hinter dem Hals der Mutter liegt, sondern sich vorne festhält, während der vordere Arm in unveränderter Pose auf den Teller mit Kirschen greift. Sogar die Haltung der Muttergottes auf der Dürerzeichnung entspricht der Haltung der Kirschen-Madonna, die ebenfalls ihre rechte Hand nach außen gedreht hält und das Profil von Daumen und Zeigefinger zeigt. Stellt man sich nun die Haltung des Kindes nach vorne geklappt vor sowie den Unterarm der Mutter nach oben abwinkelt, so erhält man unter Hinzufügen eines Tellers exakt die

³¹ Diese könnte Cranach auch am Wittenberger Hof gesehen haben.

³² Albrecht Dürer: Haller Madonna, 50 x 40 cm, Holz. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv. Nr. 1952.2.16.a.

³³ Erstmals ist bei Dürer hier das Kissen mit Quasten zu finden (vgl. Kirschenmadonna), das er ebenso aus der italienischen Malerei entlehnt haben dürfte wie die Haltung des Kindes, das nicht steht, sondern an der Mutter „hängt“. Gleiches gilt für die Marmorbrüstung und die Auffassung des Faltenwurfes des Gewandes.

³⁴ Maria mit Kind und musizierenden Engeln, datiert 1485, Berlin, Kupferstichkabinett.



Abbildung 13: Antonello da Messina, Madonna mit Kirschen auf der Mitteltafel von Altarfragmenten, 1473, Messina, Museo regionale, Messina.

Anordnung auf der Kleinen Kirschenmadonna. Ein direkter Bezug zu Dürers Zeichnung scheint deshalb evident.

Da von einer Zusammenarbeit Cranachs mit Dürer vor 1500 ausgegangen werden kann, was der offensichtlich auf Cranach verweisende Holzschnitt aus dem Jahr 1498 belegen dürfte,³⁵ könnte Cranach auch auf diesem Weg Zugang zum Formenrepertoire oberitalienischer Kunst bekommen haben. Selbstverständlich wird auch Jacopo de'Barbari³⁶ als venezianischer Künstler Verbindungen zu anderen italienischen Malern gepflegt und in der Zeit seiner Wittenberger Tätigkeit als Hofmaler auf Cranach gewirkt haben, ohne dass dies hier im Einzelnen belegt werden kann.³⁷

³⁵ Vgl. Michael Hofbauer: CRANACH – Die Zeichnungen, Berlin 2010, S. 67f. sowie „Caput phisicum“, bislang der Dürer-Werkstatt zugeschrieben in: Ludovicus de Prussia: „Trilogium Anime“, gedruckt bei Anton Koberger 1498.

³⁶ Jacopo de'Barbari (* um 1460–70 in Venedig, † 1516 in Mechelen) war bis 1500 in Venedig tätig, kam dann nach Nürnberg und 1503 nach Wittenberg. Ab 1506 war er bei Herzog Heinrich V. von Mecklenburg und Joachim I. von Brandenburg tätig, ab 1510 bei Erzherzogin Margarete in Mechelen.

³⁷ Entgegen gängiger Annahme, Cranach sei bereits 1505 als Hofmaler nach Wittenberg berufen worden, soll darauf hingewiesen werden, dass Jacopo de'Barbari zu dieser Zeit noch Hofmaler der ernestinischen Kurfürsten war und auch einige Zeit später noch neben Cranach in Wittenberg nachweisbar ist. Weshalb sollte Barbari seines Postens enthoben worden sein und dennoch neben einem vermeintlich inaugurierten Hofmaler Cranach weiter in Wittenberg gewirkt haben? Wahrscheinlicher ist die Vermutung, dass Cranach erst mit der im Januar 1508 erfolgten Verleihung des Wappenbriefes durch Friedrich den Weisen zum leitenden Hofmaler avancierte (vgl. auch Anm. 6). Da Quellen über die zeitgleiche Beschäftigung mehrere leitender Hofmaler für den Wittenberger Hof nicht existieren und auch Besoldungsquittungen dies nicht belegen können, darf davon ausgegangen werden, dass unter dem Begriff „Hofmaler“ der künstlerische und handwerkliche Werkstattleiter zu verstehen ist und entweder Barbari oder Cranach leitender Hofmaler gewesen sein dürften. Aufschlussreich könnte eine Aufzeichnung in der Kammerrechnung von Ostersonntag 1505 bis Visitatio Mariae (23. März bis 2. Juli 1505) sein, nach der am selben Tag sowohl Cranach als auch Barbari mit Geld versorgt worden waren. Cranach wird hier allerdings als „Lucas Maler vonn Cronach“ bezeichnet, während Barbari als „maister Jacob dem weylisschen maler zcu Thorgaw“ betitelt ist (vgl. Thomas Lang, Anke Neugebauer: Kommentierter Quellenanhang, in: Heiner Lück u. a. (Hrsg.): Wittenberg-Forschungen, Band 3, Das ernestinische Wittenberg: Spuren Cranachs in Schloss und Stadt, Petersberg 2015, S. 148, Quelle 1 und 14). Der Zusatz „maister“, der 1506 auch für Cranach Verwendung fand (Quelle 16), könnte darauf hindeuten, dass ab diesem Zeitpunkt auch Cranach Werkstattmeister geworden war, was nicht gleichbedeutend sein muss mit dem Titel des Hofmalers im Sinne eines obersten Werkstattleiters. Dies könnte erklären, weshalb auf 1506 datierten Holzschnitten das Schlangensignet zum Einsatz kam (Hollstein 105), bis 1509 jedoch wieder entfernt wurde (Hollstein 79).



Abbildung 14: Albrecht Dürer, „Haller Madonna“, Washington, National Gallery of Art.



Abbildung 15: Albrecht Dürer, Maria mit Kind und musizierenden Engeln, 1485, Berlin, Kupferstichkabinett.

Auffällig ist in diesem Zusammenhang die im Gegensatz zu den groben, verzeichneten Händen des frühen Cranach „weiche“ Form der Hände bei Barbari, die sich auch auf Cranachs Werken ab 1505 und insbesondere bei der Kirschenmadonna finden. Barbari scheint diesbezüglich Einfluss auf Cranach geübt zu haben, indem dieser den weicheren Typus für sich nachgeahmt zu haben scheint.³⁸

Besonders in den ersten Jahren nach seiner Wienreise³⁹ lässt sich eine Art Gesetzmäßigkeit im Bildaufbau Cranachs konstatieren. Cranach ließ sich offensichtlich bei seinen Arbeiten von Bild-details anderer Maler unmittelbar inspirieren. In einer Art „Pasticcio-Technik“⁴⁰ fügte er Details von Werken anderer Maler zu einem neuen Gesamtwerk zusammen. Bereits Wilhelm Schäfer hat zurecht im Dresdener Galeriebuch von 1860 den „Katharinenaltar“⁴¹ als „*Beginn und Ausgangspunkt von Cranachs Wittenberger Stil*“ erkannt.⁴² An keinem anderen Werk Cranachs kann man den Übergang von individuell gestalteten Figuren zur typisierenden Formensprache der späteren Figuren besser ablesen und gleichzeitig deren Herkunft deutlicher nachweisen als an diesen Werken aus der Zeit um 1505/06 und besonders an der Dresdner Enthauptung der heiligen Katharina. Hier scheinen die visuellen Erfahrungen Cranachs noch wenig modifiziert verarbeitet zu sein, die er vor und unmittelbar nach der Wienreise gesammelt haben musste.

³⁸ Vgl. hierzu auch CC-ALT-240-000, Reisealtärchen, um 1506. Kassel, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GK 11. Innerhalb des Cranach-Oeuvres stellen die Hände ein allgemeines Identifikationsmerkmal dar. Während Cranach in seinen ersten nachgewiesenen Werken während und nach der Wiener Zeit eher eckig grobe Hände gemalt hat, lassen sich nach seinem Dienstantritt in Wittenberg betont linear und vor allem mit Schatten modellierte Hände nachweisen, die stilistisch auf Jacopo de'Barbari als Vorbildgeber hindeuten.

³⁹ Möglicherweise sollte hier richtigerweise der Begriff „Wanderschaft“ im Sinne zünftiger „Walz“ Verwendung finden.

⁴⁰ Vgl. auch Harald Marx und Ingrid Mössinger (Hrsg.): Cranach, Katalog zur Ausstellung in Chemnitz. Mit einem Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden erarbeitet von Karin Kolb, Köln 2005, S. 98.

⁴¹ CC-ALT-250-000. Katharinenaltar. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1906 A, BB, B (Mittelbild und Flügelinnenseiten) und London, National Gallery, Inv. Nr. 6511 (Flügelrückseiten).

⁴² Wilhelm Schäfer: Die Königliche Gemälde-Galerie im Neuen Museum zu Dresden, Beschreibung und Erläuterung sämtlicher Gemälde nach der Ordnung der Räume begleitet von kunstgeschichtlichen und kritischen Erinnerungen, Band 1-3, Dresden 1860, S. 862–866.



Abbildung 16: Art des Martin Schongauer, Madonna mit dem Kind vor einem Kirschbaum, London.

Während also im Hinblick auf die weitgehend kongruente Darstellung des stehenden Kindes und anderer Bilddetails der Kirschenmadonna auf eine Rezeption Cranachs der Kunst Peruginos, Dürers und anderer mit dem Wittenberger Hof in Verbindung stehenden Malern geschlossen werden kann, sind die Gesamtkomposition mit ihrer weniger italienischen Prägung sowie die Bildaussage an sich eher im spätmittelalterlichen Stilempfinden deutscher und niederländischer Kunst⁴³ zu suchen. Gerade die Tatsache, dass aus dem „braven“ Madonnenbildnis eine traditionelle stilistische Auffassung spricht, die im Vergleich zu zeichenphänomenologisch⁴⁴ ähnlichen Werken⁴⁵ umso deutlicher in nördlich der Alpen entstandener Kunst verhaftet ist, legt die Vermutung einer solchen „stilbildenden“ Vorlage nah.

Gestützt wird diese Vermutung durch die wenig verbreitete Ikonografie aus Kirschen und Erbsen, für deren Anwendung nicht allein die bildlich umzusetzende Funktion eines Andachtsbildes, sondern ein initial konkreter Anlass in Form einer inhaltlich stimmigen Vorlage maßgeblich gewesen sein dürfte.⁴⁶

⁴³ Für das Jahr 1505/06 ist sogar ein niederländischer Maler am Wittenberger Hof belegt. Vgl. Dieter Koeplin und Tilman Falk: Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Stuttgart/Basel 1974/76, Band 2, S. 473 sowie Thomas Lang, Anke Neugebauer: Kommentierter Quellenanhang, in: Heiner Lück u. a. (Hrsg.): Wittenberg-Forschungen, Band 3, Das ernestinische Wittenberg: Spuren Cranachs in Schloss und Stadt, Petersberg 2015, S. 148, Quelle 17.

⁴⁴ Michael Hofbauer: CRANACH – Die Zeichnungen, Berlin 2010, S. 32-48.

⁴⁵ Vgl. CC-ALT-250-000. Katharinenaltar, Mittelbild mit Enthauptung der heiligen Katharina, dat. 1506, 127 x 139,5 cm, Holz. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1906 A.

⁴⁶ Zu denken wäre an eine Vorlage, die möglicherweise ebenso wie die Perugino-Vorlage bereits im unmittelbaren Umfeld des kursächsischen Hofes präsent war und die Bildidee vorgab.



Abbildung 17: Detailvergleich der Madonna vor dem Kirschbaum (links) und der Kirschenmadonna (rechts).

Eine solche mögliche Quelle stellt die vor 1500 entstandene Madonna mit dem Kind vor einem Kirschbaum dar⁴⁷ (Abb. 16), die in mehrfacher Hinsicht evidente Übereinstimmungen mit der Kirschenmadonna aufweist.

Motivisch auffallend ist hier das in welligen Locken eng an Kopf und Hals anliegende rotblonde Haupthaar, das im Bereich des sichtbaren Ohrs einen ausgeprägten Bogen beschreibt. Ebenfalls wie bei der Madonna mit den Kirschen hat Maria trotz des emotional dem Kind zugeneigten und auch hier betont rotwangigen Kopfes den Blick mit geschwungenen Augenlidern nicht auf dieses gerichtet, sondern auf das von ihr gehaltene Mariensymbol⁴⁸ (Abb. 17).

Eine weitere auffällige Übereinstimmung stellt die zierliche rechte Hand Mariens dar, die aus einem oval ausgebildeten Ärmelbündchen herausragt. Zusammen mit dem rote Früchte tragenden Kirschbaum, der als singuläres Hauptmerkmal den Bildmittelgrund innerhalb des geschlossenen Gartens bildet, lassen die Übereinstimmungen wenig Zweifel daran, dass ein direkter Zusammenhang dieser spätmittelalterlichen Darstellung der Madonna auf der Rasenbank mit der Bildintension Cranachs bestehen muss.

Für Cranachs Arbeitsweise ist diese Art der „Stilfindung“ nicht ungewöhnlich, die den Bildaufbau der vorliegenden Madonnendarstellung bestimmt. Cranach hat bei diesem Werk Bildinhalte anderer Maler übernommen und leicht verändert wieder zusammengesetzt, wie er es bei anderen Werken regelmäßig getan hat.⁴⁹

Einiges deutet darauf hin, dass Cranach auch bei der Arbeit an dieser Tafel noch auf dem Weg zum eigenen Stil war. Die Figur der Madonna hat noch nicht den typisierten Duktus der Cranachschen „Puppengesichter“⁵⁰ angenommen und die Behandlung technischer Details ist noch nicht zum artifiziellen Cranach-Stil herangereift.⁵¹

⁴⁷ Art des Martin Schongauer, Madonna mit dem Kind in einem Garten, 30,2 x 21,9 cm, Holz. London, National Gallery, Inv. Nr. NG 723. Es sollen an dieser Stelle allerdings Zweifel an der vermuteten Autorenschaft Schongauers angemeldet werden. Vielmehr käme aus stilkritischen Vergleichen heraus auch der Umkreis Hans Pleydenwurffs in Betracht.

⁴⁸ Hier wahrscheinlich eine Rote Lichtnelke (*Silene dioica*), auch „Herrgottsblut“ genannt.

⁴⁹ Vgl. CC-BNT-120-001, Heilige Familie in einer Landschaft, dat. 1504, Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 564A, und Albrecht Dürer, Heilige Familie, um 1500, Feder, weiß gehöht, grau laviert, auf gebräuntem Papier, Berlin, Kupferstichkabinett.

⁵⁰ Diese sind mit Erscheinen der so genannten „reichen“ Madonnen Cranachs ab 1518 deutlich ausgeprägt. Vgl. z. B. CC-CMM-100-052, Madonna mit Kind, 42 x 30 cm, Lindenholz, dat. 1518, ehem. Glogau, heute Moskau, Puschkin-Museum.

⁵¹ Hierbei ist u. a. an die Konturierung der Körper oder die konturscharfen Wasserstriche der Haarsträhnen zu denken.



Abbildung 18: Vergleich „gestupfter“ Rinde auf Heiliger Familie, dat. 1504 (links), und Kirschenmadonna (rechts).

Infolge der Übernahmen aus „Studienobjekten“ trägt das Madonnenbildchen unterschiedliche Stile in sich, die sowohl eine Zuschreibung als auch eine Datierung erschweren und zunächst an ein „Schulbild“ denken lassen. Ein Vergleich mit etwa zeitgleichen Werken zeigt jedoch, dass Cranach nicht nur kopierend zusammengefügt, sondern das zuvor assimilierte Vokabular weiterentwickelt und fortan routinemäßig verwendet hat.

Die als „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ bekannte Darstellung der Heiligen Familie in Landschaft aus dem Jahr 1504 in Berlin⁵² zeigt bei aller „Wildheit“ des Landschaftsmittelgrundes und des „Getümmels“ der Akteure im Vergleich mit der betont ruhigen und „aufgeräumten“ Szenerie der „Kleinen Kirschenmadonna“ dennoch zahlreiche technische Übereinstimmungen, die gerade dieses Bildchen als Bindeglied zwischen der spontanen Urwüchsigkeit der vor-wittenberger Zeit und der konstruktiven Ordnung innerhalb Cranachs späterer Hofmalerfunktion ausweisen.

Mittels Bleiweiß gestupfte Glanzlichter auf den Baumstämmen (Abb. 18), die Ausführung des Blattwerkes, die hängenden Zweige, die blaue, luftperspektivische Ferne usw. lassen durchaus an die selbe ausführende Hand denken, die auch für die „Heilige Familie“ verantwortlich zeichnete.⁵³ Selbst der nur in starker Vergrößerung erkennbare einzelne Reiter mit Lanze im Mittelgrund ist auf beiden Tafeln zu finden⁵⁴ (Abb. 19).

Ein naher zeitlicher Zusammenhang zwischen beiden Werken wird jedoch nicht nur aus dem direkten Vergleich wahrscheinlich. Eine ganze Reihe in das Jahr 1506 datierter weiterer Arbeiten zeigen phänomenologische Übereinstimmungen, die eine Frühdatierung der Kleinen Kirschenmadonna in das Jahr 1506 oder etwas früher rechtfertigen.

⁵² CC-BNT-100-001. Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, 70,7 x 53 cm, Lindenholz, bezeichnet mit Monogramm LC und datiert 1504. Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 564A. Vgl. Anm. 49. Nach Dieter Koepplin ist das Motiv eher als „Heilige Familie in einer Landschaft“ zu bezeichnen. Auch hier ist das partielle Übernahmeprinzip eindeutig nachweisbar, indem Cranach Albrecht Dürers um 1500 entstandene Federzeichnung der Heiligen Familie leicht modifiziert in seine Familienszene eingebaut hat (Berlin, Kupferstichkabinett Inv. Nr. KdZ 67, vgl. hierzu auch Margit Stadlober: Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils, Wien 2006, S. 203).

⁵³ Schon Prof. Wilhelm Trübner hat 1904 in der Landschaft die Hand Cranachs erkannt und dem Sammler zum Kauf geraten.

⁵⁴ Dank an Stefan Kemperdick für die Übersendung einer Makrofotografie am 11.11.2014. Foto: Christoph Schmidt.



Abbildung 19: Detailvergleich des Reiters mit Lanze aus der Kirschenmadonna (links) und des fragmentarisch erhaltenen Reiters aus dem Bild mit Heiliger Familie (rechts), Foto: Christoph Schmidt.

Im weiteren Verlauf soll deshalb der Frage nachgegangen werden, inwieweit die Summe von Bildauffälligkeiten und deren Übereinstimmung mit einer definierten Schaffensperiode eine andere zeitliche Zuordnung bedingt als sie der erste Eindruck (der eine Datierung auf den Zeitraum ab 1518 nahelegt) suggeriert oder ob nicht ein Entstehungszeitraum unmittelbar nach Eintritt Cranachs in die Wittenberger Malerwerkstätte in Betracht kommt.

In seiner schriftlichen Stellungnahme vom 27.08.2006 urteilt Dieter Koeplin (Basel) über die kleine Madonnen Tafel: „*Werkstatt Lukas Cranach d. Ä., um 1520–25*“.⁵⁵ Auch Werner Schade (Berlin) und Ludwig Meyer (München) datieren in die mittlere Schaffensperiode der Cranach-Werkstatt.⁵⁶ Alle drei Experten-Beurteilungen basieren auf der Betrachtung von Fotos der ungereinigten Tafel. Koeplin schränkt seine Beurteilung aufgrund des Erhaltungszustandes jedoch ein: „*Dies muss aber, wegen des Erhaltungszustands, als eine sehr unsichere Beurteilung gelten*“. Koeplin kam vor allem deshalb zu dem Schluss, dass die hier behandelte kleinformatige Tafel eine Werkstattwiederholung sein müsse, wie sie bei Hieronymus-Darstellungen vorkommen, da er wenige Monate zuvor eine motivgleiche Tafel im Original besichtigt hatte, die er als eigenhändige Arbeit des älteren Cranach einstuft⁵⁷ (Abb. 21). Werner Schade betrachtete die große Tafel abweichend davon als Werkstattarbeit „*der mittleren Wittenberger Zeit*“,⁵⁸ während Dieter Koeplin sie „*um 1520*“ datiert.

Phänomenologische Vergleiche ergeben deutliche Übereinstimmungen mit mehreren Werken aus der Zeit ab 1516,⁵⁹ so dass die Experten zurecht diesen Entstehungszeitraum erwägen.

⁵⁵ Originalschreiben im Archiv des Autors.

⁵⁶ Originalschreiben im Archiv des Autors.

⁵⁷ Madonna mit Kirschen, Auktionshaus Dorotheum, Wien, 4. Oktober 2006, Lot 273. Mit Expertise von Dieter Koeplin vom 19. Mai 2006: „*Insgesamt: ein trotz des schlechten Erhaltungszustands höchst ansprechendes Werk von Lucas Cranach d. Ä. mit einer gewissen (weitgehend normalen) Beteiligung der Werkstatt aus der Zeit um 1520 und jedenfalls alles andere als Dutzendware, im Gegenteil von grosser Originalität und Frische der Erfindung.*“

Ebenso wie die Kleine Kirschenmadonna ist die Große Kirschenmadonna nicht von Friedländer und Rosenberg vermerkt. Während die Kleine Kirschenmadonna seit 1905 ununterbrochen in Privatbesitz war, befand sich die große Tafel als „Marie mit dem Kind“ seit 1936 als Pfandgut der Dresdner Bank in der Berliner Gemäldegalerie (Februar 1936 unter der Kat. Nr. 2125 inventarisiert). Nach 1945 stellte sich heraus, dass es einen rechtmäßigen Eigentümer des Cranachgemäldes gab, der in den 1930er Jahren enteignet wurde. Im Frühjahr 1961 wurde das Bild deshalb restituiert.

⁵⁸ Briefliche Mitteilung vom 22. Juli 2007 an den Verfasser.

⁵⁹ CC-CMM-200-014. Madonna mit weiblichen Heiligen, 88 x 61 cm, Holz. Prag, Lobkowicz Collection, Inv. Nr. LR 11558. Vor allem aber CC-BNT-070-001. Geburt Christi, 30 x 23 cm, Holz. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1907 A.



Abbildung 20: Vergleich Große Kirschenmadonna (links) mit Detail aus Geburt Christi, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1907 A (rechts).

Da für diese Zeit und danach wohl sämtliche Bildträger Cranachs einen vertikalen Brettverlauf aufweisen, muss die kleinere Kirschenmadonna allerdings vor der größeren Version entstanden sein, denn sie zeigt im Gegensatz zur größeren Tafel einen horizontalen Brettverlauf, wie er bis spätestens 1512 nachgewiesen ist⁶⁰ (Abb. 4). Die unveränderte Übernahme des Motivs unter Hinzufügung eines Wappens kennzeichnet die große Tafel nicht nur als personalisierte Auftragsarbeit, sondern sie deutet ebenso darauf hin, dass die kleine Tafel um 1520 noch im direkten Zugriff Cranachs gewesen sein musste, um als detailgetreue Vorlage für die größere Version zur Verfügung stehen zu können.⁶¹

Doch nicht nur die Tatsache, dass die größere Version der Kirschenmadonna sich in die Zeit nach 1516 einfügen lässt, bedingt die zeitliche Abfolge der Entstehung beider Tafeln. Auch ein stilkritischer Vergleich zeigt deutlich die qualitativen Einbußen bei der größeren Tafel, die aus dem nachvollziehend-kopierenden Arbeitsprozess zu erklären sind.

Während der Maler bei Madonna und Kind mit möglichst unveränderter Übernahme der Vorlage die Unzulänglichkeiten der weit früher entstandenen Kleinen Kirschenmadonna dennoch auszumerken suchte, indem er beispielsweise die Finger der Madonna etwas mehr abknickte oder die Röhrenfalten akzentuierter ausbildete,⁶² ist bei der unveränderten Übernahme des Landschaftshintergrundes dagegen ein deutlicher Qualitätsabfall zu erkennen. Wenn bei der Kleinen Kirschenmadonna die Sumpflandschaft trotz hoch angelegten Horizonts eine deutliche Perspektive aufweist, die den Blick auch bei Nahbetrachtung weit in die Ferne des Bildhintergrunds führt, ist die Perspektivwirkung bei dem links verlaufenden Weg sowie den Inselchen auf der größeren Version völlig missraten, so dass deren gesamter Bildhintergrund optisch nach vorne zu kippen droht.

⁶⁰ Gunnar Heydenreich: Lucas Cranach the Elder. Painting Materials, Techniques and Workshop Practice. Amsterdam 2007, S. 57ff.

⁶¹ Interessanterweise scheinen beide Versionen dieselbe Provenienz zu teilen, denn die größere Version zeigt am rechten (beschnittenen) Bildrand ein Wappenfragment, das zum Herzogtum Kleve passen könnte (vgl. Wappen des Herzogs Johann des Friedfertigen, ab 1521 Herrscher der vereinigten Herzogtümer Jülich-Kleve-Berg), während die kleinere Tafel aus dem Besitz der Herzöge von Jülich-Kleve-Berg stammt (vgl. Anm. 16).

⁶² Bezieht man die große, später entstandene Auftragskopie der Kirschenmadonna in die weiter unten vorgenommene Betrachtung der Faltenform ein, so ist festzustellen, dass trotz detaillierter Übernahme der Formen die linearen Stimmgabeln dort dezent dem Duktus der mittleren Werkstattphase um 1520 angepasst wurden und eckiger erscheinen. Da die beschriebenen Stimmgabeln zwar punktuell auch in späteren Werken nachweisbar sind, in keinem Fall jedoch in der ausgeprägten Häufung der Frühwerke, kann aus dem Grad deren Verwendung mit Einschränkungen eine Werk-Chronologie abgelesen werden (vgl. Abb. 24).



Abbildung 21: Größenvergleich von Großer Kirschenmadonna (57 x 33,2 cm) und Kleiner Kirschenmadonna (39,5 x 27,5 cm).

Zweifellos handelt es sich hierbei um Übersetzungsfehler eines kopierenden Malers, der die zentralperspektivischen Gesetzmäßigkeiten der Vorlage falsch interpretiert hat.

Stellt man die Kleine Kirschenmadonna hingegen ohne vertiefende Betrachtung den bekannten Cranach-Madonnen gegenüber, musste (wie vorliegend) aufgrund der evidenten Übereinstimmungen auch mit der motivgleichen größeren Tafel die augenscheinlich formelle Übereinstimmung mit Werken aus der Zeit zwischen 1515 und 1520 angenommen werden. Da, wie bereits angedeutet, jedoch ebenso deutlich die technischen und stilistischen Unterschiede zu den typisiert manieristischen Madonnen („reiche Madonnen“) um 1518 ins Auge fallen, ist man versucht, das Werk sogar einem kopierenden Gehilfen zuzuschreiben.

Betrachtet man allerdings weitere, über den direkten Vergleich mit der Großen Kirschenmadonna hinausgehende Details und hinterfragt deren Bedeutung innerhalb des Werks, so muss man ebenfalls zu der Auffassung gelangen, dass die Tafel sich in einen relativ gut eingrenzbaren Schaffenszeitraum zwischen 1505 und 1506 einordnen lässt, womit die Kleine Kirschenmadonna zur „Ur-Madonna“ des späteren Wittenberger Hofmalers wird.⁶³

⁶³ Außer einer Mariendarstellung innerhalb der Heiligen Familie sind bis heute keine autonomen Madonnendarstellungen vor 1506 bekannt.



Abbildung 22: Lucas Cranach d. Ä., Der Opfertod des Marcus Curtius, , signiert „LC“, vor 1507 (links), Detail des Vogelschwarms auf der Kleinen Kirschenmadonna (rechts).

Der liebevoll bis ins Kleinste ausgeführte Vogelschwarm in der rechten oberen Bildecke der Kleinen Kirschenmadonna ist kein beliebiges oder gar häufiger verwendetes Merkmal Cranach'scher Motivgebung. Bei Tafelwerken Cranachs ist dieser Vogelschwarm in derselben Ausführung lediglich auf einer weiteren Madonnendarstellung⁶⁴ sowie dem Martyrium der heiligen Barbara⁶⁵ zu finden, die beide vor 1510 entstanden sein dürften. Ein zeitlich begrenzter Bezug zu den Werken vor 1510 ist also anzunehmen, da später kein vergleichbarer Schwarm mehr nachweisbar ist.⁶⁶

Etwas größer findet sich ein solcher Vogelschwarm auch auf den Holzschnitten „Die Buße des heiligen Hieronymus“⁶⁷ aus dem Jahr 1509, dem „Opfertod des Marcus Curtius“⁶⁸ (Abb. 22) aus dem Jahr 1507 sowie dem „Urteil des Paris“⁶⁹ von 1508.⁷⁰

Die Verwendung des Vogelschwarms ausschließliche im Zeitraum zwischen 1507 und 1510 ist ein starkes Indiz dafür, dass auch die Kleine Kirschenmadonna aufgrund des dort vorhandenen Vogelschwarms um diesen Zeitraum herum entstanden sein muss.⁷¹

⁶⁴ CC-CMM-100-029. Madonna mit Trauben essendem Kind, 71,5 x 44,5 cm, Buchenholz. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Inv. Nr. 114 (1936.1).

⁶⁵ CC-CMS-080-001. Martyrium der heiligen Barbara, 154 x 137 cm, Lindenholz. New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 57.22. Ausweislich eines aufgemalten Wappens der Augsburger Patrizierfamilie Rehm handelt es sich bei dieser Tafel um eine repräsentative Auftragsarbeit, die allein aufgrund ihrer Größe und der damit verbundenen Fertigungszeit nicht als Werk aus der Hand des vielbeschäftigten Werkstattleiters gelten kann.

⁶⁶ Auf der um 1525 entstandenen Hieronymus-Darstellung CC-CMS-180-006 sind lediglich Zugvögel (Wildenten oder Gänse) zu sehen, die jedoch in der Ausführung deutlich von den Vögeln vor 1510 abweichen. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv. Nr. Gem 116.

⁶⁷ Johannes Jahn: Lucas Cranach d. Ä. 1472–1553. Das gesamte graphische Werk. München 1972, S. 322.

⁶⁸ Ebd. S. 369.

⁶⁹ Ebd. S. 370.

⁷⁰ Obwohl eine Wechselwirkung zwischen originären Bildtafelwerken und Reproduktionsgrafiken wie Holzschnitten anzunehmen ist, geht doch innerhalb derselben Werkstatt in der Regel das Original der Reproduktion voraus, was zu der These führen muss, dass ein Holzschnitt zeitlich später entstanden sein muss als das vergleichbare Tafelwerk.

⁷¹ Es ist denkbar, dass auch in diesem Detail der ähnlich kleinteilige Vogelschwarm auf Dürers Kupferstich des heiligen Eustachius von ca. 1501 (Meder Wz. 20) Cranach zu einer Übernahme in sein eigenes Werk inspiriert hat.



Abbildung 23: Lucas Cranach d. Ä., Madonna mit Kind („Breslauer Madonna“), Breslau.

Das mit schwarzem Samt bezogene Kissen der Kirschenmadonna findet sich auch auf der als „Breslauer Madonna“ bezeichneten Tafel, die um 1510 datiert⁷² (Abb. 23). Vergleicht man beide Kissen, so wird deutlich, dass hier zwar dasselbe Sujet behandelt wird, die Ausgestaltung auf der Breslauer Tafel jedoch weiterentwickelt bzw. im Sinne der Lesbarkeit besser auf den Bildrahmen abgestimmt ist, was auf einen späteren Entstehungszeitpunkt hindeutet.

Der parallele lineare Faltenwurf des roten Unterkleides der Breslauer Madonna entspricht zwar dem der Kirschenmadonna, ist hier aber mit größerer Dynamik eingesetzt. Ebenso verhält es sich mit dem Faltenwurf des Mantels, wobei im Gegensatz zur Breslauer Madonna der Mantelsaum der Kirschenmadonna mit linearen Röhrenfalten in Form von „Stimmgabeln“ gestaltet ist, wie sie sich regelmäßig auf den frühen Bildwerken Cranachs vor 1506 finden lassen (Abb. 24).

Während also der Faltenwurf der Kirschenmadonna zu Cranachs stofflicher Auffassung bis ca. 1508 passt, zeigen die Breslauer und alle anderen, nach 1510 entstandenen Madonnen eine deutlich komplexer und routinierter angelegte Faltenstruktur, was sich mit einer Weiterentwicklung des Cranach'schen Stils und dem seiner Werkstattmitarbeiter erklären lässt.⁷³

⁷² CC-CMM-100-001. Madonna mit Kind, 71 x 51 cm, Lindenholz. Wroclaw (Breslau), Muzeum Archidiecezjalne. Friedländer und Rosenberg heben die sicher nicht zufällige Verwandtschaft des Kopfes mit Dürers Dresdener Madonna hervor, die sich damals in der Schlosskirche zu Wittenberg befunden haben soll. Vgl. Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, Nr. 28.

⁷³ Vgl. z. B. CC-CMM-100-054. Madonna mit Kind, dat. 1518, 56,5 x 38,8 cm, Lindenholz. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Fondation Corboud, Inv. Nr. WRM 3207.



Abbildung 24: Vergleich der Röhrenfalten in Form von „Stimmgabeln“ bei Cranach d. Ä. zugeschriebenen Frühwerken (1-3; 5) mit denselben Falten am Gewand der Kirschenmadonna (4).⁷⁴

Hieraus ergeben sich erste Indizien dafür, dass die Kirschenmadonna der Breslauer Madonna vorausgehen könnte. Ein eindeutiger Hinweis auf die Richtigkeit dieser These ergibt sich jedoch aus der Überblendung der Infrarotreflektografien beider Madonnen. Bei der Ausführung der Breslauer Madonna wurde das laut Unterzeichnung ursprünglich weiter oben vorgesehene rechte Auge nach unten verschoben. Während die Unterzeichnung der Augen der Kleinen Kirschenmadonna unverbindlich frei suchend angelegt ist, ist die Unterzeichnung der Breslauer Madonna Resultat einer sorgfältigen Übertragung einer Vorzeichnung, die im Malprozess im Bereich des rechten Auges modifiziert wurde. Legt man die Augenpartie der Kirschenmadonna auf das Infrarotreflektogramm der Breslauer Madonna, so deckt sich das rechte Auge der Kirschenmadonna mit der Unterzeichnung desselben Auges der Breslauer Madonna (Abb. 25). Hieraus kann nicht nur geschlossen werden, dass beide Madonnen dieselbe Vorlage haben müssen, sondern auch, dass der fertig gemalte Kopf der Kirschenmadonna zur Erstellung einer Vorlage für die Breslauer Madonna und weiterer Figuren gedient haben dürfte⁷⁵ (Abb. 26). In jedem Fall kann hieraus geschlossen werden, dass die Kleine Kirschenmadonna zeitlich vor der Breslauer Madonna entstanden sein muss.

⁷⁴ (1) CC-CMS-150-001. Stigmatisation des Franziskus, um 1503, 86,8 x 47,5 cm, Fichtenholz. Wien, Akademie der bildenden Künste. (2) CC-POR-800-004. Bildnis der Frau eines Gelehrten, um 1503, 52,5 x 36,2 cm, Holz. Berlin, Staatliche Museen, Inv. Nr. 1907. (3) CC-CMS-400-001. Heiliger Valentin, 91 x 49 cm, Holz. Wien, Akademie der Bildenden Künste, Inv. Nr. 549. (4) CC-CMM-100-006. Madonna mit Kind und Kirschen, 39,5 x 27,5 cm, Lindenholz. Privatbesitz. (5) CC-BNT-100-001. Heilige Familie, datiert 1504, 70,7 x 53 cm, Lindenholz. Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 564A. Vgl. Anm. 62.

⁷⁵ Die Heilige Dorothea auf der Innenseite des linken Flügels des Dresdner Katharinenaltars (CC-ALT-250-000, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1906 A, BB, B) weist dieselben geschwungenen Mandelaugen auf. Physiognomisch noch eng mit der Kirschenmadonna verwandt, dürfte sie eine „Übergangsstufe“ von der Kirschenmadonna zur Breslauer Madonna sein.



Abbildung 25: Links Überblendung von Infrarotreflektografie und Fotografie der Breslauer Madonna mit rot markierter Abweichung in der Unterzeichnung des linken Auges. Rechts die Überblendung von Fotografien und Infrarotreflektografien der Kleinen Kirschenmadonna mit denen der Breslauer Madonna: (1) Linkes Auge der Kleinen Kirschenmadonna. (2) Deckungsgleich damit die rot markierte Vorzeichnung des Auges der Breslauer Madonna. (3) Abweichend von der Vorzeichnung gemaltes Auge der Breslauer Madonna.



Abbildung 26: Übereinstimmende Augenformen bei Frühwerken Cranachs. Breslauer Madonna (links oben), Kleine Kirschenmadonna, Zustand nach Entfernung von Firnis und Retusche (links unten), Dorothea des Katharinenaltars, datiert 1506 (rechts).

Ähnliche Phänomene wie bei der Entwicklung der Faltenformen oder den deckungsgleichen Augenpartien lassen sich auch bei der Ausgestaltung der Baumformen nachweisen. Untersucht man die beiden Bäume des Mittelgrundes auf der kleinen Kirschenmadonna, deren Blattwerk-Silhouette sorgsam die Kontur des Madonnen-Kopfes umfließt, ohne ihn zu „unterschneiden“, so zeigt sich hierbei eine Auffälligkeit im Bildaufbau,⁷⁶ die in dieser Form nur vor 1510 vorkommt und später ausbleibt.⁷⁷ Lediglich bei der Madonna in Madrid,⁷⁸ die kurz vor 1510 entstanden sein dürfte, sind die Äste der Tanne zur Vermeidung von Überschneidung mit dem Madonnenkopf „eingekürzt“. Bei der 1514 datierten Madonna in Florenz⁷⁹ ist das Problem der „perspektivischen Schichtung“ bereits elegant gelöst, während bei der zeitlich früheren Breslauer Madonna zwar die perspektivische Unzulänglichkeit deutlich abgeschwächt, aber dennoch vorhanden ist⁸⁰ (Abb. 23).

Der landschaftliche Hintergrund hinter den Bäumen des Bildmittelgrundes der Kleinen Kirschenmadonna entspricht mit seiner Aufteilung der gängigen Darstellungsweise einer idealisierten Landschaft des 15. und 16. Jahrhunderts. Links liegt in einem gebirgsungebenen Tiefland das „himmlische Jerusalem“ und rechts auf einem felsigen Berg eine „feste Burg“, wie sie Luther später besingen lässt. Über der Schulter der Maria erscheint hinter dem Baumstamm am Horizont eine bräunliche Bergkette die an die aufstrebende Alpenlandschaft der Münchener Kreuzigungsszene von 1503⁸¹ erinnert sowie links ein blauer Gebirgszug, der annähernd deckungsgleich zu dem auf der Heiligen Familie aus dem Jahr 1504 ist.⁸²

Deutlich abweichend von allen bekannten Landschaftsdarstellungen auf Gemälden Cranachs ist die kleinteilige Sumpflandschaft mit unzähligen Inselchen, durch die ein Weg auf einem aufgeschütteten Damm mit Brücke⁸³ führt (Abb. 27). Auch die späteren Wasser-Wald-Landschaften Cranachs liegen, wie bei den Hirschjagden um 1540,⁸⁴ in deutlich erkennbaren Flussauen und sind nicht mit dieser Art der Darstellung zu vergleichen. Ähnlich zu dem auf der kleinen Kirschenmadonna ist nur der Sumpf der Landschaft auf dem mit der Ligatur „LC“ signierten Holzschnitt einer Hirschjagd, die um 1506 datiert.⁸⁵ Auch hier ist dieselbe (in späteren Werken nicht mehr in dieser Art ausgeführte) Brücke aus querliegenden Baumstämmen (Abb. 29, Nrn. 6, 7, 8) zu finden wie auf der Tafel der kleinen Kirschenmadonna.

⁷⁶ Vgl. Abb. 3 und 23.

⁷⁷ Eine Ausnahme hiervon bildet naturgemäß die größere Kirschenmadonna (Abb. 21), bei der die unnatürlich verlaufende Baum-Silhouette im Kopiervorgang übernommen wurde.

⁷⁸ CC-CMM-100-029. Lucas Cranach d. Ä., Madonna mit Kind, 71,5 x 44,5 cm, Buchenholz. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Inv. Nr. 114 (1936.1).

⁷⁹ CC-CMM-100-031. Lucas Cranach d. Ä., Madonna mit Kind und anbetendem Johannesknaben in bergiger Landschaft, 76,6 x 58 cm, Holz. Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 10101.

⁸⁰ Das Phänomen erklärt sich möglicherweise aus dem maltechnischen Arbeitsprozess, indem Cranach die Hauptmotive des Vordergrundes zuerst malte und nach deren Fertigstellung die verbliebenen Flächen des nur grob in der Unterzeichnung angedeuteten Bildmittelgrundes mit Ästen oder Bäumen „auffüllte“.

⁸¹ CC-BNT-400-002. Lucas Cranach d. Ä.(?), Kreuzigung, dat. 1503, 138 x 99 cm, Tannenholz. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 1416.

⁸² Vgl. http://lucascranach.org/DE_smbGG_564A/image.

⁸³ Eine Brücke findet sich auch im Landschaftshintergrund der Breslauer Madonna (Abb. 23).

⁸⁴ Vgl. CC-SJM-100-008. Lucas Cranach d. Ä., Hirschjagd, dat. 1545, 118 x 177 cm, Holz. Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv. Nr. P02176 (alte Inv. Nr. 1006). Vgl. auch die haarschopartigen Bäumchen mit herunterhängenden (fast tropfenden) Ästen, die (ohne weiteren Nachweis) auch am rechten Bildrand der kleinen Kirschenmadonna „wachsen“ (vgl. Abb. 17 rechts).

⁸⁵ Dieter Koepplin, Tilman Falk: Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Ausstellung im Kunstmuseum Basel 15. Juni bis 8. September 1974 (Band 1), Basel, Stuttgart, 1974, S. 199, Nr. 138. Digitalisat unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/koepplin1974bd1/0205>.



Abbildung 27: Detail der linken oberen Bildhälfte aus der Kleinen Kirschenmadonna.

Für eine Datierung der Kirschenmadonna in genau diesen Zeitraum um 1506 ist unter anderem der nach links reitende Ritter mit Lanze in der rechten Bildhälfte (Abb. 19 links) von besonderem Interesse, der in gleicher Haltung durch den Hintergrund der 1504 datierten Heiligen Familie in Berlin reitet (Abb. 19 rechts) wie auf den Holzschnitten Cranachs aus dem Jahr 1506⁸⁶ (Abb. 28 oben links und Mitte). Einen gleichgestaltigen einzelnen Ritter mit Lanze, ebenfalls in Rot gekleidet, zeigt im Bildhintergrund auch Dürers Haller Madonna, die bereits als Cranachs mögliche Inspirationsquelle definiert wurde.⁸⁷

Ritter kommen auf Cranachgemälden besonders um 1515–1525 scharenweise vor. In prozessionsartigen Reihen reiten sie meist die Burgberge hinauf.⁸⁸ Der einzelne Ritter mit gesenkter Lanze hingegen ist ein Merkmal der frühen Arbeiten Cranachs.

⁸⁶ Vgl. Johannes Jahn: Lucas Cranach d. Ä. 1472–1553. Das gesamte graphische Werk, München 1972, S. 379 (Lucas Cranach d. Ä., Fürst mit Dame reitend).

⁸⁷ Vgl. Abb. 14.

⁸⁸ Vgl. CC-CMM-100-050. Lucas Cranach d. Ä., Madonna mit Kind, 40,7 x 31,2 cm, Lindenholz. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 108.



Abbildung 28: Ritter mit Dame, datiert 1506, mit markiertem einzelnen Ritter (oben links), Reiter, datiert 1506, mit markiertem einzelnen Ritter (oben Mitte), Prinz zu Pferd (oben rechts), Hirschjagd mit markiertem hölzernen Steg (unten).

Ein kahler Busch am Abhang des Burgberges links von einer schlierigen Felsformation wiederholt sich auf dem 1506 datierten Holzschnitt mit der Versuchung des heiligen Antonius⁸⁹ nahezu wörtlich (Abb. 29, Nr. 1 und 2)

Am linken Bildrand der Kirschenmadonna führt der Weg über einen hölzernen Steg, der durch eine Schranke abgesperrt und von einem Brückenwächter kontrolliert wird (Abb. 27). Die Brückenkonstruktion ruht auf dreiseitig abgesprießten Holzpfosten, die im Gewässergrund verankert sind. Diese mit Holzbohlen belegte Brücke mit Stützpfeilern im Wasser lässt sich lediglich auf drei weiteren Werken Cranachs nachweisen. Bereits 1502 auf der „Stigmatisation des heiligen Franziskus“ in Wien⁹⁰ ist ein hölzerner Verbindungssteg innerhalb der Burganlage im Profil dargestellt, der ebenfalls durch Sprieße gestützte Pfeiler zeigt. Die zwei übrigen Werke mit Holzbrücke datieren wiederum in das Jahr 1506: Auf dem Holzschnitt „Die Hirschjagd“⁹¹ mit seinen undefinierbaren Wasserläufen, die dem Sumpf der Kleinen Kirschenmadonna ähneln, ist ebenso eine Brücke zu sehen⁹² wie auf dem Holzschnitt mit der Versuchung des Hl. Antonius, wobei die Sprieße der Holzstützen genau wie auf der Kleinen Kirschenmadonna im Wasser gespreizt sind⁹³ (Abb. 29, Nr. 6 und 8). Mit diesem Detail verdichten sich ebenfalls die Hinweise auf einen eng zu fassenden Entstehungszeitraum entsprechend der Korrespondenzwerke um 1505/1506 und die mehrfach belegte „Pasticcio-Technik“ lässt sich ein weiteres Mal bis in winzige Bilddetails nachweisen.

Die schlanke Turmspitze mit Begleittürmchen (Abb. 28 Mitte, Abb. 29, Nr. 9 und 11), die immer wieder auf Holzschnitten aus dem Jahr 1506 zu finden und auch am rechten Bildrand der Kleinen Kirschenmadonna aufgemalt ist, dürfte auf die Veste Coburg verweisen, die in zwei Holzschnitten Cranachs aus demselben Jahr abgebildet ist.⁹⁴ Cranach war nachweislich zwischen August/September 1506 bis Februar 1507 in Coburg⁹⁵ und es ist nicht unwahrscheinlich, dass er sich vom architektonischen Formenschatz der kurfürstlichen Besitztümer hat inspirieren lassen. Als *terminus ante quem* kann die Verwendung des Turms auf der Kirschenmadonna allerdings nicht gelten, denn im Gegensatz zu den datierten Drucken handelt es sich bei der Burganlage mit dem Turmdetail um eine Fantasie-Architektur. Cranach könnte durchaus früher in Coburg gewesen sein oder sich aus einem möglichen Fundus an Werkstattzeichnungen der bestehenden Werkstatt bedient haben. Einen Hinweis auf einen Entstehungszeitraum und möglicherweise auch den Entstehungsort der kleinen Tafel kann die Quelle über den Aufenthalt Cranachs dennoch enthalten.⁹⁶ Im Gegensatz zum großformatigen Katharinenaltar⁹⁷ ist eine Herstellung kleiner Tafeln in Torgau und Lochau, wo sich Cranach ab Mai 1506 aufgehalten hatte, oder in Coburg denkbar.⁹⁸

⁸⁹ Jahn a.a.O., S. 322.

⁹⁰ CC-CMS-150-001. Stigmatisation des Franziskus, um 1503, 86,8 x 47,5 cm, Fichtenholz. Wien, Akademie der bildenden Künste (Kat. 1972, Nr. 29).

⁹¹ Jahn a.a.O., S. 387.

⁹² Dieselben, mit ihren Pferden durch das Wasser springenden Reiter sind auf der Kleinen Kirschenmadonna winzig oberhalb des Kopfes des Kindes zu finden.

⁹³ Es ist wahrscheinlich, dass sich derselbe Steg auch auf der Großen Kirschenmadonna (Abb. 21) befunden hat, jedoch durch Beschnitt verlorengegang.

⁹⁴ Lucas Cranach d. Ä., Martyrium des heiligen Erasmus (Jahn a.a.O., S. 324) sowie Prinz zu Pferd (ebd. S. 377).

⁹⁵ Klaus Weschenfelder: Cranach in Coburg, Gemälde von Lucas Cranach d. Ä., Lucas Cranach d. J., der Werkstatt und des Umkreises in den Kunstsammlungen der Veste Coburg, Regensburg 2018, S. 8 mit Anm. 10.

⁹⁶ Eine Quelle vom Mai 1505 belegt, dass „etzlich byld brocht“, also etliche Bilder nach Wittenberg gebracht wurden, was bedeuten könnte, dass nicht nur in der Wittenberger Malerwerkstatt Bildwerke entstanden sind, sondern auch während Aufenthaltes Cranachs in anderen Städten. Vgl. Thomas Lang und Anke Neugebauer: Kommentierter Quellenanhang, in: Wittenbergforschungen Bd. 3, Das ernestinische Wittenberg: Spuren Cranachs in Schloss und Stadt, Petersberg 2015, S. 155, Quelle 4.

⁹⁷ Vgl. Anm. 75.

⁹⁸ Weschenfelder a.a.O., S.7.

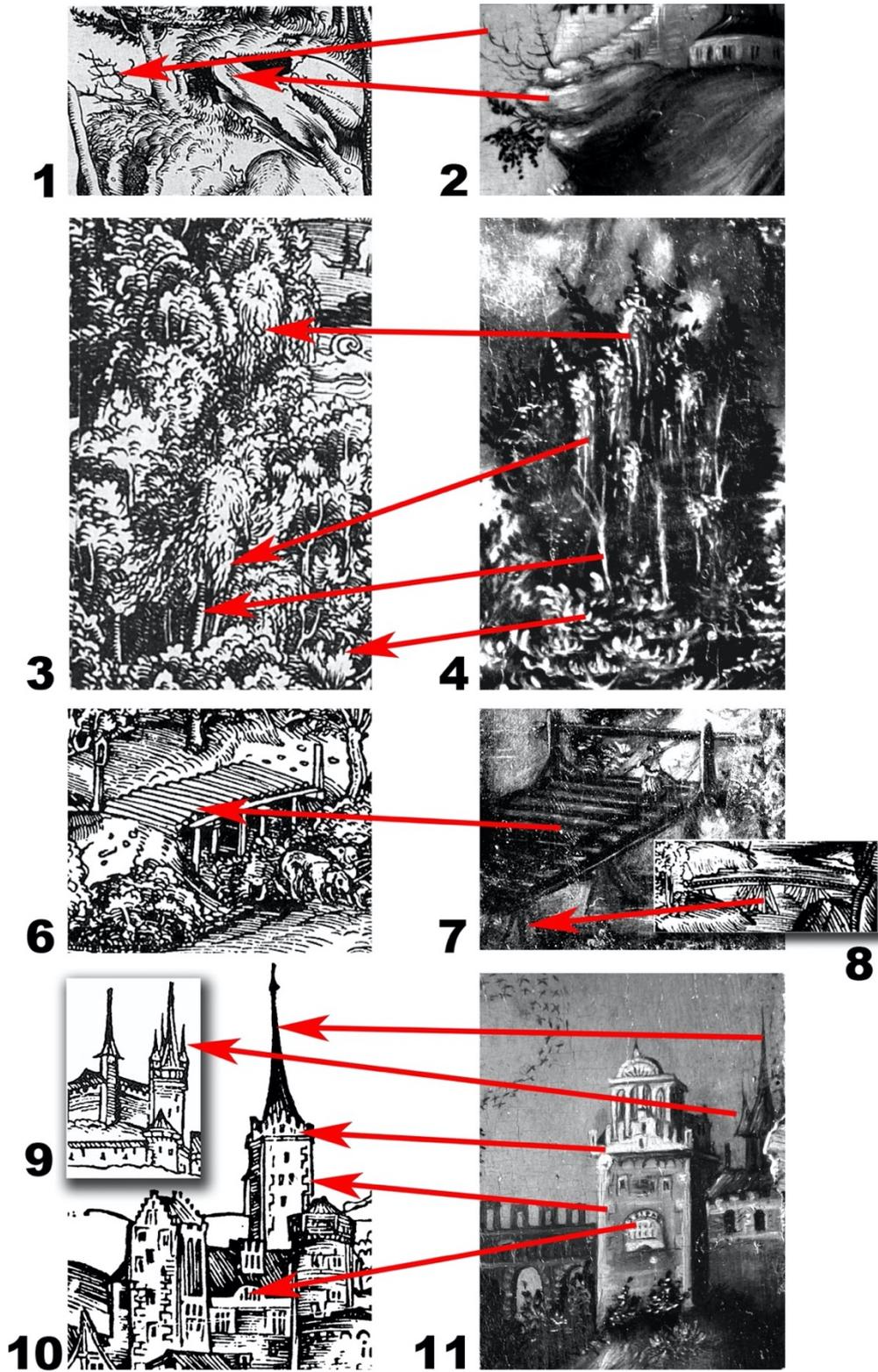


Abbildung 29: Entsprechungen von Details der Kleinen Kirschenmadonna (rechte Spalte Nrn. 2, 4, 7, 11) mit Details von Holzschnitten des Jahres 1506 (Nrn. 1, 3, 6, 8, 9, 10).

Der lange schlanke Baumstamm in der linken Bildhälfte der untersuchten Madonnentafel trägt dieselben (mittels gestupftem Borstenpinsel) unregelmäßig aufgesetzten bleiweißen Lichter wie sie auf der „Heiligen Familie“ von 1504 zu finden sind (Abb. 18 links) und auch der gesamte Habitus der angeschnittenen Baumkrone scheint seinen Ursprung dort zu haben, wo ganz ähnlich aussehende und in derselben Technik gemalte Bäume zu finden sind. Die Lichter entsprechen dabei noch nicht der arbeitseffizienten linearen Form des Finishs späterer Landschaften wie z. B. auf dem Christophorus in Detroit.⁹⁹ Die wie mit Lametta behängten Bäume, die Dieter Koepplin als „Haarschopfbäume“ bezeichnet hat, zieren als unscheinbares Detail die rechte Bildhälfte der Kirschenmadonna ebenso wie die Waldkante auf dem großformatigen Holzschnitt „Die Hirschjagd“¹⁰⁰ (Abb. 29, Nr. 3 und 4).

Der Rundturm der die Landschaft überragenden Burganlage (Abb. 22 rechts) entspricht mit seiner hell abgesetzten oberen Bekrönung sowie in seiner maltechnischen Ausführung dem Turm auf dem Parisurteil,¹⁰¹ dessen Signaturform auf Werke aus der Zeit um 1510 verweist. Derselbe Turm findet sich leicht abgewandelt auch auf der Breslauer Madonna (Abb. 23) sowie der Madonna in Madrid.¹⁰² Die Breslauer Madonna ist zudem das einzige bekannte Werk, auf dem der zinnenbekrönte Übergang zwischen Wehrturm und Palas mit Schießscharten und Rundbögen entsprechend der Kleinen Kirschenmadonna nachweisbar ist.¹⁰³

Ein weiteres unscheinbares und dennoch eindeutiges Erkennungsmerkmal für eine Arbeit aus der Frühzeit Cranachs ist der Rundbogenerker an der Fassade des rechten Wehrturms (Abb. 29, Nr. 10 und 11 unten). Erker kommen bei Cranach und seiner Werkstatt über deren gesamte Schaffensperiode hinweg als beliebtes Schmuck- und Gliederungsmerkmal der Fantasiefassaden in variantenreicher Form vor. Auf der kleinen Kirschenmadonna ist am Sockel des Erkers zusätzlich eine bogenförmige Ausbuchtung zu erkennen (Abb. 22 rechts sowie Abb. 29, Nr. 11 unten).

Ab 1502 tauchen sowohl der Rundbogenerker ohne bogenförmigen Sockel als auch der Erker mit Bogen auf Tafelgemälden auf.¹⁰⁴ Nur um das Jahr 1506 ist auf den Holzschnitten „Stehender heiliger Georg“¹⁰⁵ sowie dem Blatt mit „Marcus Curtius“ (Abb. 22) eindeutig die Verschmelzung der beiden Merkmale „Bogenerker“ und „bogenförmiger Sockelausschnitt“ erkennbar.¹⁰⁶ Danach ist die Verbindung beider Elemente nicht mehr nachweisbar und sie treten nur noch separiert und in modifizierter

⁹⁹ CC-CMS-100-002. Lucas Cranach d. Ä., Christophorus, 41,9 x 27,9 cm, Lindenholz. Detroit, Institute of Arts, Inv. Nr. 61.397. Vgl. auch die zeichenphänomenologische Übereinstimmung mit der großen Kirschenmadonna (CC-CMM-100-007).

¹⁰⁰ Jahn a.a.O., S. 387.

¹⁰¹ CC-MHM-400-001. Lucas Cranach d. Ä., Urteil des Paris, 43 x 32,2 cm, Holz. Fort Worth, Kimbell Art Museum, Inv. Nr. AP 2004.03.

¹⁰² CC-CMM-100-029. Lucas Cranach d. Ä., Madonna mit Kind, 71,5 x 44,5 cm, Holz. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Inv. Nr. 114.

¹⁰³ Interessant ist wiederum die Tatsache, dass sowohl auf Dürers Holzschnitt „Das Männerbad“ (um 1498) als auch auf dem Holzschnitt aus dem Marienleben „Christi Abschied von seiner Mutter“ (um 1502–05) die Mauerkrone mit Zinnen und Schießscharten übereinstimmend vorkommt. Auch der Dreiecksgiebel mit Tympanon vom Rechteckturm der Kleinen Kirschenmadonna ist dort abgebildet. Auf dem „Männerbad“ ist zudem die zinnenbekrönte Steinbrücke inklusive der erwähnten Rundbögen zu finden. Die rechteckigen Zinnen mit Schießscharten kommen gleichwohl bei Dürer und Cranach später so gut wie nicht mehr vor. Dürers Grafik scheint also auch in diesem Detail als Bildfundus für Cranach gedient zu haben.

¹⁰⁴ CC-CMS-400-001. Heiliger Valentin mit Stifter, um 1502, 91 x 49 cm, Holz. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Inv. Nr. 549 (Abb. 24-3). CC-BNT-400-002. Christus am Kreuz, dat. 1503, 138 x 99 cm, Holz. München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 1416 (die alleinige Urheberschaft Cranachs wird vom Autor jedoch angezweifelt). CC-POR-800-003. Bildnis eines Gelehrten, dat. 1503, 54 x 39 cm, Holz. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm207. CC-CMS-150-001. Stigmatisation des heiligen Franziskus, um 1502, vgl. Anm. 90.

¹⁰⁵ Jahn a.a.O., S. 325.

¹⁰⁶ Als kaum wahrnehmbares Detail kommt dieser Erker auch auf der Verzückung der heiligen Maria Magdalena aus dem Jahr 1506 vor (Geisberg XXXVI, 7).

Form auf.¹⁰⁷ Es muss also davon ausgegangen werden, dass der bogenförmige Ausschnitt in dieser Form ein von Cranach bewusst eingesetztes Stilmerkmal darstellt, welches er kreativ mit dem Fensterbogen zusammengeführt hat, denn es ist weder in der heute noch vorhandenen Architektur nachweisbar noch bei anderen Renaissance-Künstlern verbreitet.¹⁰⁸

Auch die Mundpartie der Madonna (Abb. 30, Nr. 1) dürfte das Ergebnis einer Wiederverwendung bereits früher eingesetzter Bilddetails sein, denn diese ist in einer Weise deckungsgleich mit dem Mund der um 1503 gemalten „Anna Cuspinian“¹⁰⁹ (Abb. 30, Nr. 2), dass es sich nicht um eine zufällige Erscheinung handeln kann. Auch die maltechnische Ausführung ist vergleichbar und umfasst ebenso die Mundwinkel, das Oberlippengrübchen sowie das Kinn. Beide Mundpartien dürften somit von derselben Hand innerhalb eines überschaubaren Zeitraums gemalt worden sein.



Abbildung 30: Vergleich der Lippenpartie der Kirschenmadonna (Nr. 1) und der Anna Cuspinian (Nr. 2).

¹⁰⁷ Holzschnitte Parisurteil von 1508 (Geisberg XVIII, 10), Jesuskind mit Engel von 1513, (Geisberg IV, 21) sowie diverse Beispiele auf Gemälden: CC-CMS-050-012, CC-BNT-400-004, CC-MHM-500-001, CC-MHM-200-009, CC-BAT-070-001, CC-CMS-270-001, CC-CMS-180-006, CC-MHM-400-007, CC-BNT-160-013 sowie letztmalig CC-MHM-170-001 (1546). Der Übersicht halber wird auf die umfassende Darstellung dieser Werke verzichtet, Details sind unter den angegebenen Werkverzeichnis-Nummern im Werkverzeichnis CORPUS CRANACH einsehbar.

¹⁰⁸ Wieder fällt auf, dass sowohl der Rundbogenerker als auch der bogenförmige Ausschnitt auf einem Dürergemälde von 1500 zu finden sind. Vgl. Koeplin/Falk a.a.O., Bd. 1, S. 39, Abb. Detailausschnitt.

¹⁰⁹ CC-POR-800-002. Ehebildnis der Anna Putsch, Gattin des Dr. Johannes Cuspinian, um 1502/03, 60,2 x 45,5 cm, Holz. Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“, Inv. Nr. 1925-1a.

Die Kleine Kirschenmadonna wurde 2010 vom Autor mittels Infrarotreflektografie¹¹⁰ untersucht. Das Infrarotreflektogramm zeigt eine freie, entwerfende Unterzeichnung der Madonnentafel, die eher mit Pinsel als mit Federkiel ausgeführt wurde.¹¹¹ Als Zeichenmedium ist Rußtusche anzunehmen, die sich aufgrund ihrer Inhaltsstoffe an Kohlenstoff erfahrungsgemäß im Infrarotreflektogramm kontrastreich detektieren lässt. Es finden sich zahlreiche Häkchen und Doppelschelhäkchen,¹¹² wie sie typisch für den Individualstil Lucas Cranachs des Älteren beschrieben worden sind.¹¹³ Es sind zudem zahlreiche, teilweise stark abweichende Pentimenti zu finden, die eine nachempfindende (kopierende) Zeichnung ausschließen lassen.¹¹⁴ Spuren von Pauslinien sind nicht zu erkennen.

Auch gegenüber der maltechnischen Ausführung ist eine Reihe von Pentimenti zu erkennen. So war die linke Hand der Maria, die sich um das Kind legt, zeichnerisch etwas höher angelegt und weist zusätzlich eine weitere Korrektur als Zwischenstufe auf. (Abb. 31) Auch der Berg im linken Hintergrund war ursprünglich etwas weiter rechts vorgesehen, ebenso wie der linke Teil der Burganlage. (Abb. 31) Die Änderungen zeigen deutlich, wie der ausführende Maler im gesamten Arbeitsprozess seine künstlerischen Vorstellungen zunehmend präzisiert und um die richtige Positionierung sowie die Motivformen gerungen hat. Eine solche eigenverantwortliche Arbeitsweise ist als ein Indiz für die Ausführung eines Meisters zu werten und dürfte damit ebenfalls einen Kopiervorgang oder eine Ausführung durch einen Gehilfen ausschließen.

Die Zeichnung ist dennoch detailliert, arbeitet anatomische Gesetzmäßigkeiten heraus und geht weit über die, für spätere Arbeiten Cranachs d. Ä. und dessen Werkstatt typische, Reduzierung auf Konturlinien hinaus.

¹¹⁰ Durch den Einsatz von speziellen Kameras mit Infrarotfiltern ist es möglich, die mit Kohle, Bleigriffel oder Tuschen und Tinten ausgeführten Vorzeichnungsdetails auf dem Malgrund eines Gemäldes sichtbar zu machen. Die Analyse der Unterzeichnung ermöglicht Rückschlüsse auf die technische Ausführung einerseits und die künstlerischen Ausdrucksmittel andererseits. Dadurch sind auch Aussagen über den Entstehungsprozess und den ausführenden Künstler möglich. Die verwendete Kamera ist eine Osiris A1, vgl. <https://www.opusinstrument.com/products/osiris-camera/?lang=de>

¹¹¹ Die Auswertung hochauflösender Infrarotreflektogramme hat keinen Nachweis erbracht, dass Cranach überhaupt mit Federkiel auf den Malgrund gezeichnet hat. Vergleichende Versuche in der Anwendung von Zeichentuschen und Tinten (auch verdünnt) auf verschiedenen Zeichenträgern sowie Grundierungen durch den Autor haben ergeben, dass sich mittels Federkiel kein mit den bekannten Unterzeichnungen vergleichbares Linienbild erzeugen ließ, wohingegen Pinselzeichnungen mittels Pinsel verschiedener Größen und Härtegrad der Borsten annähernd deckungsgleiche Ergebnisse brachten.

¹¹² Vgl. Ingo Sandner: Cranach als Zeichner auf dem Malgrund, in: Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund; Cranach und seine Zeitgenossen, Regensburg 1998, S. 84 f.

¹¹³ Die individuellen Floskeln innerhalb der kompletten Linien-Varianz Cranach'scher Zeichnungen konnten aus der einzigen für Cranach als eigenhändig anzunehmenden Quelle „zeichnenphänomenologisch“ herauspräpariert und damit nachgewiesen werden (Gebetbuch Kaiser Maximilians I., online unter tinyurl.com/y5yx6j27), vgl. Michael Hofbauer: CRANACH – Die Zeichnungen, Berlin 2010, S. 44 ff.

¹¹⁴ Eine Überarbeitung und Konkretisierung mittels trockenen Stiftes ist nicht anzunehmen. Die Makro-Aufnahmen der „brüchigen“ Linien wie sie z. B. am Hals der Maria erscheinen, stammen vom Auftrag wässriger Farblösung auf einen glatten (fettenden?) Untergrund, wobei sich durch die verringerte Haftung und Oberflächenspannung des wässrigen Pinselzugs Tropfen gebildet hatten, die beim Abtrocknen den Eindruck von Abrieb eines Stiftes auf rauhem Untergrund entstehen lassen. Dasselbe Phänomen zeigt sich im hochauflösenden IRR (einzusehen unter tinyurl.com/y2la7lxb) der Bildnisse von Johannes und Anna Cuspinian (vgl. Anm. 111 sowie Abb. 32).



Abbildung 31: Infrarotreflektogramm (Osiris A1) der Kleinen Kirschenmadonna (Aufnahme: Michael Hofbauer).

Die Infrarotreflektografie der „Kleinen Kirschenmadonna“ zeigt darüber hinaus zeichnerische Gestaltungsmerkmale, die neben der typisierbaren Handhabung des Zeichenwerkzeugs mit ihren Sichelhaken und immer wieder neu ansetzende Linienbündeln als Indizien für eigenhändige Arbeiten Cranachs (besonders) für die Zeit vor etwa 1506 gelten dürfen.¹¹⁵

So ist beispielsweise am rechten Bein des Kindes (in Ansicht links unten) der äußere Knöchel mithilfe einer Folge von zwei Sichelbögen sowie einem nachfolgenden Haken zur Modellierung der Körperform ausgebildet, der bereits in der Konturlinie der Wade zu entspringen scheint. Sandner schreibt zu diesem Phänomen: „*Sich oft wiederholende Besonderheit sind die Knöchelmarkierung als offener Haken im Anschluss an eine längere, von der Wade kommende Linie ...*“¹¹⁶ (Abb. 34).

Knien und Ellbogen sowie die Handgelenke des Kindes werden ebenfalls durch kurze, paarweise angeordnete Bögen markiert, die von Sandner als Merkmal für eine Urheberschaft Cranachs d. Ä. betrachtet werden: „... *oder die aus zwei ineinandergreifenden Halbbögen bestehenden Kniemarkierungen ...*“¹¹⁷ (Abb. 34).

Insgesamt ist die stilistische Ausführung noch eng verwandt mit den Befunden der frühen Arbeiten wie dem für das Jahr 1503 anzunehmenden Porträt der Frau eines Rechtsgelehrten,¹¹⁸ auf dem sich dieselben Linienbündel an Hals und Unterkiefer-Kontur finden (Abb. 33). Ganz ähnlich zeigen sich im direkten Vergleich auch die Markierungen der Haarlocken auf dem Bildnis des Johannes Cuspinian¹¹⁹ (Abb. 32). Unter Berücksichtigung verschiedener Ausführungsmaßstäbe, eines gewissen zeitlichen Abstands der Entstehung sowie der Tatsache, dass bei der Übertragung von Porträt-Visierungen zum Erhalt von Porträtähnlichkeit eine vorsichtigeren Ausführung angenommen werden muss, zeugt die Gesamtheit der kongruenten Details doch von einem unmittelbaren Zusammenhang, der sich nur aus der Übereinstimmung des ausführenden Künstlers erklären lässt.

Mit ihren kurzen, sichelförmigen Linien sowie den oft paarweise angeordneten kurzen Bögen und Haken zur Modellierung von Körperformen zeigt die Strichführung ebenfalls eindrucksvolle Übereinstimmungen mit der Unterzeichnungen des Büßenden Hieronymus in Wien,¹²⁰ dessen Entstehung nicht zwingend mit der aufgemalten Jahreszahl 1502 zusammenhängen muss, sondern bis 1504 denkbar wäre.¹²¹

¹¹⁵ Abweichend hierzu ohne Beleg und IRR-Untersuchung: Ingo Sandner und Gunnar Heydenreich: Cranach als Zeichner auf dem Malgrund; Auswertung der Untersuchungen im infraroten Strahlenbereich Teil 1: Die Jahre um 1500 bis 1512, Cranach Digital Archive 2013, S. 23 mit Anm. 38 und 39, online unter http://lucascranach.org/download/news_22-3-2013.pdf: „*Abweichend davon lassen z.B. eine Madonna mit den Kirschen (um 1512–13?) oder eine Madonna mit Kind und Johannesknaben (um 1512–13) deutlich abweichende Merkmale auch in der Pinselunterzeichnung erkennen [sic!], so dass davon auszugehen ist, dass Cranach mit dem Beginn des zweiten Jahrzehnts und der Vergrößerung seiner Mitarbeiterzahl häufiger Unterzeichnung und malerische Ausführung delegierte.*“

¹¹⁶ Ingo Sandner: Cranach als Zeichner auf dem Malgrund, in: Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund; Cranach und seine Zeitgenossen, Regensburg 1998, S. 84, Anm. 4.

¹¹⁷ Ebd., vgl. hierzu auch Anm. 124.

¹¹⁸ CC-POR-800-004. Lucas Cranach d. Ä., Bildnis einer Frau, 52,5 x 36,2 cm, Holz. Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1907.

¹¹⁹ CC-POR-800-001. Lucas Cranach d. Ä., Porträt des Johannes Cuspinian, 60,3 x 45,5 cm, Holz. Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“, Inv. Nr. 1925-1b.

¹²⁰ CC-CMS-180-001. Lucas Cranach d. Ä., Büßender Hieronymus, 56 x 41,4 cm, Holz. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG 6739. IRR online unter http://lucascranach.org/AT_KHM_GG6739. Vgl. auch: Ingo Sandner: Cranach als Zeichner auf dem Malgrund, in: Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund; Cranach und seine Zeitgenossen, Regensburg 1998, S. 150.

¹²¹ Michael Hofbauer: Cranachs Hieronymus als paradigmatische Leitfigur in vielerlei Gestalt, in: Wolfgang Meighörner (Hrsg.): Cranach natürlich; Hieronymus in der Wildnis, Innsbruck/Wien 2018, S. 35, Anm. 22.



Abbildung 32: Detailvergleich der Infrarotreflektogramme des Porträts des Johannes Cuspinian (links, Nr. 1) und der Kleinen Kirschenmadonna (rechts, Nr. 2).

Grafologische Übereinstimmungen bestehen im Übrigen mit der Unterzeichnung der „Heiligen Familie“ aus dem Jahr 1504,¹²² die auch maltechnische Gemeinsamkeiten mit der Kirschenmadonna aufweist (vgl. Abb. 18 und 19). Neben der summarischen Anlage des Landschaftshintergrunds zeigen sich trotz der maßstäblich kleineren Figuren dieselben s-förmigen Lockenlinien, aneinander gereihte Bögen an Beinchen und Ärmchen der Engel sowie des Kindes oder Liniendoppelungen an Hals und Unterkiefer.¹²³ Dies ist insofern bemerkenswert, da beide Werke sich in ihrem Arbeitsablauf deutlich unterscheiden. Während der Heiligen Familie aufgrund der für die Malerei formverbindlichen Unterzeichnung eine ebenso exakte Reinzeichnung vorausgegangen sein muss, deutet die große Anzahl an Reuezügen innerhalb der Zeichnung sowie Pentimenti zur ausgeführten Malerei der Kleinen Kirschenmadonna auf einen Entwurf auf der Tafel selbst bzw. eine lediglich grobe Vorzeichnung hin, die erst auf dem Malgrund präzisiert wurde.¹²⁴

¹²² CC-BNT-100-001. Lucas Cranach d. Ä., Heilige Familie in einer Landschaft, 70,7 x 53 cm, Lindenholz. Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 564A.

¹²³ IRR online unter http://lucascranach.org/DE_smbGG_564A/image. Vgl. hierzu auch Abb. 18 und 19.

¹²⁴ Offensichtlich wurde insbesondere die Knabenfigur bereits im zeichnerischen Entwurf auf dem Malgrund komplett in ihrer Haltung und Lage überarbeitet, wodurch sich Doppelungen in der Linienführung ergeben, die im IRR zu einer einzigen Zeichnung verschmelzen und nicht mehr klar voneinander abgrenzbar sind. Dies ist bei der Betrachtung und Bewertung der Zeichnung zu beachten, um falsche Schlüsse in Bezug auf die zeichnerische Qualität zu vermeiden.



Abbildung 33: Detailvergleich der Infrarotreflektogramme des Porträts der Frau eines Rechtsgelehrten (links, Nr. 1) und der Kleinen Kirschenmadonna (rechts, Nr. 2).

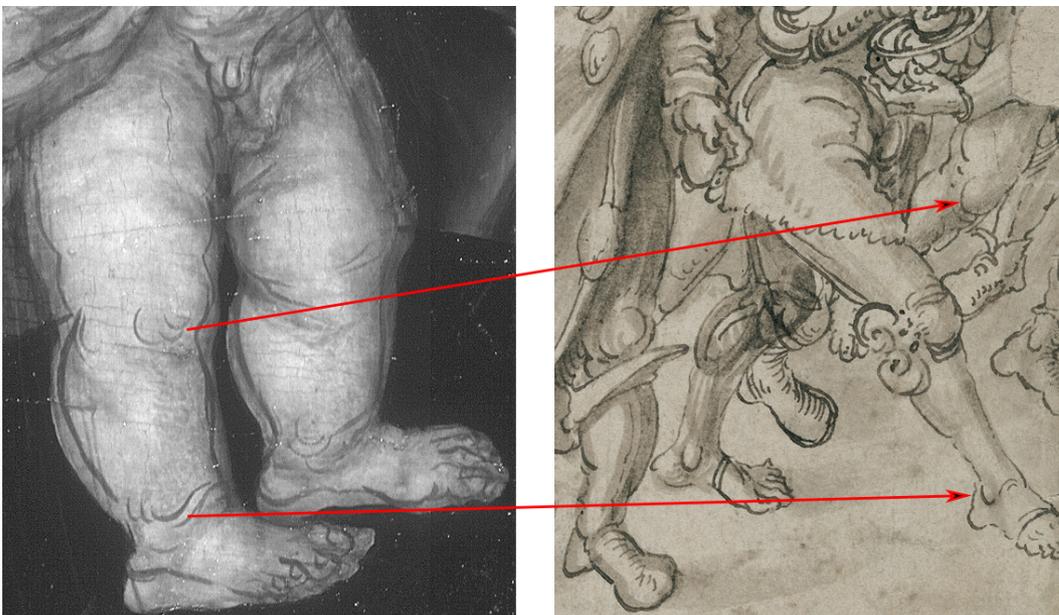


Abbildung 34: Zeichenphänomenologischer Vergleich von grafologischen Floskeln der Unterzeichnung der Kleinen Kirschenmadonna (links) und der 1509 datierten Zeichnung mit Christus und der Ehebrecherin.¹²⁵

¹²⁵ Michael Hofbauer: CRANACH – Die Zeichnungen, Berlin 2010, S. 96/97, Nr. 14.



Abbildung 35: Teller mit Kirschen und Erbsen/Bohnen auf der Kleinen Kirschenmadonna (links) und der Wittenberger Zehn-Gebote-Tafel (rechts) als Symbole für Sünde und Tod.

Die Ikonografie, bestehend aus Jesusknaben, Teller mit Kirschen und Erbsschoten, Eibe und Sumpflandschaft, fügt sich perfekt in die Liturgie zu Allerseelen: Die Kirschen als Attribut der Sünde¹²⁶ finden sich ebenso wie die Erbsen auf der Wittenberger Tafel mit der Darstellung der zehn Gebote, wo sie für die Sünde der Unkeuschheit stehen.¹²⁷ Das stehende Jesuskind ergreift im bildlichen Sinne des „Auferstandenen“ eine „sündige“ Kirsche vom Teller und nimmt damit die Sünden aller Gläubigen auf sich,¹²⁸ womit das Zeugnis des Täufers Johannes verbildlicht wird: „*Seht, das Lamm Gottes, das die Sünde der Welt hinwegnimmt!*“¹²⁹ Und mit den unmittelbar folgenden Worten aus dem Johannesevangelium: „*Ich sah, dass der Geist vom Himmel herabkam wie eine Taube und auf ihm blieb*“¹³⁰ lässt sich der ausfliegende Taubenschwarm (Abb. 22 rechts) erklären, der nicht nur den heiligen Geist symbolisiert,¹³¹ sondern auch die Seelen der Toten.¹³² Der in einem Bogen aus einem Turm ausfliegende (und zurückkehrende) Taubenschwarm erweitert damit das Grundthema der Passio des Madonnenbildes zur Ikonologie eines Aller-Seelen-Bildes.

Im Vergleich mit dem hellen Nadelbaum, der in der rechten Bildhälfte der Breslauer Madonna dargestellt ist, ist der Nadelbaum der linken Bildhälfte auf der Kirschenmadonna fast schwarzgrün und deshalb sicher keine Fichte oder Tanne. Seine dünnen langen Zweige und das dunkle Grün sind typisch für eine frei gewachsene Eibe (*Taxus baccata*).

Die Eibe galt zu allen Zeiten als Mittlerin zwischen den Welten¹³³ und es ranken sich allerlei Volksmärchen um sie.¹³⁴ Schon den Kelten war die Eibe heilig¹³⁵ und den Germanen galt sie als

¹²⁶ Vgl. Anm. 131 und 132.

¹²⁷ CC-CMD-005-001. Lucas Cranach d. Ä., Die zehn Gebote, 160 x 340 cm, Holz. Wittenberg, Lutherhaus, Inv. Nr. G25.

¹²⁸ Auch hier ergibt sich ein direkter Bezug zum Hochfest Allerseelen, indem besonders an diesem Tag der Wille zur Buße gegenüber Gott bekundet wird, der allein Sünden vergeben und ein ewiges Leben schenken kann.

¹²⁹ Johannes 1,29 nach der katholischen Einheitsübersetzung.

¹³⁰ Johannes 1,32.

¹³¹ Christian Wolff(en): Vernünftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt, Bd. 1, Frankfurt/Leipzig 1783, S. 190, online unter tinyurl.com/y6z2eppe.

¹³² In der volkstümlichen Vorstellung ruhen sich die Armen Seelen am Allerseeleentag von ihren Strapazen im Fegefeuer aus, indem sie gemeinsam aus diesem aufsteigen, bevor sie anschließend wieder dorthin zurückkehren müssen.

¹³³ A. Roloff et al.: Der Eibenfreund 5/1998, S. 3–15.

¹³⁴ Julius Rodenberg: Ein Herbst in Wales. Land und Leute, Märchen und Lieder. Hannover 1857, S. 123–125.

¹³⁵ Christoph Leuthold: Die ökologische und pflanzensoziologische Stellung der Eibe (*Taxus baccata* L.) in der Schweiz, Geobotanisches Institut der ETH, Stiftung Rübel, 1980, S. 145.

Sinnbild der Ewigkeit.¹³⁶ „Nach altem Volksglauben steigen durch die Wurzeln der Eibe die Seelen der Toten in die Baumwipfel und werden von dort auf den Schwingen der Vögel in den Himmel geleitet.“¹³⁷ Wie die ausfliegenden Tauben ist auch die Präsenz der Eibe ein Symbol für den Kontakt mit den Verstorbenen Seelen im Fegefeuer, der an Allerseelen, dem Tag nach dem Hochfest Allerheiligen in Form von Fürbitte, Andacht und Gebet gepflegt wird. In diesem Zusammenhang ist es dem Gläubigen möglich, mittels Allerseelenablass den Angedachten eine Erleichterung zu verschaffen. Voraussetzung ist neben der aufrichtigen Abkehr von der Sünde, der Beichte und der Kommunion auch der Besuch einer Kirche oder Kapelle sowie ein Friedhofsbesuch. Nicht selten steht eine Eibe als Adaption heidnischen Brauchtums als „Totenbaum“ auf Friedhöfen.¹³⁸

Die Präsenz der Zuckerschoten, d. h. Erbschoten,¹³⁹ ist innerhalb des Themas Allerseelen ebenfalls nicht beliebig. Sowohl Erbsen als auch Bohnen galten als Totenspeise¹⁴⁰ und sind gleichermaßen für das Fest Allerseelen relevant. Für Südosteuropa belegt ein Bericht aus dem Jahr 1781: *„Am Feste aller Seelen, welches bey den Walachen auf den ersten Montag nach Ostern fällt, gehen sie mit Kesseln voll Wasser prozessionsweise aus der Kirche zu den Gräbern, theilen dort unter den Umstehenden Bohnen und Erbsen aus, kehren dann eben so in die Kirche zurück, ...“*¹⁴¹

Die Hülsenfrucht auf dem Zinnteller der Maria dürfte hier also den Tod symbolisieren, während die Kirschen für die Sünde stehen. Beweis hierfür ist deren spätere Verwendung auf der Darstellung der Wittenberger Zehn-Gebote-Tafel,¹⁴² wo sie ausweislich der Aufschrift *„Du . solt . nit . vnkeusch . sein“* die Todsünde der Unkeuschheit symbolisieren (Abb. 35).

Maria, die den Teller dem Kind und dem Betrachter gleichermaßen reicht, scheint dabei aufzuzeigen, dass der Weg zur Erlösung allein über Jesus führt, der sein Leben als *satisfactio* für die Sünden der Menschen geopfert hat.

Das Moor oder der Sumpf als Inbegriff für die Begegnung mit den Geistern (Seelen) der Toten¹⁴³ bildet den Landschaftshintergrund der Kirschenmadonna. Dass auch die Ausgestaltung des Bildhintergrundes bewusst der Bildaussage entsprechend gewählt ist, verwundert nach den vorgestellten Bilddetails nicht. Wasserlandschaften kommen im Oeuvre Cranachs im Zusammenhang mit der Darstellung von kurfürstlichen Jagdgesellschaften vor, die aufgrund der Schlossarchitektur im Hintergrund lokalisierbar sind.¹⁴⁴ Dort sind jedoch offene Flussauen gezeigt, die nicht mit der von Inselchen und Dämmen durchzogenen Wasserlandschaft auf der Kirschenmadonna vergleichbar sind. Auch die wenigen Madonnendarstellungen mit Wasser im Hintergrund aus der mittleren Schaffensperiode Cranachs um 1520 zeigen schiffbare Flüsse und große Wasserflächen.¹⁴⁵ Moore oder Sumpflandschaften sucht man auf anderen Werken Cranachs vergeblich.¹⁴⁶ Einziger Hinweis auf eine weite Sumpflandschaft ist wieder der um 1506 entstandene Holzschnitt (Abb. 28 rechts),

¹³⁶ Claudia Urbanovsky: Der wunderbare Garten der Druiden. Bd. 2: Heilige Pflanzen – Heilende Pflanzen, neobooks 2013, Kap. 6.2.

¹³⁷ <http://www.koenigsfurt-urania.com/fileadmin/PDFs/Eibe.pdf>.

¹³⁸ <http://www.uni-goettingen.de/de/mythen/60944.html>.

¹³⁹ Aufgrund der deutlich sichtbar dargestellten Kelchblätter muss es sich um Erbsen handeln und nicht um Bohnen, denen die Sepala am Kopf der Hülse fehlen.

¹⁴⁰ Alfred Töpelmann: Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten, Bd. 21–22, Gießen 1929, S. 57.

¹⁴¹ Franz Joseph Sulzer: Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist der Walachey ..., Band 2, Wien 1781, S. 301.

¹⁴² CC-CMD-005-001. Vgl. Anm. 127.

¹⁴³ Karl R. H. Frick: Die Satanisten. Materialien zur Geschichte der Anhänger des Satanismus und ihrer Gegner, Graz 1985, S. 42f.

¹⁴⁴ CC-SJM-100-010. Lucas Cranach d. Ä., Hirschjagd, 116 x 176,5 cm, Holz. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG 856.

¹⁴⁵ CC-CMM-100-052. Lucas Cranach d. Ä., Madonna mit Kind, 42 x 30 cm, Holz. Ehem. Glogau, Dom (Kriegsverlust), heute in Moskau, Puschkkin-Museum. Oder CC-CMM-100-054. Madonna mit Kind, 56,5 x 38,8 cm, Holz. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. WRM 3207.

¹⁴⁶ Ausgenommen die vergrößerte Kopie (Abb. 21 links).

der in mehreren Details Übereinstimmungen mit der Kirschenmadonna aufweist. Die im Werk Cranachs singuläre Darstellung einer Moorniederung¹⁴⁷ spricht sowohl für eine bewusste Wahl als narratives Element als auch für eine konkrete Inspirationsquelle Cranachs, die ihn zu einer derart minutiösen Ausführung veranlasst hat.

Sowohl von Torgau als auch von Leipzig kommend,¹⁴⁸ dürfte Cranach die Dübener Heide zwischen Bad Dübén im Süden und Kemberg im Norden mit ihren Mooren, Bächen, Seen, Sumpf- und Auenlandschaften gekreuzt haben, die noch heute als Motivvorlage für die Landschaft der Kirschenmadonna dienen könnte.

Eine Brücke, ein Boot, Reiter, die auf „Karussellpferdchen“¹⁴⁹ durchs Wasser galoppieren oder den Damm entlangreiten, ein Stocherkahn, ein Brückenwächter sowie mehrere Fußgänger stehen für eine lebendige, von Menschen besiedelte Bildkulisse und unterstreichen die Funktion eines auf Nahsicht geschaffenen Andachtsbildes.

Die Tafel könnte im Zusammenhang mit der Stiftung „*von den Festen der Jungfrau Maria*“ Friedrichs des Weisen in der Allerheiligenkirche des Wittenberger Schlosses im Jahr 1506 entstanden sein, wo im Westen am so genannten Allerseelen-Altar täglich Messen zum Seelenheil Friedrichs und dem Gedächtnis verstorbener Familienmitglieder zelebriert wurden.¹⁵⁰ Es ist denkbar, dass mit der kleinen Kirschenmadonna eine auf Nahsicht angelegte Mariendarstellung als Mittelbild eines kleinen Altars für die private Andacht Friedrichs dem im Jahr 1510 im Westchor entstandenen Marienaltar vorausging. Dies umso mehr, als das Bildprogramm höchst ungewöhnlich für eine Madonnendarstellung im Allgemeinen ist und im Oeuvre Cranachs nur solitär vorkommt.

Die Tafel selbst gibt keine Hinweise darauf, ob sie ursprünglich Teil eines kleinen Altars war, wie er sich in Kassel erhalten hat.¹⁵¹ Nicht nur aufgrund derselben Größe wie die Mitteltafel des Kasseler Altärcchens ist eine Ergänzung der Kirschenmadonna durch Seitenflügel mit heiligen Märtyrern und je nach Aufbewahrungsort eventuell einer Predella mit aus dem Fegefeuer aufsteigenden Seelen denkbar. Zwingend scheint aufgrund der dargelegten Funktion als Andachtsbild die Möglichkeit für den zeitgenössischen Betrachter, nah an das Bild herantreten und dort verweilen zu können, um auch die winzigen Details entdecken zu können.

Aus der Existenz der mehr als zehn Jahre später entstandenen Version der Großen Kirschenmadonna kann gefolgert werden, dass die frühere kleine Version nach diesem langen Zeitraum zur Herstellung der Kopie in der Werkstatt Cranachs zur Verfügung gestanden haben muss. Natürlich ist es denkbar, dass der Erstbesteller die Tafel zur Herstellung einer größeren und repräsentativeren Tafel zu Cranach in die Werkstatt zurückbrachte. Wahrscheinlicher wäre es aber, dass ein gläubiger Kirchgänger im intimen funktionalen Umfeld einer Kapelle in gedanklichen Kontakt mit Verstorbenen getreten und dabei dem Wunsch erlegen ist, zu dem außergewöhnlichen Thema ein repräsentatives Gedächtnisbild mit seinen Insignien malen zu lassen.

¹⁴⁷ Der links unten im Bild verlaufende aufgeschüttete Damm mit Weg und Brücke sowie die höher liegenden Inselchen sind weitere Hinweise darauf, dass es sich nicht um einen Fluss oder See handeln kann, sondern um eine dauernd im Wasser liegende Moorlandschaft.

¹⁴⁸ Vgl. Anm. 96.

¹⁴⁹ Diese unnatürlich mit beiden Vorderläufen nach vorne ausgreifenden Pferdchen sind vielfach im Werk Cranachs nachweisbar.

¹⁵⁰ Livia Cárdenas: Friedrich der Weise und das Wittenberger Heiltumsbuch: mediale Repräsentation zwischen Mittelalter und Neuzeit, Berlin 2002, S. 112.

¹⁵¹ CC-ALT-240-000. Lucas Cranach d. Ä., Altartriptychon, Mitteltafel 38 x 25,8 cm, Flügel jeweils 39,0 x 9,9 cm, Holz. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. GK 11. Besonders der stehende Christus ist deutlich von der Kunst des Jacopo de'Barbari beeinflusst, der als Hofmaler in Wittenberg bis 1506 nachweisbar ist. Ein möglicher Entstehungszeitraum des Werkes sollte demnach auf die Jahre ab 1506 erweitert werden.

Da im fraglichen Zeitraum, kurz nach dem Eintreffen Cranachs in Wittenberg, Kurfürst Friedrich der Weise „zu seinem, seiner Eltern und Nachkommen Seelenheil und Gedächtnis in der Allerheiligengirke des Schlosses zu Wittenberg eine Stiftung von den Festen der heiligen Jungfrau Maria, mit täglichen Sing- und Lesemessen...“ gründete, „die im Westen der Kirche vor dem Altar Aller Seelen zelebriert wurden“,¹⁵² ist naheliegend anzunehmen, dass Friedrich zu diesem Zweck auch eine entsprechende Bildausstattung in seiner Hofmalerwerkstatt hat fertigen lassen. 1496/97 begonnen, wurde der Innenausbau der Kirche erst mit den Jahren 1504/06 abgeschlossen. Als Vorgängerbau diente eine Burgkapelle.¹⁵³ Schade hat unter Verweis auf Harksen¹⁵⁴ bereits dargelegt, dass der Dessauer Marienaltar „für den 1510–1512 erbauten kleinen Westchor der Wittenberger Schlosskirche geschaffen worden sein [könnte], der dem Gedächtnis der Vorfahren diente.“ Gleichzeitig merkt er an, dass der große Figurenmaßstab des Dessauer Altars von den ansonsten „kleinfigurigen Tafeln“ abweiche, die sonst in der Kirche aufgestellt waren.¹⁵⁵

Unter Berücksichtigung der genannten Standortfaktoren und historischen Gegebenheiten kommt die kleinformatige Kirschenmadonna als Vorgängerbild eines späteren Altars im neuen Westchor der Wittenberger Schlosskirche in Betracht. Es wird damit wahrscheinlich, dass die kleine Tafel in Wittenberg und damit im direkten Zugriff Cranachs verblieben war, bis um 1520 aus deren Existenz ein neuer Auftrag erwuchs und die Herren von Jülich-Kleve-Berg¹⁵⁶ eine vergrößerte Kopie davon fertigen ließen.

Zu dieser Hypothese könnte auch eine Aktennotiz passen, „dass ein Marienbild, welches vor dem großen Altar hing, 1521 abgenommen wurde.“¹⁵⁷

Fazit

Die kleine Kirschenmadonna dürfte als „Aller-Seelen-Madonna“ entsprechend vorliegender Vergleichsquellen um das Jahr 1505/06 entstanden sein. Sie könnte damit als die erste bekannte autonome Madonna Cranachs d. Ä. gelten und ist ein *missing link* zu den Frühwerken Cranachs aus vorwittenberger Zeit. Ihre Provenienz führt vom Haus Berg möglicherweise direkt zum kurfürstlichen Hof in Wittenberg als Auftraggeber.

¹⁵² Cárdenas a.a.O., S. 112.

¹⁵³ Reinhardt Butz: Handbuch Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich, Bd. 15.I, S. 634–637, online unter tinyurl.com/y6q3qa7q.

¹⁵⁴ Sibylle Harksen: Schloß und Schloßkirche in Wittenberg, in: Leo Stern, Max Steinmetz (Hrsg.): 450 Jahre Reformation, Berlin 1967, S. 353 und 364.

¹⁵⁵ Werner Schade: Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, S. 38ff., Digitalisat unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schade1974>.

¹⁵⁶ Vgl. Anm. 16 und 61.

¹⁵⁷ Albrecht Steinwachs: Evangelische Stadt- und Pfarrkirche St. Marien Lutherstadt Wittenberg, Delitzsch, 2000, S. 11.

Das Bildnis der Magdalena Gertitz ist kein Frühwerk von Lucas Cranach d. Ä.

Im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg wird seit spätestens 1882¹ das Brustbild einer Frau² aufbewahrt, das im Objektkatalog des Museums Lucas Cranach dem Älteren zugeschrieben wird.³ Es wird dort als Brautbildnis bezeichnet. Kurt Löcher schließt aus dem „*Kopfputz mit aufgepolstertem Haar und Stirnband (Jungfernbündel oder Schapel)*“ sowie aus dem gestickten Motiv auf dem Brustlatz auf eine Darstellung als „*heiratsfähig*“.⁴ Löcher datierte das Gemälde trotz Aufschrift „1523“ aus stilistischen Gründen „*um 1525*“.



Abbildung 1: Bildnis der Magdalena Gertitz, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

Gunnar Heydenreich bemerkte bereits 1997 eine Übereinstimmung des Porträts mit der hl. Margareta auf dem rechten Flügel des 1506 entstandenen Katharinenaltars in Dresden.⁵ Er kommt zu dem Schluss: „*Die Materialwahl sowie die Art und Qualität von zeichnerischer Anlage und malerischer Ausführung, mit einem höheren Verständnis für Funktionalität und Details lassen zusammengenommen eine Entstehung des Bildnisses nach dem Dresdner Martyrium der hl. Katharina ausschließen und geben Grund zu der Annahme, daß es sich bei dem Bildnis der jungen Dame um ein Werk Lucas Cranachs d. Ä. handelt.*“⁶

¹ August von Essenwein: Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Gemälde. Nürnberg 1882, Nr. 498, dort als „Magdalena Görlitz“ bezeichnet.

² CC-POR-820-011. Brustbild einer jungen Frau, 41,9 x 33,5 cm, Lindenholz. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm614.

³ <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm614>.

⁴ Kurt Löcher: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Stuttgart 1997, S. 160/161.

⁵ CC-ALT-250-000. Katharinenaltar. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1906 A, BB, B (Mittelbild und Flügelinnenseiten), und London, National Gallery, Inv. Nr. 6511 (Flügelaußenseiten).

⁶ Gunnar Heydenreich: Das Bildnis einer jungen Dame. Eine Vorlage für die Darstellung der hl. Margareta auf dem Dresdner Katharinenaltar (1506) von Lucas Cranach d. Ä.?, in: Monatsanzeiger des GNM, Nr. 195 (1997), S. 7–11, online unter tinyurl.com/y3z8qf3v.

Der Schnitt des Kleides, die Stickerei auf dem Brustlatz und die Kristall-Ornamentik der Borten stimmen wesentlich überein, sodass ein direkter Zusammenhang beider Werke evident ist. Das breite Stirnband und der seitliche Haaransatz weichen in der Malerei des Porträts zwar ab, stimmen aber mit der entsprechenden Unterzeichnung auf dem Katharinenaltar überein. Heydenreich formulierte daraus 2007 die Funktion des Porträts als „Modello“, das im Katharinenaltar verarbeitet sein dürfte: „*What we can be sure of is that in 1506 the Portrait of a Young Lady (either in its present state or another version) was used by Lucas Cranach the Elder in Wittenberg as a pattern for the Painting of St Margaret. The underdrawing of the altarpiece was clearly based on the portrait and was altered and developed in the course of painting.*“⁷ Der Analyse Heydenreichs zufolge sollte das Gemälde (oder eine gemeinsame Vorlage) dem 1506 entstandenen Katharinenaltar vorausgegangen sein.⁸ In der Datenbank „cda“ listet Heydenreich die Tafel mit einer Datierung „1500 – 1506“.⁹

Dieter Koepplin besichtigte die Tafel im April 2000 und äußerte in einem Schreiben an Kurt Löcher: „*Ich war misstrauisch, jetzt aber finde ich: G. Heydenreich hat in allen Punkten recht.*“¹⁰ Durch ein später am Rand des Briefes angebrachtes großes Fragezeichen stellt Koepplin diese Bemerkung jedoch bereits wieder in Frage.

Wie nachfolgend dargestellt wird, sind Heydenreichs Annahmen insbesondere durch Inaugenscheinnahme alter Übermalungen¹¹ im Bereich der weiblichen Köpfe auf den Flügeln des Dresdener Katharinenaltars, die Neuinterpretation des Entstehungskontexts von Unterzeichnung und Malerei sowie die Berichtigung von Transkriptionsfehlern eindeutig zu widerlegen.

Die in Nürnberg aufbewahrte weibliche Halbfigur¹² nach links präsentiert sich vor hellblauem Hintergrund¹³ und soll auf Lindenholz gemalt sein.¹⁴ Sie füllt die Bildfläche nicht aus und wirkt innerhalb des weiten, Raum einnehmenden monochromen Hintergrundes etwas verloren. Als junge, höfisch gekleidete Dame in rotem Kleid trägt sie opulenten Kopfschmuck, wodurch der Porträtcharakter unterstrichen wird.

Im Brustbereich des geschnürten Kleides ist die Szene von Maria mit dem Einhorn, flankiert von zwei Personen¹⁵ als Stickerei dargestellt. Das gezähmte Einhorn, das seinen Kopf in den Schoß Mariens legt, gilt allgemein als ein Symbol für die jungfräuliche Geburt.¹⁶

⁷ Gunnar Heydenreich: *Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and workshop practice.* Amsterdam 2007, S. 310.

⁸ Vgl. Anm. 15.

⁹ http://lucascranach.org/DE_GNMN_Gm614

¹⁰ Schriftliche Mitteilung an Kurt Löcher vom 21. April 2000 im Archiv des Autors.

¹¹ Diese Übermalungen wurden auch von der restaurierungswissenschaftlichen Forschung bisher offensichtlich nicht untersucht. Heydenreich hat diese ebenfalls erkannt, will jedoch daraus den Hinweis herleiten, dass „*entweder beide Werke nach einer nicht erhaltenen Vorlage entstanden sind oder das Nürnberger Damenbildnis vor dem Katharinenaltar zu datieren ist.*“ (Heydenreich 1997, S. 7).

¹² Die angeschnittenen Unterarmen deuten auf einen möglichen Beschnitt am unteren Rand hin.

¹³ A. Bartl in *Kat. Nürnberg 1997*, S. 161: „Restaurierung: 1981-87 verbräuntes Grün über dem Hintergrund entfernt, dieses unter der Inschrift mit Altersangabe und dem Wappen noch vorhanden.“

¹⁴ Das Oberflächenbild der Tafel erinnert an Pappelholz, während Peter Klein, Hamburg, in schriftlicher Mitteilung vom 8. April 2013 an das GNM ausführt: „*Die Gemäldetafel ist aus Lindenholz (Thilia sp.) hergestellt.*“ Vgl. tinyurl.com/y3mb9o4v.

¹⁵ Die Figur rechts mit angewinkeltem Arm könnte den Erzengel Gabriel darstellen, der in sein Horn bläst. Für diesen Fall wäre die Szenerie möglicherweise seitenverkehrt dargestellt, denn im Sinne der Logik der Verkündigung sollte die Lese- richtung von links nach rechts erfolgen. Heydenreich (1997) spricht beim Vergleich mit dem Katharinenaltar dagegen vom dortigen „*Fehlen der Jäger*“ sowie umgekehrt von einer dort „*seitenverkehrten*“ Darstellung.

¹⁶ Die motivische Verbindung von Verkündigung und Einhornjagd ist typisch für Thüringen in der Zeit des 15. Jahrhunderts. Von 24 in Europa nachweisbaren Darstellungen finden sich 11 in Mittelthüringen (Vgl. Cornelia Becker-Lamers: „*descendi in ortum meum*“. Die Einhornjagd als Darstellung der Verkündigung. Vortrag im Rahmen der Veranstaltungsreihe „*Sichtbarer Glaube. Das Kirchenjahr im Spiegel mittelalterlicher Kunst*“ der Stiftung Weimarer Klassik, Schlossmuseum Weimar, 18. März 2007, sowie dieselbe: *Maria mit dem Einhorn. Erfurts Kleinod der Kunstgeschichte*, Passau, Kunstverlag Peda 2003).



Abbildung 2: Inschriften und Wappen auf dem Bildnis in Nürnberg.

Oben links zwischen Wappen und Bildrand ist eine zweizeilige Inschrift „AETATIS SVAE XXI / 1523“ aufgemalt, darunter in kunstvoller Kanzleischrift bzw. Renaissance-Fraktur die Bezeichnung „Magdalena von / Gertitz“ (Abb. 2).

Heydenreich liest „Bu[ü]ritz“ und urteilt über die Inschriften: „Die Form der Buchstaben macht die Entstehung im 17. Jahrhundert wahrscheinlich.“¹⁷ Ein Blick auf den Innentitel der bei Hans Lufft 1541 gedruckten Luther-Bibel offenbart jedoch sein Fehltrick (Abb. 3).

Die in Fraktur verfasste Aufschrift des Bildnisses lässt sich bereits mit typografischen Grundkenntnissen relativ eindeutig als „Gertitz“ verifizieren: Die Anfangs-Versalie des Zunamens stellt kein „B“ dar, sondern ein „G“ (Abb. 3). Trotz stilistischer Variationsbreite weichen die Versalien „B“ und „G“ in ihrer Erscheinungsform naturgemäß immer erkennbar voneinander ab. So verlaufen insbesondere deren linke Abstriche zur Identifizierung regelmäßig gegenläufig, wobei der Abstrich des „G“ im Gegensatz zum „B“ nach links gebaucht bzw. gedoppelt erscheint, dessen Bauch wiederum nach rechts zeigt (Abb. 2).

Bei dem von Heydenreich als „r“ interpretierten Buchstaben muss es sich um ein „t“ handeln, da kein Abstrich eines „r“, sondern der Querstrich eines „t“ sichtbar ist. Trotz partieller Übermalungen durch das Wappen, welches sich unterhalb der Inschrift anschließt, wird dadurch eindeutig der Name „Gertitz“ lesbar. Heydenreichs Verweis auf „eine alte österreichisch-ungarische Familie“ des Namens „von Buritz“ ist demnach aufgrund seiner Interpretationsfehler bedeutungslos.

Gleichzeitig beantwortet sich damit Heydenreichs unbeantwortete Frage: „Ob es dennoch eine Beziehung zwischen der Inschrift und der dargestellten Person gibt...“.¹⁸

Denn entsprechend der Namensaufschrift könnte es sich tatsächlich um Magdalena Gertitz (Corticus) handeln,¹⁹ die als Tochter des Wittenberger Bürgermeisters Ambrosius Gertitz am 3. Oktober 1510 den Wittenberger Rechtsgelehrten Christian Beyer heiratete.²⁰ Beyer wurde 1482 geboren und war somit bei seiner Hochzeit 28 Jahre alt. Es ist anzunehmen, dass Magdalena nicht bedeutend älter war als er selbst, entsprechend der damals vorherrschenden gesellschaftlichen Vorgaben wahrscheinlich sogar etwas jünger.

¹⁷ Gunnar Heydenreich: Das Bildnis einer jungen Dame. Eine Vorlage für die Darstellung der hl. Margareta auf dem Dresdner Katharinenaltar (1506) von Lucas Cranach d. Ä.?, in: Monatsanzeiger des GNM, Nr. 195 (1997), S. 7.

¹⁸ Ebd., S. 7

¹⁹ Die Präposition „von“ im Namen dürfte als Standesnobilisierung durch spätere Aufschrift zu erklären sein.

²⁰ Horst Schlechte: „Beyer, Christian“ in: Neue Deutsche Biographie 2 (1955), S. 204, online unter <http://www.deutschebiographie.de/ppn12863460X.html>



Abbildung 3: Innentitel der bei Hans Lufft gedruckten Bibel aus dem Jahr 1541 mit den gebrochenen Versalien „B“ und „G“, deren linke Abstriche zur Identifizierung regelmäßig gegenläufig abweichen. Der Abstrich des „G“ ist im Gegensatz zum „B“ nach links gebuchtet bzw. gedoppelt.

Das Wappen des Gemäldes in Nürnberg zeigt einen von drei Rosenblüten belegten, schräg nach unten verlaufenden (schwarzen?) Sparren auf goldenem Schild. Die Wappenzier aus drei kreuzförmig angeordneten dreistieligen Echt-Rosen ragt in das Schriftbild der Namensinschrift hinein und muss deshalb zurecht als spätere Zutat gelten. Das Wappen ist nicht eindeutig identifizierbar, könnte aber auf die Herkunft Christian Beyers aus Kleinlangheim²¹ und damit den fränkischen Uradel der Reichsritter und Freiherren Wolfskeel verweisen, wobei die heraldischen Rosen traditionell Teil der Wappen der Grafen von Wertheim waren.²² Am wahrscheinlichsten ist eine Verbindung zur thüringischen Familie der Freiherren von Nauendorff, deren Stammwappen folgende Blasonierung aufweist: „*ein weisser Schild, dadurch eine schwarze Strasse, die Rosen darin roth mit gelben Butzen. Auf dem Helme die Flügel wie der Schild. Die Helmdecken roth und silbern*“.²³ Allerdings unterscheidet sich die Wappenzier, die bei Siebmacher eine Adlerschwinge mit Wiederholung des Wappens zeigt.²⁴ Entsprechend üblicher Lebenspraxis kann angenommen werden, dass die nachträgliche Anbringung eines Wappens auf einem Bildnis durch ein ererbtes familiäres Vorwissen motiviert ist. Die Aufbringung des Wappens eines späteren Besitzers, der keine familiäre Verbindung mit der dargestellten Person hat, scheidet als abwegig aus. Insofern sind die Inschriften und das Wappen auf der Tafel als zweifellos ältere Zutaten unabhängig vom Datum ihrer Entstehung ernst zu nehmende Hinweise auf die dargestellte Person.

²¹ <http://www.arnswald.de/wappen.html>

²² Vgl. Bayerische Staatsbibliothek Cod. icon. 312, ca. 1450–1480.

²³ Vgl. Ernst Heinrich Kneschke: Die Wappen der deutschen freiherrlichen und adeligen Familien, Bd. 4, Leipzig 1857, S. 302ff.

²⁴ Horst Appuhn (Hrsg.): Johann Siebmachers Wappenbuch. Die bibliophilen Taschenbücher 538, 2. Auflage, Dortmund 1989, Thüringische, Blatt 144 oben. Vgl. auch Ernst Heinrich Kneschke: Neues allgemeines deutsches Adels-Lexicon, Bd. 6, Leipzig 1865, S. 450ff., online unter tinyurl.com/y2axzzz6.

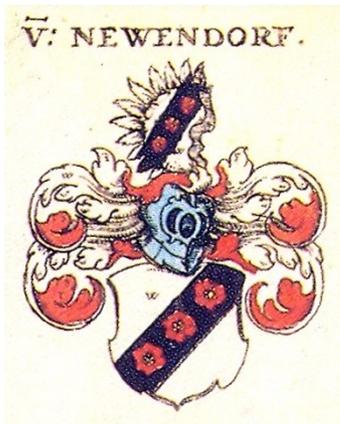


Abbildung 4: Wappen des Adelsgeschlechts derer von Nauendorf.

Die Antwort auf die Frage, ob die Namensaufschrift²⁵ ursprünglicher Bildbestandteil ist oder nachträglich angebracht wurde, muss weiterer materialtechnischer Forschung vorbehalten bleiben.²⁶ Es ist durchaus möglich, dass auf der dunklen schlammgrünen Übermalung eine Höhlung in Blei- zinn gelb nötig war, um eine ursprüngliche Inschrift auf dem nun dunklen Bildhintergrund für eine bessere Lesbarkeit zu kontrastieren. Für diesen Fall müsste unter der Übermalung eine weitere (dunkle) Inschrift nachweisbar sein.²⁷

Mit der wahrscheinlichen Identifikation der dargestellten jungen Frau als Magdalena Gertitz (Corticus) gewinnen die als sekundäre Zutat in Frage zu stellenden Aufschriften an Bedeutung und bedingen die Neuinterpretation eines möglichen Entstehungskontextes.

Es sei nochmals darauf hingewiesen, dass das sekundär aufgemalte Wappen nicht zwingend mit der dargestellten Person zusammenhängen muss, sondern genealogischer Praxis folgend Ausdruck familiärer Verbundenheit mit einer dargestellten Vorfahrin sein kann. Es könnte damit also ebenso gut auf einen späteren Besitzer der Tafel verweisen, sofern er mit der Dargestellten verwandt wäre. Die Aufschrift „AETATIS SVAE XXI / 1523“ ist hingegen als eindeutige Bildbotschaft zu verstehen, die in direktem Zusammenhang mit dem Bildnis steht und deshalb spezifische Kenntnis über die porträtierte Frau vermuten lässt.

Die Jahreszahl 1523 beschreibt das Datum der Herstellung der Bildtafel, auch wenn ein solches Datum für den vorliegenden Fall unter Berücksichtigung der Annahmen Heydenreichs und Löchers zunächst undenkbar erscheint. Es ist jedoch wissenschaftlich nicht zielführend, in Ermangelung einer plausiblen inhaltlichen Erklärung einer Beschriftung eine konkrete Aufschrift als sekundär in Zweifel zu ziehen, ohne hierfür gute Gründe anzuführen.²⁸

²⁵ Diese ist in einem weiteren abweichenden Farbton gestaltet.

²⁶ Auf die Frage, ob in der obersten Schriftzeile unter der schlammgrünen Deckschicht eine schwarze Schrift lag oder noch liegt, die mit der blei- zinn gelben Schrift nachträglich gehöhlt wurde, antwortet Oliver Mack (Leiter des Instituts für Kunst- technik und Konservierung, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg) am 9. Februar 2015:

„Lieber Herr Hofbauer,

ich befürchte, dass ich Ihre These entkräften muss. Der Restaurierungsbericht von 1981 und die genauere Betrachtung der Tafel lassen keinen Zweifel daran, dass sowohl die besagte blei- zinn gelbfarbene Schrift als auch das Wappen auf der Übermalung des Hintergrundes liegt. Eine weitere dunkle „Schriftlage“ gibt es / gab es nicht. Was in den Detail- fotografien heute diesen Eindruck vermitteln kann, erklärt sich durch Reste der Übermalung, welche unter der nicht abgenommenen Schrift naturgemäß erhalten geblieben und an den Schriftkanten weiterhin zu sehen sind. Die Übermalung war sehr viel dunkler als es ihre Bezeichnung als „schlammgrün“ zum Ausdruck bringt.“

²⁷ In beiden Fällen bleibt die Identifikation der Person davon unberührt.

²⁸ Die augenscheinliche Übermalung mit dem Wappen soll hierbei ausgeklammert werden.

Vielmehr muss die Frage gestellt werden, weshalb jemand in Unkenntnis der Identität oder eines Entstehungszeitpunktes derart konkrete Angaben auf einer Tafel nachträglich anbringen sollte, ohne dass diese einen historischen Hintergrund hätten? Die im Katalog des GNM von 1997 angeführte „schlammgrüne“ Übermalung des Hintergrundes,²⁹ die unter Wappen und Inschrift gleichermaßen nachweisbar sein soll,³⁰ führt zwar schnell zu dem scheinbar logischen Schluss, dass sämtliche Aufschriften nicht zur Originalsubstanz zählen können und deshalb später sein müssten. Der zeitliche Abstand zwischen Herstellung des Gemäldes und Umfärbung des Hintergrundes ist damit jedoch nicht definierbar. Theoretisch wäre eine farbliche Modifikation des Bildhintergrundes sogar noch innerhalb des Entstehungsprozesses denkbar, bevor unmittelbar darauf die Aufschriften erfolgten.

Die Farben der Aufschriften sagen jedoch einiges über den Bildentstehungsprozess aus. Ungewöhnlich und wenig zweckmäßig wäre in der Tat die Ausführung der am Bildrand angebrachten Aufschrift mit Alter und Datum in zwei Farblagen.³¹ Insofern ist die bleizinnigelbe Aufschrift als eine vom ursprünglichen Malprozess abweichende Zutat zu werten. Eine dunkle Aufschrift mit Bleizinnigelb kontrastierend nachzuziehen wäre wenig sinnvoll, wenn sich dadurch der Kontrast eher verringert als erhöht. Üblicherweise ist die Farbe einer Aufschrift so gewählt, dass sie sich vom Untergrund gut lesbar abhebt. D. h. auf einer hellen Hintergrundfarbe kommt in aller Regel eine dunkle Schriftfarbe zum Einsatz und umgekehrt auf einem dunklen Grund eine helle Schriftfarbe. Diese Anwendungspraxis ist auch bei Cranach-Werken durchgängig nachweisbar.³² Farbdoppelungen kommen hingegen nicht vor. Im Falle des schlammgrünen, dunkleren Hintergrundes der Nürnberger Bildnistafel ist demnach die weißlich bleizinnigelbe Farbe die richtige Wahl,³³ wohingegen eine dunkle Schriftfarbe schlecht lesbar wäre. Für den hellblauen Hintergrund ist diese hellgelbe Farbe allerdings nicht geeignet, während wiederum ein möglicherweise unter dem Gelbweiß verborgenes Schwarz gut kontrastieren würde. Es soll deshalb die Vermutung geäußert werden, dass sich entgegen den Ausführungen im Nürnberger Katalog eine monochrom schwarze Aufschrift unter der im Hintergrund ansonsten mittlerweile entfernten schlammgrünen Farbschicht befindet und diese über die schwarze Schrift gelegt wurde, um später (beim Aufmalen des Wappens?) mit Bleizinnigelb nachgezogen zu werden, damit sich der Kontrast und somit die Lesbarkeit erhöht. In Verbindung mit der Logik einer Sinn stiftenden Aufschrift „XXI“ und „1523“ sowie dem mutmaßlichen technischen Ablauf muss die Inschrift als (zumindest inhaltlich) authentisch angesehen werden. Mit dem Wissen um die dargestellte Person lässt sich diese These bekräftigen.

Es soll deshalb zunächst die Angabe „21“ überprüft werden, die offensichtlich das Alter der jungen Frau angibt. In Verbindung mit der Jahreszahl „1523“ musste es zunächst zu dem scheinbar logischen Schluss kommen, dass die Frau bei einem Alter von 21 und einer angenommenen Bildgenese im Jahr 1523 um 1502 geboren sein müsste. Wäre die Dargestellte aber wirklich 1502 geboren, so könnte sie unmöglich ebenfalls ungefähr gleichen Alters auf einem Altarflügel des Katharinenaltars von 1506 erscheinen.

Wie im weiteren Verlauf beschrieben werden wird, könnte der vorliegende, evidente Zusammenhang der Tafel mit dem 1506 entstandenen Altarflügel jedoch beweisen, dass die Ableitung eines Geburtsdatums 1502 nicht zwingend ist.

²⁹ Vgl. Anm. 13.

³⁰ Eine eindeutige Malschichtanalyse der betreffenden Schriftzeile steht noch aus.

³¹ Vgl. Anm. 30.

³² Vgl. CORPUS CRANACH, Abteilung 6: Bildnisse, online unter tinyurl.com/y4b3rtl9.

³³ Dieselbe Farbzusammenstellung findet sich beispielsweise auf dem ebenfalls mit 1523 datierten Bildnis König Christians von Dänemark, das zudem ebenfalls in Nürnberg aufbewahrt wird (CC-POR-140-001).

Löst man sich von der Annahme Heydenreichs, dass die vorliegende Tafel (oder deren Vorlage) vor 1506 entstanden sein müsse, so werden die Angaben der Aufschriften durchaus plausibel. Lässt man zunächst die Übereinstimmung der Zopffrisur mit der Unterzeichnung des Altarflügels außer Acht, spricht nichts gegen einen Herstellungszeitraum von 1523. Die Altersangabe „21“ sagt indes nicht mehr über die Dargestellte aus, als dass sie so im Alter von 21 Jahren ausgesehen hat. Als Beispiel dafür, dass aus dem aufgemalten Datum der Herstellung einer Bildnistafel und einer zusätzlichen Altersangabe nicht automatisch von einem aktuellen Lebensalter auszugehen ist, soll das ebenfalls aus der Cranach-Werkstatt stammende Bildnis eines 60-jährigen Mannes³⁴ genügen, das oben links beschriftet ist mit: *AETATIS LX / ANNO CHRISTI SALVATORIS MDIX*, gleichzeitig jedoch das Schlangensignet mit liegenden Flügeln trägt und sicher nach 1537 entstanden ist.³⁵ Wenn also 1523 eine Visierung oder ein bereits ausgeführtes Bildnis als Vorlage für das hier besprochene Porträt zur Ausführung gekommen sein sollte, so könnte die im Alter von 21 Jahren abgebildete Frau im Jahr 1523 bereits deutlich älter gewesen sein, ohne dass das Herstellungsdatum (der Tafel) falsch wäre.

Christian Beyer hat Magdalena Gertitz, die Tochter des Wittenberger Bürgermeisters, 1510 geheiratet, als er 28 Jahre alt war. Akzeptiert man ein Alter der Braut von etwas unter dem des Bräutigams, so könnte Magdalena bei der Eheschließung etwa 25 Jahre alt gewesen sein. Mit diesem Alter ergäbe sich ein Geburtsdatum von 1485 für Magdalena, was nicht nur zum Alter des Bräutigams passen würde, sondern auch zu einem angenommenen späten Sterbedatum Magdalenas.³⁶

Da nun aber offensichtlich Magdalena alias Margareta auf dem Flügel des 1506 entstandenen Katharinenaltars in Dresden ebenfalls gleichen Alters und damit wohl 21-jährig dargestellt ist, errechnet sich auch aus dieser Perspektive ein Geburtsdatum von 1485. Es ist also durchaus in Betracht zu ziehen, dass für Magdalena Gertitz 1523 nach dem Vorbild des Altarflügels (oder einer Motivvorlage) für eine private Ahnengalerie ein Bildnis gefertigt worden war, welches sie im Alter von 21 Jahren zeigt, dem Alter nämlich, auf dem sie offensichtlich als reales Modell der Wittenberger Cranach-Werkstatt für eine Assistenzfigur zum Katharinenaltar zur Verfügung gestanden haben dürfte.³⁷ Mit dieser Erkenntnis wäre bewiesen, dass nicht nur, wie wiederholt angenommen, die Mitteltafel des Dresdner Cranach-Altars Porträts historischer Persönlichkeiten abbildet,³⁸ sondern auch die Seitenflügel mit weiblichen Heiligen reale Wittenberger „Gesellschaft“ zeigen könnten.

Auch wenn Harald Marx und Karin Kolb³⁹ nachvollziehbare Abhängigkeiten des Katharinenaltars von Motiven anderer Maler nachweisen, bleibt doch die Frage bestehen, ob dort tatsächlich aus Porträts Charakterköpfe geformt sind, „*die keine konkreten Personen mehr darstellen*“,⁴⁰ oder ob man sich bei der Ausführung lebensnaher Darstellungen nicht vielmehr am Aussehen von durchaus konkreten Personen des täglichen Wittenberger Lebens orientiert hat.

³⁴ CC-POR-810-059. Bildnis eines 60-jährigen Mannes (Nicolaus de Backer), 76,2 x 63,2 cm, Holz. London, Royal Collection, RCIN 405736. Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel und Stuttgart 1979, Nr. 24a.

³⁵ Außerdem zeigt das Bild oben rechts ein Wappen, darunter die Inschrift NOB:D NICOLAVS DE BACKER / DNS DE WATEREPPE I:CAR / V A CONSILIS NAT:EQVES.

³⁶ In verschiedenen Sekundärquellen variieren Geburts- und Sterbedatum von Magdalena Gertitz zwischen 1465 und 1570. Primärquellen existieren wohl nicht.

³⁷ Immerhin war die Familie und insbesondere ihr Vater Ambrosius Gertitz als Bürgermeister von 1487 bis 1505 wichtiger Teil der Wittenberger Gesellschaft. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass sich auch dessen Porträt auf dem Altar findet (vgl. tinyurl.com/yyt9uag9). Auch für Koepplin „*liegt der Schluss nahe, dass – ähnlich wie beim Mittelbild – die weiblichen Heiligen allesamt Porträts sind*“ (schriftliche Mitteilung an den Autor vom 22. Januar 2015).

³⁸ Ingo Sandner (Hrsg.): Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund; Cranach und seine Zeitgenossen, Kat. Ausst. Eisenach, Regensburg 1998, S. 73 (Claus Grimm).

³⁹ Harald Marx und Ingrid Mössinger (Hrsg.): Cranach, Katalog zur Ausstellung in Chemnitz. Mit einem Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden erarb. von Karin Kolb. Köln 2005, Nr. 29.2, S. 385 (Karin Kolb).

⁴⁰ Ebd., S. 111 (Harald Marx).

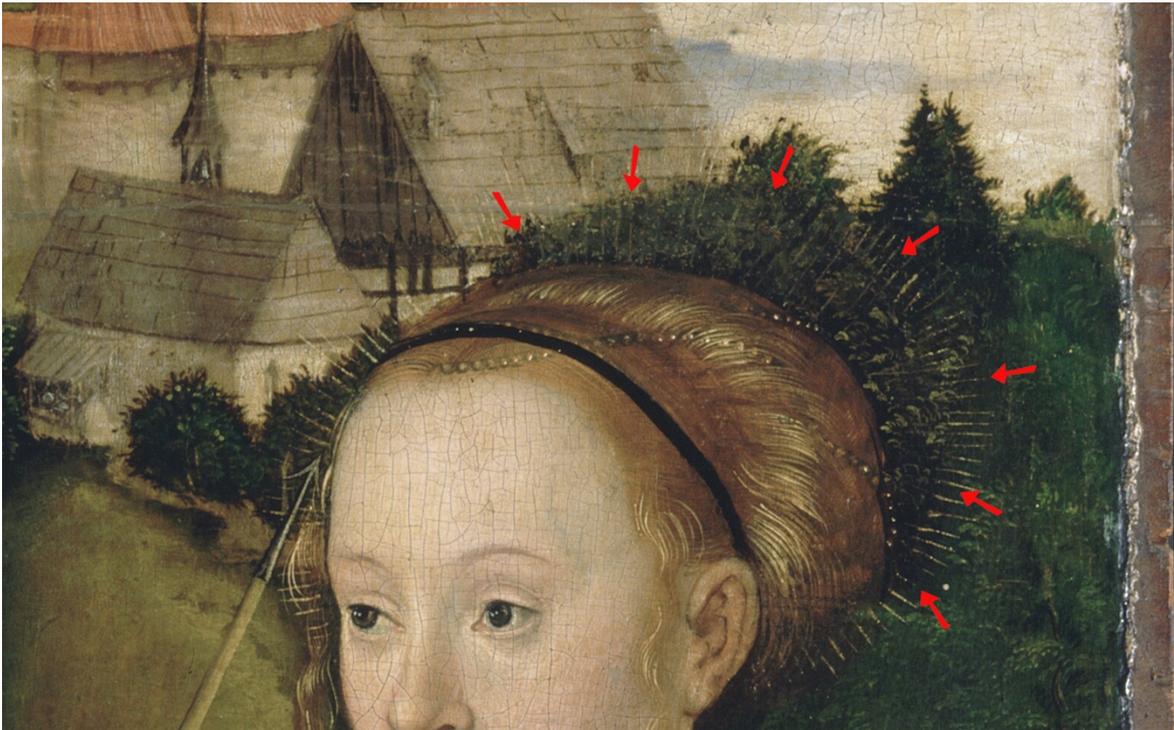


Abbildung 5: Heilige Margareta auf dem Katharinenaltar in Dresden (oben), Infrarotreflektogramm des Frauenbildnisses in Nürnberg (unten).

Im Infrarotreflektogramm des Katharinenaltars wird in der Unterzeichnung des Kopfes der Heiligen Margareta die Zopffrisur sichtbar, die zwar auf dem Bildnis der Magdalena Gertitz, nicht aber in der sichtbaren Malerei des Altars ausgeführt ist, was Heydenreich zur Formulierung seiner These eines „Modellos“ veranlasst hat, das Damenbildnis müsse vor 1506 bestanden haben, um die Vorlage für die Unterzeichnung des während des Malprozesses dann verändert ausgeführten Altars geben zu können. Dass es sich jedoch nicht um eine „im fortgeschrittenen Malprozess“⁴¹ ausgeführte Motivänderung handeln kann, wie Heydenreich annimmt, ergibt sich bereits aus der Inaugenscheinnahme des betreffenden Bereichs.

Auch ohne Kenntnis der Unterzeichnung lässt sich auf dem Altarflügel mit der Heiligen Margareta im Bereich des Kopfes ein klar abgegrenzter Bereich erkennen, welcher sich in Form, Farbe und Ausführung so deutlich von der Umgebung absetzt, dass nicht von einer Änderung im Malprozess auszugehen ist, sondern von einer zeitlich späteren Abdeckung des bereits ausgeführten Kopfputzes.⁴²

Um die zu Fehlurteilen verleitende Existenz der Zopf-Unterzeichnung und deren Fehlen in der ausgeführten Malerei der Dresdener Tafel schlüssig werden zu lassen, muss der Blick auf einige Details gerichtet werden.

1. Die Landschaft hinter dem Kopf der Margareta

Entlang der Hinterkopflinie der Margareta des Katharinenaltars erstreckt sich eine halbmondförmige Fläche, die mit schwarzer Farbe unterlegt und mit unspezifischem Blattwerk verschiedener Grüntöne aufgefüllt ist. Diese Fläche folgt im Wesentlichen dem Verlauf des teilweise darüber liegenden Nimbus (Abb. 5 oben). Im Infrarotreflektogramm⁴³ hebt sich diese schwarze Fläche deutlich von den umgebenden Bereichen ab. Sie ist offensichtlich kein Bestandteil der Unterzeichnung, die an den Rändern partiell als linearer Pinselschwung herausragt. Im Bereich des Satteldaches oberhalb des Kopfes ist die Unterzeichnung nicht durch eine schwarze Fläche abgedeckt, da hier kein Buschwerk erscheinen sollte. Hier wurden die kräftig kontrastierenden Pinselzüge der Unterzeichnung mithilfe der Dachfläche abgedeckt. Es lässt sich gut erkennen, dass es sich hier wie dort um nachträglich erfolgte Änderungen handelt, die nicht mehr dem maltechnischen Entstehungsprozess zuzurechnen sind, sondern erst später ausgeführt wurden. Hierzu kam das Fachwerk (?) am Giebel hinzu, welches an der Ecke unten rechts in die Haare der Margareta hineinragt. Genau hier ist auch die Silhouette des Buschwerks ein ganzes Stück unterbrochen. Das Buschwerk, das links neben der Stirn beginnt, endet genau dort, wo die Unterzeichnung den Beginn der Haube⁴⁴ markiert, und setzt erst am höchsten Punkt des Hauptes wieder an, um von dort in undefinierbarer Laubfläche das Grün des Waldes zu ergänzen.

Auch hier ist eindeutig zu erkennen, dass es sich um eine spätere Zutat handelt, die erst nach vollständigem Abschluss der Arbeiten hinzugefügt wurde und nicht, wie Heydenreich ausführt, im späten Malprozess! Das sich um den Hinterkopf der Heiligen legende Blätterdach ergibt innerhalb des Motivs keinen Sinn und nimmt auf die umgebende Blätterstruktur keinen Bezug. Zudem weichen Farbgebung und Formgebung der aufgesetzten Blätter deutlich vom originären Bestand ab.⁴⁵

⁴¹ Dies erkennt auch Heydenreich: „Das Röntgenbild zeigt, daß erst im fortgeschrittenen Malprozeß Teile des Kopfputzes mit grünem Laubwerk abgedeckt und überarbeitet wurden.“ (1997, S. 8).

⁴² Es kann dahingestellt bleiben, ob diese Modifikation durch Werkstattmitarbeiter Cranachs oder später durch Restauratoren erfolgte.

⁴³ Online unter http://lucascranach.org/DE_SKD_GG1906B/image.

⁴⁴ Vgl. hierzu auch das Bildnis in Nürnberg, das eine Haube entsprechenden Volumens aufweist.

⁴⁵ Marlies Giebe und Christoph Schölzel: Beschreibung der Maltechnik und des Erhaltungszustandes des Katharinenaltars, in: Harald Marx: Lucas Cranach d. Ä. – Der linke Flügel (Innenseite) des Katharinenaltars von 1506 (Patrimonia

2. Kopfform, Frisur und Nimbus der Margareta

Die hoch aufragende Kopfbedeckung, wie sie durch die Unterzeichnung vorgegeben war, findet ihre Entsprechung in der heiligen Barbara desselben Flügels, die ebenfalls abgedeckt wurde,⁴⁶ sowie in der heiligen Kunigunde (mit glühender Pflugschar) auf der Innenseite des linken Flügels (Abb. 6), wodurch sie auch auf dem gegenüberliegenden Flügel als solche im ursprünglichen Bildprogramm eine Entsprechung hatte und mit hoher Wahrscheinlichkeit auch so ausgeführt war. Eindeutige Anhaltspunkte dafür, dass die Zopfhaube, die das Nürnberger Bildnis zeigt, auf dem Altar ursprünglich vollständig ausgeführt worden war und erst später entfernt wurde, finden sich auch in der Anlage der Frisur. Die von der Stirn ausgehend glatt nach hinten gekämmten Haare, die sich erst am Rand des lediglich in der Unterzeichnung angelegten Bandes nach oben wölben, können unmöglich durch das dünne schwarze Band ihren Halt bekommen. Auch der Verlauf des Perlenbandes, das erst unter dem schwarzen Band zu liegen scheint und von diesem gekreuzt wird, um am Scheitel ungünstig zu enden, ist nicht schlüssig.⁴⁷ Dass es sich hier wie bei den kompletten Haaren um den Versuch handelt, die Heiligenfigur optisch zu verbessern und von ihrem möglicherweise als zu opulent empfundenen Kopfputz zu befreien, lässt sich nicht nur an Pinselzug und Farbe der fast leuchtend glänzenden Haare der Margareta erkennen, deren Ausführung bei den anderen Heiligen des Altars abweicht,⁴⁸ sondern auch an der untypischen Ohrform, die sich in dieser Anmutung bei keiner anderen Figur finden lässt. Gleiches gilt für die Ausführung des Nimbenstrahls, der an etlichen Stellen angestückelt und farblich inhomogen erscheint. Dass auch dieser nicht zur Originalsubstanz gezählt werden kann, zeigt sich rechts des Kopfes, wo die Strahlen über die Haare aufgemalt sind, was perspektivisch falsch und auch bei Cranach nicht anderweitig nachweisbar ist. Insgesamt kann wenig Zweifel daran bestehen, dass die Auffälligkeiten aus einem substanziellen Eingriff in die ursprüngliche Darstellung Margaretas mit Haube erklärbar werden.

3. Die heilige Barbara

Ein weiteres Argument gegen Heydenreichs These von während des Malprozesses ausgeführter Änderungen offenbart der Blick auf die der Margareta gegenüberstehende Barbara auf demselben Flügel. Dort sind übereinstimmende massiven Eingriffe in die Motivgebung zu erkennen: Übermalungen rund um den Kopf, Ergänzungen der Haare, sekundärer Nimbus usw. Das dazugehörige Infrarotreflektogramm präsentiert die Erklärung für die auffälligen Veränderungen, die bei den abgegrenzten Bereichen nicht mit altersbedingten Verputzungen zu erklären sind.

115), Berlin 1996, S. 63–88, S. 78. Frdl. Mitteilung von Dr. Christoph Schölzel vom 17. Dezember 2014 nach Hinweis des Autors: „Bei der Betrachtung dieses Details mit normalem Licht fällt mir auf, dass das Hinterhaupt der Heiligen mit einer braungrünen Übermalung reduziert wurde und dass die Kontur noch mit schwarzen Linien verstärkt ist. Auf die braungrüne abdeckende Farbe sind kleine grüne Blättchen aufgemalt, die sich aber deutlich von den Blättchen in der originalen Malerei rechts daneben unterscheiden. Offenbar entstand im Zuge der Übermalung auch der Busch und die beiden Nadelbäume oberhalb des Kopfes: Es ist außerdem zu erkennen, dass die weißlichen Lichtstrahlen um den Kopf zuerst die größere (ältere Kopfform) umgrenzten und dass dann, nach der Übermalung, noch mit weißlichen Linien diese Strahlen ergänzt wurden. ...Das Bilddetail unter UV-Licht betrachtet lässt unter dem grün fluoreszierenden Firnis nur erahnen, dass der übermalte Teil vielleicht eine leicht hellere Fluoreszenz aufweist.“

⁴⁶ Vgl. Harald Marx: Lucas Cranach d. Ä. – Der linke Flügel (Innenseite) des Katharinenaltars von 1506 (Patrimonia 115), Berlin 1996.

⁴⁷ Frdl. Mitteilung von Dr. Christoph Schölzel vom 17. Dezember 2014: „Die Übermalung scheint übrigens auch die gesamten Haare mit den Perlenschnüren betroffen zu haben, nur ist hier die hellbraune Farbe so transparent geworden, dass man diese Perlenketten ziemlich gut wiedererkennen kann. Das schwarze Stirnband würde ich auch mit zu diesem Übermalungsstadium rechnen.“

⁴⁸ Mit Ausnahme der Barbara, die ebenfalls überarbeitet ist und dieselben Haarlinien zeigt.



Abbildung 6: Dorothea, Agnes und Kunigunde auf dem linken Innenflügel des Katharinenaltars in Dresden.

Denn auch im Infrarotreflektogramm der Barbara findet sich (wie bei Margareta) die detailreiche Unterzeichnung einer opulenten Mütze, zusätzlich mit darunter getragener Stirnhaube. Es ist schwer denkbar bis unmöglich, dass Cranach gleich zwei Modelli auf die Tafel übertragen und anschließend im Werkprozess derart schlampig retuschiert haben sollte, dass beide Überarbeitungen völlig offensichtlich blieben.

4. Technische Ausführung der Modifikationen

Vergleicht man die Haaransätze der beiden weiblichen Heiligen vor allem im Scheitelbereich mit denen anderer Cranach'scher Bildnisse, so fällt auf, dass die Untermalung aus einer semiopaken, monochromen bräunlich-schlammigen Farbfläche besteht, die als stark verdünnte Lasur aufgetragen wurde. Darüber wurde das Deckhaar in einem einzigen Arbeitsgang ohne Farbabstufungen aufmalt. Es ist damit zu vermuten, dass die Hauben ursprünglich durchaus komplett gemalt worden waren und später (unter Verwendung von Lösemitteln?) im wörtlichen Sinn „abgenommen“ wurden.

Wie man sich eine Heiligenfigur mit der bei Barbara und Margareta nicht mehr erwünschten Haube in ihrer ursprünglichen Gestalt vorstellen könnte, zeigt ein Blick auf die Kunigunde der linken Seitentafel, deren Haube nicht abgedeckt wurde (Abb. 6).

5. Unterzeichnung der Porträttafel

Die Unterzeichnung der Porträttafel (Abb. 5 unten) deutet auf ein trockenes Zeichenmedium hin. Die Linienführung erscheint unsicher nachvollziehend und ohne entwerfenden Charakter. Abweichungen von der Malerei sind nicht zu finden. Zeichenphänomenologische Übereinstimmungen mit individualtypischen Floskeln Lucas Cranachs des Älteren sind ebenfalls nicht zu erkennen.⁴⁹

⁴⁹ Vgl. Michael Hofbauer: CRANACH – Die Zeichnungen, Berlin 2010, S. 30ff.

Fazit

Die übereinstimmenden Motivdetails in den Unterzeichnungen von Porträttafel und 1506 datierter Altartafel sind nicht als *terminus ante quem* für die Entstehung des Nürnberger Damenbildnisses zulässig. Allein die eklatant zaghafte und mit Cranach nicht zu vereinbarende Unterzeichnung der Nürnberger Tafel hätte insbesondere den mit Kennerschaft ausgestatteten Experten zu einer Kurskorrektur veranlassen müssen.

Es besteht demnach wenig Veranlassung, für das Nürnberger Bild eine Ausführung durch Lucas Cranach d. Ä. in Betracht zu ziehen oder an der Aufschrift mit Datierung „1523“ zu zweifeln. Heydenreichs These, das Porträt (oder eine gemeinsame Vorlage) sei dem 1506 entstandenen Katharinenaltar vorausgegangen, beruht vielmehr auf einem Fehlschluss. Neben der wenig einleuchtenden Annahme einer frühen Arbeit Cranachs, die auf einem Altar wiederverwendet worden sein sollte, besteht umgekehrt die bislang nicht öffentlich diskutierte Möglichkeit, dass die Bildnistafel kopierend von der Altartafel übernommen wurde, da 1523 die Identität der auf dem Altar als Heilige Magdalena dargestellten Person noch bekannt gewesen sein dürfte. Es scheint vor dem Hintergrund des technologischen und stilkritischen Befunds der vorliegenden Tafel nicht ungewöhnlich, dass ein schwächerer Maler die Altartafel als Motivfundus für ein zu fertigendes Bildnis der Magdalena Gertitz genutzt und insbesondere personenbezogene Attribute der Stickerei von der Altartafel übernommen hat. Später wurde die nicht mehr in der Erinnerungskultur präsente Ahnin möglicherweise durch ein Stammwappen des Besitzers innerhalb einer Ahnengalerie „verallgemeinert“. Das in Frage stehende Bildnis in Nürnberg gibt also mit hoher Wahrscheinlichkeit den motivischen Zustand des Altarflügel-Bildnisses⁵⁰ im Jahr 1523 wieder. Es handelt sich um die Kopie aus der Hand eines unbekanntem Meisters von mittlerem Können.

Ergänzend zu den vorgetragenen Möglichkeiten wäre zwar denkbar, dass ein neuer Mitarbeiter, der im Zuge steigender Auftragslage in die sächsische Hofwerkstatt gekommen sein könnte, eigenes Motivgut in den Altar-Auftrag von 1506 eingebracht hat. Da die Unterzeichnung der Altartafel jedoch nicht nur deutlich von der zaghafte Linierung der Porträttafel abweicht und durchaus Cranach'sche Züge mit frei entwerfendem Charakter aufweist, sondern auch die Authentizität der Aufschrift nicht erschüttert werden konnte, scheidet diese denkbare Variante aus. Erweitert man die vorliegende Argumentation um die Tatsache, dass auch die malerische Ausführung beider Werke deutlich voneinander abweicht, bleibt für die Theorie eines Frühwerkes Cranachs d. Ä. als Vorlage für die junge Dame auf dem Katharinenaltar kein Raum.⁵¹

Bei dem Werk handelt es sich also nicht um ein Frühwerk Cranachs d. Ä. oder dessen Werkstatt, sondern um eine Teilkopie eines unbekanntem Malers mittleren Könnens aus dem Jahr 1523.

⁵⁰ Vgl. auch Harald Marx: Lucas Cranach d. Ä. – Der linke Flügel (Innenseite) des Katharinenaltars von 1506 (Patrimonia 115), Berlin 1996.

⁵¹ Im direkten Vergleich mit den nicht in Frage stehenden frühesten bekannten Werken wie z. B. der Kreuzigung in Wien (CC-BNT-400-001), deren schon von Friedländer hervorgehobene Explosivität der zeichnerischen und malerischen Ausführung die zaghafte Technik des vorliegenden Werkes deutlich hinter sich lässt, müsste dieses weit vor 1500 entstanden sein, in einer Zeit, in der ein jugendlicher Cranach erste künstlerische Schritte unternommen hatte. Die dargestellte Kleidung sowie der Schmuck fügen sich jedoch zeitlich passend in die Mitte des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts sowie die Kleidung der anderen dargestellten Protagonistinnen ein. Eine frühe Entstehung vor 1500 dürfte damit ebenfalls ausscheiden.

Klonen in der Kunstgeschichte – Die Wiedergeburt eines italienischen Motivs als unsterbliche „Cranach-Dame“

Innerhalb des Datenbestands des Cranach Digital Archivs (cda) findet sich ein Werk mit der Beschreibung „*Brustbild eines lachenden jungen Weibes, um 1530 – 1537, Werkstatt Lucas Cranach der Ältere, Privatbesitz*“.¹ Es stellt eine junge Frau dar, die lachend über ihre rechte Schulter nach hinten den Betrachter anblickt. Laut Eintrag zur Provenienz soll sich das Werk 1932 in der Sammlung Eduard Jones, New York, befunden haben² und später in eine Wiener Privatsammlung gelangt sein.³ Mit Hinweis auf einen Ausschnitt aus dem „*Auktionskatalog Dorotheum, Wien*“, aus dem Archiv von Dieter Koepplin aus dem Jahr 2009⁴ soll das dokumentierte Bild am 6. Oktober 2009 im Auktionshaus Dorotheum, Wien, als Los 290 verauktioniert worden sein. Die gezeigte s/w-Abbildung wird betitelt mit: „*Dateiart / Beschreibung: Scan eines Schwarz-Weiß-Fotos*“. Bei Vergrößerung der Datei innerhalb des mitgelieferten Bildbetrachters zeigt sich ein niedrig auflösendes Digitalisat.⁵ Im Gesamtwerkverzeichnis CORPUS CRANACH wird das selbe Werk seit 2014 unter der Werkverzeichnis-Nr. CC-SXX-100-006 gezeigt.⁶ Dort wird jedoch noch ein zweites Werk ähnlichen Aussehens mit der Werkverzeichnis-Nr. CC-SXX-100-007 gelistet, das als „*Imitation nach dem ehemals in New York befindlichen format- und motivgleichen Gemälde (CC-SXX-100-006)*“ beschrieben wird.

Im Zusammenhang mit dem Ermittlungsverfahren gegen den Restaurator Christian Goller, der gewerbsmäßig Fälschungen alter Meister hergestellt hat, darunter etliche Werke im Stil von Lucas Cranach dem Älteren, berichtete die Presse mittels Abbildungen mutmaßlicher Fälschungen aus dessen Hand.⁷ Darunter befand sich auch das 2009 im Dorotheum verkaufte Gemälde.

Da seit mehreren Jahren das betreffende Werk innerhalb der „*Forschungsressource Cranach Digital Archiv*“ und dem Gesamtwerkverzeichnis CORPUS CRANACH voneinander abweichend publiziert wird, ist die nachfolgende Erörterung unerlässlich.

Die „Geschichte“ dieses Werks soll mit dem Ziel beschrieben werden, Defizite sekundärquellenbasierter Dokumentation aufzuzeigen, die im Zusammenwirken mit unzureichender Forschung⁸ zu fatalen Fehlurteilen führen können.

¹ http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P150, eingesehen am 22. Januar 2019.

² Max J. Friedländer, Jakob Rosenberg: *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Basel und Stuttgart 1979, S. 128, Nr. 293.

³ Eine Quelle als Beleg für diese Behauptung wird nicht genannt.

⁴ Ebenfalls ohne Beleg.

⁵ Da sich in der Vergrößerung die leicht weichgezeichnete Rasterung eines Offsetdrucks erkennen lässt, stammt die Abbildung entgegen der Herkunftsbezeichnung offensichtlich nicht vom Scan eines s/w-Fotos, sondern von einem Scan aus der Publikation von Friedländer/ Rosenberg 1979, Abb. 293.

⁶ <https://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CorpusCranach:Sonstiges>

⁷ Ulrike Knöfel: *Tatort Untergriesbach*, in: *Der Spiegel* 47/2014 vom 17. November 2014, S. 126–129.

⁸ Sowohl bei der Bewertung von Schrift- und Literaturquellen als auch bei Bildquellen sind innerhalb der Cranach-Forschung in der Vergangenheit immer wieder Fehlinterpretationen erkannt worden, die im Normalfall ohne erneute Prüfung zitiert und damit als belegte „Tatsache“ etabliert werden. Vgl. hierzu die von Anke Neugebauer und Thomas Lang aufgezeigten zahlreichen Lesefehler bei der Auswertung von Primärquellen bei Heydenreich (Dissertation 2007) in: Thomas Lang, Anke Neugebauer: *Kommentierter Quellenanhang*, in: *Wittenberg-Forschungen Band 3*, Petersberg 2015, S. 148, Quelle 2; S. 149 sowie Anm. 62; S. 164, Quelle 39; S. 165, Quelle 42 sowie Anm. 126; S. 180, Quelle 55 sowie Anm. 249; S. 184, Quelle 62; S. 185, Quelle 64 sowie Anm. 264 und 266; S. 186, Quellen 65 und 66; S. 187, Anm. 268; S. 188, Quelle 70; S. 214, Anm. 337; S. 217, Anm. 343 und 344; S. 220, Quelle 135 sowie Anm. 347, 348, 349, 350, 351 353, 354, 355; S. 229, Anm. 370, 371, 372, 373, 374 sowie mehrere Falschzuschreibungen bei Heydenreich 2007, S. 231f, Abb. 192 sowie S. 303–311: Exkurs.



Abbildung 1: Bildnis einer Frau, Dorotheum, Wien, 6. Oktober 2009, Lot 290, als Werkstatt Cranach d. Ä.

Die 2009 in Wien angebotene Tafel⁹ (Abb. 1) wurde mit dem bei Friedländer/Rosenberg 1932 erwähnten¹⁰ und in der Neuauflage 1989 unter Nr. 293 aufgeführten und abgebildeten Frauenbildnis¹¹ gleichgesetzt und im Auktionskatalog „*Werkstatt Cranach d. Ä.*“ zugeschrieben.¹² Für die Zuschreibung berief man sich neben Friedländer/Rosenberg auf Claus Grimm und Dieter Koeplin, die in dem Bild angeblich ein fragmentarisch erhaltenes Werk der Cranach-Werkstatt erkannt haben wollen und gleichzeitig auf oberitalienische Einflüsse auf die Cranach-Werkstatt sowie die sächsische höfische Mode mit den für die Cranach-Frauenbildnisse typischen Gewandborten und Spanketten hinweisen. Zusätzlich wird auf eine Fotokopie eines Gutachtens Friedländers verwiesen, der offensichtlich ebenfalls nur durch Betrachtung eines Fotos das betreffende Werk wie folgt beurteilt haben soll: „*Das umstehend photographierte Bild ist, nach der Reproduktion geurteilt, ein höchst bemerkenswertes Werk von Lucas Cranach dem Älteren, das auf ein italienisches Vorbild zurückgeht. Max J. Friedländer, Berlin, d. 19. IX.29.*“¹³ Werner Schade und Ludwig Meyer dagegen halten das Bild laut Katalogangaben für von der Hand eines oberitalienischen Meisters stammend.

Betrachtet man das Werk mit der notwendigen Sorgfalt, fallen mehrere Anomalien auf, die Zweifel an der Authentizität einer alten Malerei aufkommen lassen müssen. So sind auf dem öffentlich einsehbaren Digitalisat¹⁴ am linken und rechten Tafelrand Motivdoppelungen erkennbar, die nur von einer digitalen Bildbearbeitung stammen können.

Mit dem Erkennen derartiger Artefakte ist eine weitere, vertiefende Untersuchung indiziert. Hierzu soll die zum üblichen Malschichtenaufbau differierende Ausführung des die Frau umgebenden Bildfeldes untersucht werden. Dort finden sich rechts der Figur schemenhaft erkennbare Schattierungen eines Männerkopfes, der nach Angaben des Katalogtextes bei einer „Reinigung“ zum Vorschein gekommen sein sollte: „*Dr. Schade vermutet überdies aufgrund der bei der Reinigung sichtbar gewordenen Umrisse eines Kopfes in der rechten Bildhälfte, dass es sich um ein Fragment handele.*“ Eine solche mutmaßlich erfolgte Reinigung wird jedoch nicht belegt, geschweige denn durch eine entsprechende Dokumentation nachvollziehbar gemacht.¹⁵

Warum sind die aufgezeigten Verdachtsmomente offensichtlich übersehen worden? – Der äußere Anschein muss bei den Gutachtern einen Denkprozess in Gang gesetzt haben, der sich den durch deren „Vorwissen“ programmierte Denkschemata unterwirft, ohne diese kritisch zu hinterfragen. Auslöser hierzu waren die scheinbar übereinstimmende s/w-Abbildung im allgemein anerkannten Werkkatalog sowie die Kenntnis um die vermeintliche Motivvorlage: ein mehrfiguriges italienisches Werk mit Männerköpfen und derselben Frauenfigur ohne Cranach-Spankette¹⁶ (Abb. 2), das 1933 in Cannes ausgestellt war und sich 1993 und 1997 im Kunsthandel befand.¹⁷ Ergo: Cranach muss dieses Bild kopiert und die Frau mit seinen Stilattributen versehen haben. Dass es sich hierbei um einen fatalen Irrtum handelt, wird nachfolgend gezeigt.

Die zwingend erscheinende Frage, wie der „*verlorene*“, beim italienischen Vorbild indes noch vorhandene Rest des Tafelfragments „*aus der Cranach-Werkstatt*“ ausgesehen haben könnte, unterbleibt aufgrund des scheinbaren, in den Katalogen von Friedländer/Rosenberg abgebildeten „Vorlebens“ mit schwarzem Bildhintergrund.

⁹ 56 x 44 cm, Öl auf Holz.

¹⁰ Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, erw. bei Nr. 237.

¹¹ Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel und Stuttgart 1979 (1989), Nr. 293.

¹² Auktionskatalog, Wien, Dorotheum, Alte Meister, 6. Oktober 2009, Lot 290 (als „*Werkstatt Cranach d. Ä.*“, Taxe 12–16.000 EUR, verkauft für 23.480 EUR).

¹³ Vgl. hierzu auch die Eintragung bei cda unter http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P150.

¹⁴ Einsehbar unter <https://www.dorotheum.com/de/1/5590389>, eingesehen am 22. Januar 2019.

¹⁵ Wahrscheinlich handelt es sich hierbei um Angaben des Einlieferers.

¹⁶ Werkangaben bei Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, online unter tinyurl.com/yyuby2j8.

¹⁷ Die bekannte Provenienz des merkwürdig anmutenden italienischen Werks mit seinen unterschiedlich großen Köpfen reicht bis 1905 zurück. Auch bei diesem Bild könnte es sich um eine rezente Fälschung oder Nachahmung handeln.



Abbildung 2: Mögliche Motivvorlage des Damenbildnisses. Vier groteske Figuren, 58,4 x 91,8 cm, Holz.¹⁸

Ebenso unterbleibt die Frage, weshalb ein Bildnis seines homogenen dunklen Bildhintergrundes „bereinigt“ worden sein sollte, wenn das Ergebnis offensichtlich eine freilegte, blanke Holzoberfläche zeigt (Abb. 1 rechts).

Auf diese „freigelegte“ Tafelfläche soll deshalb zunächst der Blick gelenkt werden. Die Fläche zeigt einen technischen Aufbau, der eine Malschichtgrundierung vermissen lässt. Durchgehend ist die Holzoberfläche mit quer verlaufender Maserung und Rissbildung zu erkennen. Im Wesentlichen sind zwei Farbschichten aus einem Siena-Ton und einem dunklen Umbra-Ton zu erkennen, die partiell über die Holzoberfläche verteilt sind und schemenhaft einen nach rechts gedrehten Männerkopf mit Ohr „modellieren“. Auffällig ist, dass dieser Kopf von dem rötlichen Siena-Ton eingefasst wird, was wohl einen Hintergrund bilden soll. Nun zeichnet sich der Kopf jedoch deutlich heller ab, obwohl gerade der Bereich des Kopfes die Holzmaserung noch mehr freigibt als der ihn umgebende Hintergrund. Das heißt, die hellere Kopffläche liegt im Malschichtaufbau tiefer als der dunklere Bildhintergrund, was naturgemäß dem natürlichen Farbaufbau widerspricht. Und selbst wenn man davon ausgehen wollte, dass dieser Bereich durch Verputzung vollständig gedünnt ist, könnten modellierende Teile wie der Finger der Frau, der gegen den Unterkiefer des Mannes zeigt, oder auch dessen Ohr in keinem Fall sichtbar sein. Sie müssten für diesen Fall eher negativ erscheinen als mit dunkler Zeichnung.

Besonders absurd sind die schwarzen Farbflecke, die partiell und ohne erkennbaren Grund als Reste der „Reinigung“ stehen geblieben sein sollen. Diese zeichnen sogar den rechts des Auges verlaufenden Tafelriss (Leimfuge?) nach und füllen die Vertiefungen von Holzfasersplittungen aus. Sie können jedoch nicht gleichzeitig modellierende Farbe und tiefste Farblage sein, während an der rechten Kopfhälfte die Haare noch über diese schwarze Schicht verlaufen.

¹⁸ tinyurl.com/yyuby2j8

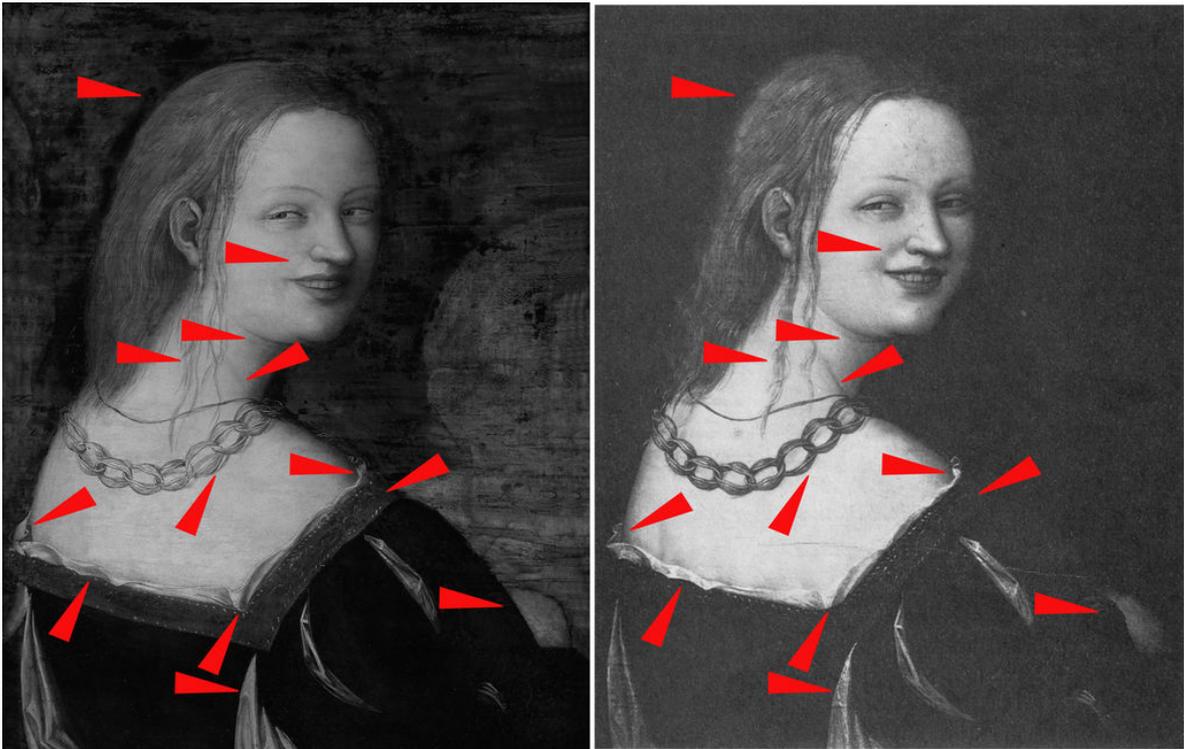


Abbildung 3: Markierte Abweichungen der 2009 angebotenen Fälschung (links) von dem bei Friedländer/Rosenberg als Abbildung überlieferten Werk (rechts).

Versucht man nun, den Tafelriss rechts unterhalb des Auges über das Gesichtsfeld der Frau nach links zu verfolgen, stößt man auf über das fertige Bild aufgemalte Querstriche. Einen zwangsläufig zu erwartenden Riss sucht man vergeblich.

Spätestens zu diesem Zeitpunkt hätte das komplette Werk in Zweifel gezogen und ein vergleichender Blick auf das alte Referenzfoto geworfen werden müssen. Selbst in Ermangelung eines rasterlosen Fotos¹⁹ sind bei einer Gegenüberstellung der Abbildung bei Friedländer in sämtlichen Bildpartien innerhalb des Frauenkopfes deutliche Abweichungen erkennbar (Abb. 3).

Besonders die in weitem Bogen geschwungene Form des Hinterkopfes auf dem neu aufgetauchten Bild unterscheidet sich evident von dem des bildlich überlieferten Werks. Dass es sich hierbei nicht um das Ergebnis der zitierten „Reinigung“ handeln kann, beweist der angrenzende Hintergrundbereich, der hier gerade nicht „gereinigt“ wurde, sondern zum Ursprungsbestand des Werks gehören muss. Zahlreiche Details entlang der Spankette, der Kleiderschlitzen und maßgeblich an den herabfallenden Haarsträhnen (Abb. 4) lassen bereits bei einem Bildvergleich ohne direkte Gegenüberstellung der Originale in Summe nur den Schluss zu, dass es sich um zwei Werke handeln muss.

Auch wenn das behandelte Werk nicht die Fülle phänomenologischer Details aufweist, die in anderen Fällen eine eindeutige grafologische Zuordnung an den Restaurator Christian Goller²⁰ zulassen, so dokumentiert das Werk doch dessen technische Vorgehensweise.²¹ Eine Zuschreibung an seine Hand kann als ausreichend begründbar angenommen werden.

¹⁹ Vgl. hierzu Heydenreich unter http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P150.

²⁰ Christian Herrmann Goller (* 18. Januar 1943; † 13. November 2017), Kunstmaler aus Untergriesbach und Urheber zahlreicher Imitationen, die im Kunsthandel als vermeintliche Renaissance-Gemälde angeboten wurden.

²¹ Innerhalb der Datenbank www.cranach.net sind ca. 70 Werke dokumentiert, die Goller zugeschrieben werden.

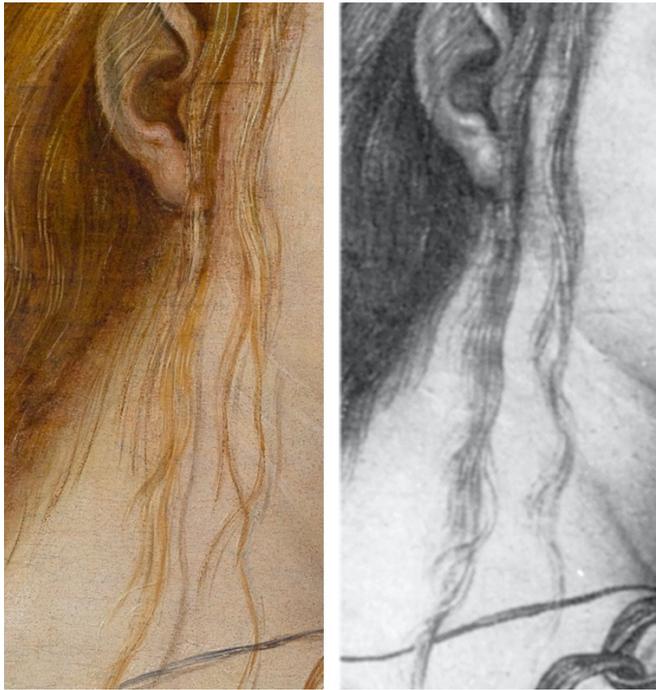


Abbildung 4: Vergleich der Haarsträhnen auf der Fälschung (links) und dem als Abbildung überlieferten Werk (rechts).

Wohl wissend, dass die Cranach-Werkstatt zahlreiche Motive leicht variiert wiederholt hat und dass es von diesem Malerkreis motivgleiche Bilder in unterschiedlichen Größen gibt, hat Christian Goller eine Vielzahl von Werken geschaffen, in denen er Motivteile erhaltener oder nur noch durch Abbildungen belegbarer verschollener Werke als Grundlage für Neuschöpfungen miteinander kombiniert und dadurch „Klone“ bekannter Motive geschaffen hat. Durch die Verwendung alter Hölzer und alter Farbmischungen hielten viele seiner Fälschungen auch technologischen Untersuchungen stand und wurden oftmals im Kunsthandel als vermeintliche Cranach-Neuentdeckungen präsentiert. Beispielhaft seien genannt die 2008 bei Weidler in Nürnberg als Werk Cranachs d. Ä. angebotene sitzende Diana²² (Abb. 5) die dem Bild mit Diana und Apollo in der Royal Collection nachempfunden ist, oder die 2014 bei Wendl in Rudolstadt angebotene Judith mit dem Kopf des Holofernes,²³ die aus Versatzstücken verschiedener Judith- und Salome-Darstellungen zusammengesetzt wurde. Nach diesem Prinzip schuf Goller unzählige weitere Cranach-Fälschungen, darunter Darstellungen der Venus, der Lucretia, der Justitia, des Parisurteils, des Herkules bei Omphale, der sächsischen Kurfürsten und diverser Reformatoren. Nicht immer brauchte Goller seine Werke mit gefälschten Signaturen,²⁴ falschen Expertisen²⁵ oder mit in Richtung von Cranach deutenden Aufschriften oder Provenienzen versehen, denn in den meisten Fällen ließen sich die Experten in den Kunsthäusern schon durch die Motivwahl und die erhoffte Wertigkeit täuschen.

²² CC-MHM-020-005. Diana auf einem Hirsch sitzend, 73,5 x 41 cm, Holz. Weidler, Nürnberg, 4.-6. September 2008, angeboten als „Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt“.

²³ CC-BAT-180-043. Judith mit Schwert und Kopf des Holofernes, 73 x 52 cm, Holz. Wendl, Rudolstadt, 25. Oktober 2014, Lot 4431, angeboten als „Kopie nach Lucas Cranach“, vor Auktionsbeginn zurückgezogen.

²⁴ So bei CC-MHM-180-004. Justitia mit Schwert und Waage, 112,1 x 50,5 cm, Holz, bez. Mit Schlangensignet und dat. 1534. Christie's, London, 3. Dezember 2008, Lot 120, angeboten als Cranach-Nachfolge.

²⁵ So bei CC-POR-310-006. Kaiser Karl V., 54,9 x 49,5 cm, von Holz auf Leinwand und zurück auf Holz übertragen. Christie's, Amsterdam, 25./26. November 2014, Lot 86, angeboten als „Umkreis Lucas Cranach II“, mit gefälschtem Gutachten von Alfred Stange 1966.



Abb. 5: Sitzende Diana, Fälschung von Christian Goller.

Selbst wenn man erkannte, dass die Fälschungen Gollers nicht unmittelbar der Cranach-Werkstatt entstammten, so hielt man doch in vielen Fällen ein hohes Alter und eine Entstehung der Bilder im Umkreis oder in der unmittelbaren zeitlichen Nachfolge Cranachs für möglich und lag damit etwa 450 Jahre daneben.

Auch beim „lachenden jungen Weib“, das 2009 bei Dorotheum in Wien eingeliefert wurde, lässt sich die Verwendung mehrerer Vorlagen erkennen. Das Bild ist vom Ausschnitt her einerseits dem verschollenen, bei Friedländer/Rosenberg abgebildeten Motiv nachempfunden, gleichzeitig greift es rechts außen Teile der umfangreicheren italienischen Motivvorlage auf.

Seine falsche Zuschreibung resultiert sicherlich aus einer Verkettung von in sich logisch erscheinenden Schlussfolgerungen, deren Trugschlüssigkeit sich erst mit dem kritischen Hinterfragen aller (!) zur Verfügung stehenden Quellen offenbart. Im vorliegenden Fall sind dies:

1. die Angaben des Einlieferers
2. das scheinbar übereinstimmende Fotodokument mit Provenienz
3. die scheinbar auf das Werk Bezug nehmende alte Expertise
4. der in sich logisch erscheinende Bezug zur italienischen Vorlage

Die Aufarbeitung von Defiziten bei der Bewertung von Quellen scheint deshalb unerlässlich, da nicht nur in diesem Fall gleich mehrere Experten demselben Trugschluss gefolgt sind. Dieses Phänomen lässt erkennen, dass sich die wissenschaftliche Praxis insbesondere bei kennerschaftlich motivierten Zuschreibungsfragen mitunter einer Handlungsroutine unterwirft, die den Ansprüchen einer modernen empirischen Wissenschaft zunehmend nicht mehr gerecht werden kann.

Forschungsressourcen spielen deshalb eine zunehmend bedeutsame Rolle bei der Verwaltung gesicherter Daten. Eine Daseinsberechtigung haben sie nur dann, wenn sich deren Arbeitsmethoden von der traditionell kennerschaftlich geprägten Methodik des Expertentums²⁶ unterscheiden. Eine systematische und objektive Sammlung von Daten muss mit einem ständigen kritischen Abgleich von quellenbasiertem Wissen und Hypothesen einhergehen. Dabei muss klar sein, dass ausschließlich jede Quelle fehlerhaft sein kann, entweder weil sie falsch interpretiert, fehlerhaft übersetzt oder falsch zugeordnet wurde.

Gerade bei der exponentiell wachsenden Datenflut moderner Datenbanksysteme, deren Anspruch in der Zurverfügungstellung von Informationen besteht, können Falschinformationen fatale Folgen für die Nutzer haben. Einerseits ist bei dem vorherrschenden Breitenwachstum mit der digitalen Informationsverarbeitung eine Elimination fehlerhafter Daten so gut wie ausgeschlossen. Andererseits führt die Bezugnahme auf fehlerhafte Quelldaten zu unumkehrbaren Fehlschlüssen, wie beispielhaft gezeigt werden konnte. Allein falsche Datei-/Quellenbezeichnungen wie „Foto“ anstatt „Offsetdruck“²⁷ können Objektivität suggerieren, die nicht existiert. Die ungeprüfte Übernahme fehlerhafter Quelldaten wie z. B. falsche Provenienzangaben²⁸ führen zu einer Verfestigung von Fehlteilen, sobald sie zitiert werden. Proprietäre Datenbanksysteme redaktioneller Prägung, die aufgrund der Abhängigkeit von Mittelzuflüssen unter Wachstumsdruck stehen, sind der Gefahr ausgesetzt, dem an sie gestellten Anspruch auf Dauer nicht gerecht werden zu können.²⁹

Mit dem Wissen, dass es Fälschern immer wieder gelingt, die Mechanismen der Meinungsbildung innerhalb von Expertenzirkeln für sich selbst nutzbar zu machen, indem sie Fragen und passende Antworten gleichermaßen für die Gutachter auf der Fälschung bereitstellen, muss es zu einem grundsätzlichen Umdenken der Fachschaft kommen. Dazu gehört es, den Nimbus der Unfehlbarkeit aufzubrechen und eigene Fehler einzugestehen,³⁰ um dem Werkzeug der „digitalen Kunstgeschichte“ nicht seine Berechtigung zu entziehen.

²⁶ Expertentum muss gleichwohl als wichtiger Bestandteil bei der Bewertung von Fakten und Thesen betreffenden Fragen nicht nur beibehalten, sondern gefördert werden.

²⁷ Vgl. die Angaben in cda zur Bildquelle unter http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P150.

²⁸ Vgl. die Angaben in cda zur Provenienz unter http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P150.

²⁹ Der Anspruch, als Quellensammlung und damit als tatsachenbasierter Zitierpool Informationen für die Forschung und Öffentlichkeit zur Verfügung stellen zu können, setzt die bedingungslose Überprüfung sämtlicher veröffentlichter Daten voraus.

³⁰ In diesem Sinn müssen innerhalb von Forschungsressourcen auch Werke dargestellt werden, die das Zugeständnis von Fehlern bedingen. Das bewusste Vorenthalten von Daten fügt der Forschung ebenso großen Schaden zu wie die unkritische Übernahme fehlerhafter Quellen. Vgl. hierzu die Fälschung eines Leinwandbildes: CORPUS CRANACH Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-190-020, das trotz umfangreicher Dokumentation durch Gunnar Heydenreich (vgl. Gunnar Heydenreich: Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and workshop practice. Amsterdam 2007, S. 230) nicht in cda gelistet ist.

„Des seinen auch dabey gedacht“ – Der Cranach-Altar Kaiser Maximilians I. aus Hall

Im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, Alte Pinakothek, befinden sich zwei stark querformatige Tafeln mit Szenen aus der Passionsgeschichte,¹ die aufgrund gleichen Formats und übereinstimmender stilistischer Ausführung zusammengehören dürften und die typischen Seitenverhältnisse einer Predella aufweisen.² Beide Tafeln befanden sich ab 1815 in der Sammlung des Fürsten Oettingen-Wallerstein, wurden 1828 für die Sammlung von König Ludwig I. von Bayern erworben,³ waren ab 1829 im Bildersaal der St.-Moritz-Kapelle in Nürnberg⁴ ausgestellt und befinden sich heute als Leihgaben im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.⁵

Eine Tafel zeigt die Grablegung Christi⁶ und die andere die Beweinung unter dem Kreuz (Abb. 1). Auf der Rückseite der Grablegung hat sich eine alte Aufschrift aus dem 18. Jahrhundert erhalten, die auf die Herkunft der Tafel verweist: *„Dieses gemähl ist zu Hall in der königl stiftkirchen auf einem seithenältärl unter einem altarblatt so das schweißstuch Veronice ist gestanden. Man wüll es vor ain originale von Lucas Croniker halten, welcher die Mutter Gottes in Insprugg gemahlen. Lauth altarblatt ist dieses so einer Hand gemahlen anno 1538. Das altarblatt besizet Carl von Weinharth. Das zeichen eines schlängls, so auf dem gemahl angezeichnet, ist das zeichen des Lucas Cranich. N.B. Nachdem die stiftfamilie dieses ältärl abgebrochen, haben sie dieses stückh denen Jesuitern in Hall verehrt welche dieses stückh bis zu ihrer aufhebung in ihrem reffectorio mit aller attention aufgehoben. Jos. Ant. Ritter med. Dok (...) (wahrst) Alterthum.“*⁷ Die Tafel mit der Beweinung trägt eine etwas kürzere, inhaltlich annähernd identische Inschrift.

Nun sind derlei Aufschriften nicht automatisch als verlässliche Quellen anzusehen und deren Wahrheitsgehalt ist sorgsam zu prüfen bzw. grundsätzlich infrage zu stellen. Und so hält auch die rückseitige Aufschrift auf den beiden Tafeln einer Überprüfung nicht in jeder Beziehung stand.

Allein die Herkunftsbezeichnung „Hall“ erscheint wenig zweifelhaft, da der namentliche Verweis auf den Ort sowie die Provenienz „königl stiftkirchen“ Tatsachenwissen implizieren. Ob es sich um Hall in Tirol oder Hall in Schwaben handelt, lässt sich mittels der Aufschrift nicht verifizieren.⁸

Obwohl zunächst auch die angenommene Zugehörigkeit zu einem Mittelbild („altarblatt“) der Heiligen Veronika glaubwürdig erscheint,⁹ muss der Wahrheitsgehalt dieser Annahme dennoch angezweifelt werden.

¹ CC-BNT-410-007. Beweinung Christi, 27,1 x 53 cm, Holz. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm210. CC-BNT-420-001. Grablegung Christi, 26,7 x 52,5 cm, Holz. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm211.

² Die theoretische Möglichkeit, dass es sich um Sonderformate zur Verwendung als Supraporte oder Seitenteile eines Grabmals oder Sargs handeln könnte, soll hier nicht weiter erörtert werden.

³ Laut rückseitigem „182(6)“ datiertem Aufkleber mit dem Wappen Ludwigs unten links unter der Nummer 397 registriert (cda vermerkt fälschlicherweise 396).

⁴ Der Königliche Bildersaal aus der Alt- Ober- und Niederdeutschen Schule in der Moritzkapelle zu Nürnberg. Nürnberg 1837, Nr. 129 und 131.

⁵ <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm210> und [Gm211](http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm211), eingesehen am 16. Juli 2016.

⁶ Nikodemus und Joseph von Arimathia betten den Leichnam Christi in eine Tumba. Hinter dem Sarg stehen Johannes, Maria und die anderen Frauen. Maria Magdalena kniet gebeugt davor. Am linken und rechten Bildrand befinden sich übermalte halbierte Wappenmedaillons.

⁷ Verso zudem die Aufschrift mit Bleistift „274“, „27“ und „257“ sowie mit weißer Farbe „211“. Klebezettel der Slg. Wallerstein „8. Zimmer“, des WAF „H.G. 176 (1936) Inv. S. No. 370“, darunter links Nr. 211, rechts „R 143“. Vgl. <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm211>, eingesehen am 16. Juli 2016.

⁸ Aufschrift abweichend davon falsch zitiert bei cda: *„Laut Papier Aufkleber auf der Tafelrückseite angeblich vormals in der Stiftskirche von Hall/Tirol“*, eingesehen am 3. Januar 2021 unter https://lucascranach.org/DE_BStGS-GNMN_Gm211.

⁹ Der Objektkatalog der Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums folgt der Annahme, indem er die Datierung „1538“ übernimmt.



Abbildung 1: Lucas Cranach d. Ä., Beweinung Christi (oben) und Grablegung Christi (unten), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

Beide Predellen zeigen nämlich stilistische und technische Ausführungen, wie sie für Arbeiten der Cranach-Werkstatt vor 1520 typisch sind, und sie weichen damit deutlich vom mutmaßlichen Entstehungsjahr 1538 der ebenfalls nur mutmaßlich zugehörigen Mitteltafel ab.¹⁰

¹⁰ Vgl. CC-BNT-400-005 (Christus am Kreuz zwischen den Schächern, beweint von Maria, Maria Magdalena und Johannes Evangelist, mit Datierung 1515, 55 x 39 cm, Holz, Moskau, Puschkin-Museum, Objekt-Nr. 1010114), CC-ALX-100-026 und CC-ALX-100-027 (zwei kleine Altarflügel mit Hieronymus und Leopold, mit selber Datierung 1515, je 24,5 x 11,5 cm, Holz, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 913a/b) sowie CC-CMD-020-001 (Schmerzensmann an der Säule, ebenfalls datiert 1515, 60 x 52,43 cm, Holz, Dresden, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1906 D).

Wenn in der Aufschrift weiter unten die Rede davon ist, dass die im damaligen Besitz des Tiroler Sammlers Carl Josef von Weinhart (1712–1788)¹¹ befindliche Mitteltafel¹² offensichtlich die Datierung „1538“ trägt, so drängen sich Zweifel an einer Zusammengehörigkeit der Mitteltafel mit den beiden Predellen-Tafeln geradezu auf.

Eine Zusammengehörigkeit mit der beschriebenen Veronika-Tafel könnte lediglich die Vermutung des Verfassers der Aufschrift sein, der eine ikonografische Verbundenheit beider Werke erkannte. Gleichwohl besteht die Möglichkeit, dass eine passende Veronika-Tafel existierte und nur deren Datierung falsch war, was im Folgenden für eine in Frage kommende Tafel nachgewiesen werden wird.

Im Ergebnis ist die Zuschreibung an Lucas Cranach (den Älteren) aus stilkritischen Erwägungen heraus dennoch richtig, auch wenn die Cranach-Schlange der Mitteltafel nicht per se zu den Nürnberger Tafeln gehören muss und die dortige Signatur kein Beleg für Cranachs Urheberschaft auch für die Predellen sein kann.

Wenn man die Herkunft der Tafeln aus „Hall“ als glaubwürdig betrachtet, bleibt dennoch die Frage bestehen, welcher der verschiedenen Orte dieses Namens gemeint ist. Die Forschungsdatenbank cda¹³ weist für beide Predellen unter „Provenienz“ aus: „*Laut Papier Aufkleber auf der Tafelrückseite angeblich vormals in der Stiftskirche von Hall/Tirol*“.¹⁴ Diese Angabe ist insofern irreführend, als dass der Zusatz „Tirol“ in der Aufschrift, auf die ausdrücklich Bezug genommen wird, nicht vorkommt. Wie bereits die Interpretation des Mediziners Jos. Ant. Ritter im Zusammenhang mit der vermeintlichen Zusammengehörigkeit von Predella und Veronika-Tafel gezeigt hat, ist bei der wissenschaftlichen Darlegung von Mutmaßungen größte Vorsicht geboten, um nicht dem Eindruck zu unterliegen, es handele sich dabei um gesicherte Erkenntnisse. Denn ob wirklich Hall in Tirol mit der allgemeinen Angabe „Hall“ gemeint sein muss, ist keineswegs sicher.

Die Beschriftung eines Fotos der Grablegungs-Tafel in der Deutschen Fotothek via Bildarchiv Foto Marburg¹⁵ nennt als Herkunft der Tafel stattdessen: „*Kapelle * Johanniter-Spital * Schwäbisch-Hall*“. Diese Beschriftung bezieht sich auf die auf dem Foto zu erkennende Inschrift auf dem Rahmen der Tafel. Ob nun Hall in Tirol, wie Gunnar Heydenreich in cda aus dem rückseitig angebrachten Zettel herauslesen will, oder Hall in Schwaben,¹⁶ wie es die Rahmenbeschriftung aussagt, der ehemalige Aufbewahrungsort war, muss zunächst offenbleiben. Nimmt man die Beschriftung des Rahmens ernst und geht man davon aus, dass die Tafeln aus Schwäbisch Hall stammen könnten, so ergäbe sich ein Widerspruch aus der Bezeichnung der Besitzer „*Jesuiten in Hall*“ auf der rückseitigen Aufschrift und dem später auf den Predellen-Rahmen angebrachten Hinweis auf das Johanniter-Spital zu Schwäbisch Hall, weil ein Jesuiten-Orden in Schwäbisch Hall nicht nachweisbar ist. Dem Verfasser der Inschrift auf den Predellenrückseiten wäre dann ein Übertragungsfehler zu unterstellen, der aus mündlicher Überlieferung resultieren könnte: aus den in Schwäbisch Hall nachweisbaren Johannitern wurden die inschriftlich auf den Predellen festgehaltenen „*Jesuiten*“.

¹¹ Hans Hochenegg: Carl Josef von Weinhart zu Thierburg und Vollandsegg (1712–1788), ein Tirolischer Kunstsammler und Dichter. In: Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum 34, Jahrgang 1954, S. 5–29.

¹² Weder die Mitteltafel mit der Darstellung einer Veronika noch die betreffende Predella ist in der Sammlung Weinharts nachweisbar. Vgl. Veröffentlichungen des Museum Ferdinandeum 34, Jahrgang 1954, S. 7 ff.

¹³ <http://lucascranach.org>

¹⁴ http://lucascranach.org/DE_BStGS-GNMN_Gm211, eingesehen am 23. Januar 2020.

¹⁵ <http://www.bildindex.de>

¹⁶ In zahlreichen älteren Urkunden wird Schwäbisch Hall lediglich „Hall“ genannt, was auf die dortige Salzgewinnung verweist.

Ob die Predellen nun aus Hall in Tirol oder eher aus Schwäbisch Hall stammen, soll zunächst mit einem Blick auf die gesicherte Provenienz der beiden Tafeln und einer Betrachtung der Entwicklung der kirchlichen Verhältnisse beider möglicher Herkunftsorte erörtert werden, bevor der narrative Bildinhalt auf mögliche Hinweise untersucht wird.

Die Provenienz der Predellen ist bis zurück in die Sammlung des Fürsten Oettingen-Wallerstein hinreichend durch Kataloge und Inventare belegt. Im Grundbuch des Fürsten für 1817–18 tauchen sie im Abschnitt § CCXXVII auf. Der Fürst hat die Tafeln allem Anschein nach 1815 mit etlichen anderen Bildern aus der Sammlung des Grafen Joseph Maria von Rechberg erworben.¹⁷ Bei den Adelshäusern Rechberg und Oettingen-Wallerstein handelt es sich um Familien mit Stammsitzen in Schwaben und Franken (was für eine Verbundenheit mit Schwäbisch Hall spräche), sie waren jedoch katholisch und hatten Besitz oder kirchliche Rechte in Bayern (was wiederum für eine Verbundenheit mit Tirol sprechen würde).

Im Tiroler Hall war seit dem Jahr 1569¹⁸ ein Jesuitenorden beheimatet. Die dortige Jesuitenkirche wurde 1610 eingeweiht und 1684 nochmals komplett barock umgestaltet. Nach Aufhebung des Jesuitenordens gelangte die Kirche 1773 in den Besitz des Kaiserhauses. Für den Abriss und auch für einen Verkauf eines Altares gäbe es mit Neu- und Umbau der Kirche sowie dem Besitzerwechsel genügend plausible Anlässe. Allerdings bliebe unklar, wie und wann der Altar in Hall in Tirol gestiftet worden sein könnte, da die Stiftskirche ja erst knapp ein Jahrhundert nach der Entstehung der diskutierten Predellenmalerei erbaut wurde. Das Werk müsste demnach in einem anderen Zusammenhang und für einen anderen Standort beauftragt worden sein.

Als gotischer Erweiterungsbau eines romanischen Kirchenschiffs des 12. Jahrhunderts ergänzt hingegen die Johanniterkirche in Schwäbisch Hall in ihrer heutigen Gestalt bereits seit dem 14. Jahrhundert die eindrucksvolle Kulisse der Weilervorstadt am Kocher. Ihren Namen erhielt die Kirche durch ein unmittelbar angrenzendes Hospiz des dort ansässigen Johanniterordens. Bereits für das Jahr 1298 existiert eine urkundliche Erwähnung von drei Altären.¹⁹ Die Haller Räte zwangen den Orden der Johanniter im Verlauf der Reformation allerdings 1534, in der Kirche St. Johann den katholischen Gottesdienst zu unterlassen und setzten 1543 schließlich den protestantischen Pfarrer Jacob Gräter ein, nachdem schon 1541 der Visitationsbericht des Johanniterordens davon berichtet hatte, dass die Kirche von der „*Lutherischen Sekte*“ geschlossen gehalten würde.²⁰ Mit dem Ende der Reichsstadt Hall fiel die Kirche 1802 an das Königreich Württemberg, wurde 1812 säkularisiert und 1816 an die Stadt Hall verkauft. Gleichzeitig fand ein Verkauf des Kircheninventars und der Gemälde statt, die bis heute als verschollen gelten.²¹

Zwar wäre in der Schwäbisch Haller Kirche die Stiftung eines Altares mit den Predellentafeln bereits zur Zeit ihrer Entstehung möglich gewesen, für die in der Aufschrift der Tafeln genannten weiteren Abläufe blieben jedoch äußerst geringe Zeitfenster. Die Stifter hätten den Altar bereits nach wenigen Jahren wieder abreißen müssen, damit ihn die Johanniter, glaubt man der Auschrift, wenigstens noch für kurze Zeit „*bis zu ihrer aufhebung [1534] in ihrem reffectorio mit aller attention aufgehoben*“ haben könnten. In den nachfolgenden knapp 270 Jahren hätten die Predellen dann wieder in die Stiftskirche zurückkehren müssen, um dort beim Ausverkauf des Inventars der dann königlichen Kirche ab 1812 in den Besitz des Grafen von Rechberg zu kommen, bevor dieser die Tafeln 1815 an den Fürsten von Oettingen-Wallerstein abtrat.

¹⁷ Vgl. die Ausführungen zum rückseitigen Aufkleber mit dem Wappen Ludwigs sowie der Jahreszahl 181(6?).

¹⁸ <http://www.jesuiten.at/in-oesterreich/geschichte/hall/>.

¹⁹ Andreas Maisch: Schwäbisch Hall, Johanniter, in: Wolfgang Zimmermann, Nicole Priesching (Hrsg.): Württembergisches Klosterbuch. Klöster, Stifte und Ordensgemeinschaften von den Anfängen bis in die Gegenwart, Ostfildern 2003, S. 451–452.

²⁰ Ekkehard Kaum: Das Johannesspital in Schwäbisch Hall bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Schwäbisch Hall, Heft 9), Schwäbisch Hall 1998, S. 20–55. Vgl. auch Anm. 1.

²¹ Eintrag zur Johanniterkirche im Häuserlexikon Schwäbisch Hall, einsehbar unter tinyurl.com/y4tctwge.

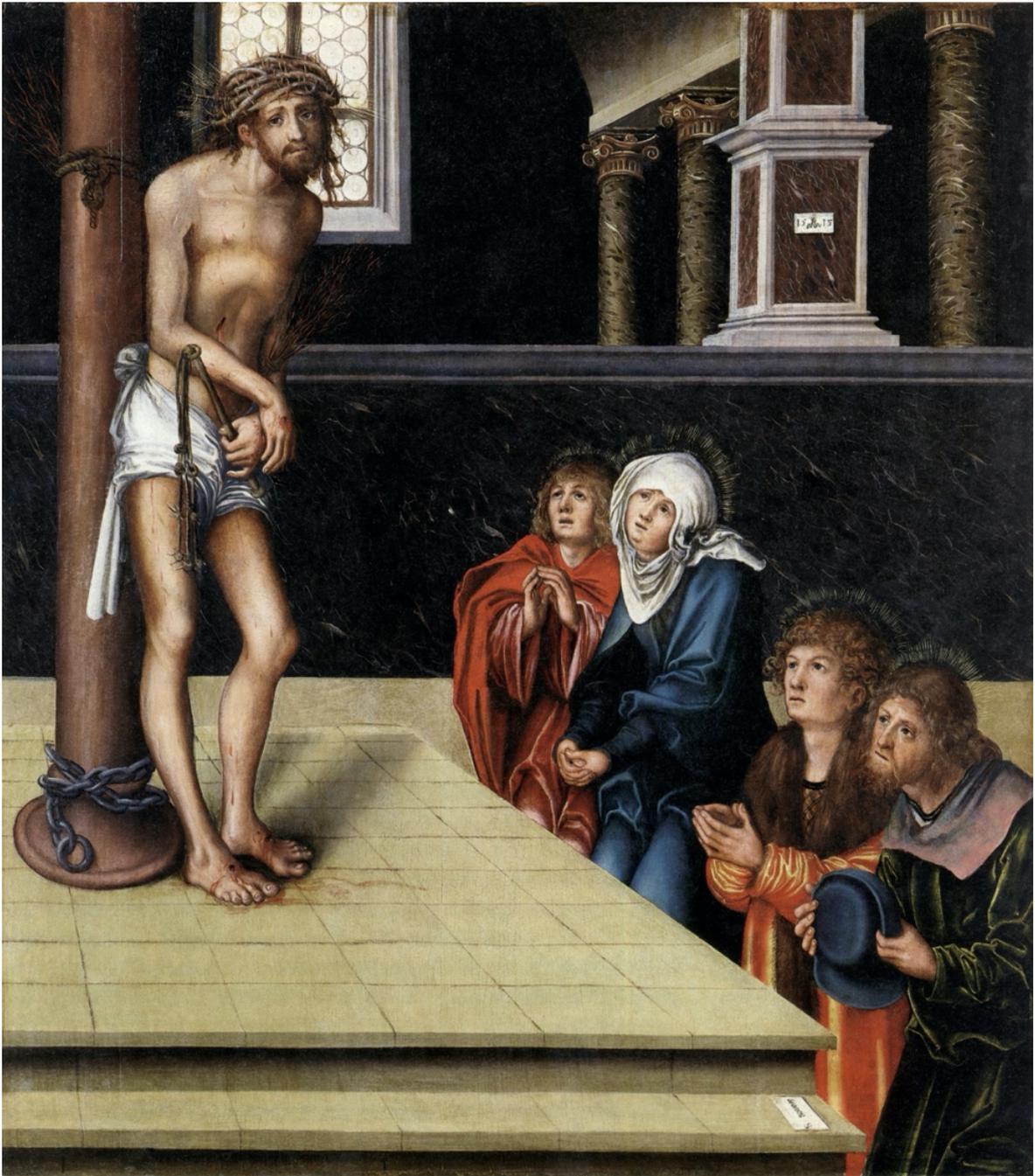


Abbildung 2: CC-CMD-020-001. Schmerzensmann an der Säule, 60 x 52,3 cm, Lindenholz. Dresden, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1906 D. Rechts an den Stufen der hl. Rochus und der hl. Sebastian sowie Maria und Johannes. Rechts oben auf weißem Zettel bezeichnet durch Schlange nach links mit stehenden Flügeln und datiert 1515. Dieses Bild könnte die Mitteltafel des Haller Altars darstellen.



Abbildung 3: Die Kreuztragung Christi in Schwäbisch Hall²² könnte die Rückseite der gespaltenen Mitteltafel mit dem Schmerzensmann darstellen. Sie stammt vom Meister der Wittenberger Zehn-Gebote-Tafel, einem frühen Mitarbeiter (Bruder?) von Lucas Cranach um 1515. Die auf dem Kreuzesbalken sichtbare Signatur mit Schlangensignet und Datierung „1520“ gilt als falsch.

²² CC-BNT-380-002. Kreuztragung, 69 x 54,2 cm, Kiefernholz. Schwäbisch Hall, Slg. Würth, Inv. Nr. 6544.

Sowohl Hall in Tirol als auch Schwäbisch Hall müssen nach Auswertung der rückseitigen Aufschriften weiterhin als mögliche Herkunftsorte der Tafeln gelten, beide Varianten lassen jedoch nach wie vor Fragen offen. Eine Herkunft aus Hall in Tirol erscheint aufgrund der Bau- und Besitzgeschichte der dortigen Kirche plausibler, lässt aber die frühe Provenienz vor deren Einweihung 1610 im Dunkeln. Die Entstehungszeit der Aufschriften auf den Predellenrückseiten ließe sich damit zwischen die Aufhebung des Jesuitenordens 1773 und den Tod des im Text erwähnten Sammlers Weinhart 1788 eingrenzen.

Eine Herkunft aus Schwäbisch Hall erscheint zunächst weniger wahrscheinlich, wenn auch nicht völlig ausgeschlossen. Es hätte indes einen gewissen historischen Reiz, in Schwäbisch Hall einen Cranach-Altar zu verorten, denn damit wäre eine zeitgenössische Verbindung der Cranach-Werkstatt in die von Wittenberg weit entfernt gelegene Wirkungsstätte des Reformators Johannes Brenz²³ nachgewiesen, der als wichtiger Weggefährte Luthers und Melanchthons vermutlich auch Teil des Figurenprogramms reformatorischer Bildwerke des Cranach-Kreises gewesen sein dürfte.²⁴ Außerdem beherbergen die zum Museum umgestalteten Räume der Johanniterkirche mit den Altmeistergemälden der Kunstsammlung Würth heute weitere 15 Werke aus dem Umkreis Lucas Cranachs d. Ä. und seines Sohnes. Ein Zusammenhang mit Schwäbisch Hall wäre nicht zuletzt deshalb interessant, weil die Sammlung Würth zufällig eine der Cranach-Werkstatt zuzurechnende Tafel (Abb. 3) besitzt, die durchaus als die verschollene Mitteltafel eines Altars gelten könnte, dessen Predella sich aus den beschriebenen Tafeln in Nürnberg (Abb. 1) zusammensetzt.

Nachdem sich über die Aufschriften zur Provenienz keine ursprüngliche Herkunft nachweisen lässt, geben möglicherweise die Werke selbst Auskunft über ihren Entstehungskontext. Da die Predellenform einen Einsatz innerhalb eines Altarprogramms nahelegt und das vorder- und rückseitig dargestellte Motiv der Passio weitere hierzu passende Bildthemen vermuten lässt, ist das Oeuvre Cranachs aus der Zeit um 1515 nach passenden Werken zu durchsuchen.

Gerade die Schwäbisch Haller Tafel zeigt die zur Passio passende Kreuztragung Christi und weist zudem dasselbe, für die Cranach-Werkstattpraxis untypische Kiefernholz auf, wie die annähernd gleich breiten Predellentafeln.²⁵ Auf dem Kreuztragungsbild gibt Christus Veronika das Schweiß-tuch zurück, auf dem sich sein Antlitz abzeichnet, was dem von Josef Anton Ritter auf den Predellenrückseiten beschriebenen Motiv des Altarblatts entsprechen würde. Eine heute auf dem Gemälde mit der Kreuztragung sichtbare Datierung 1520 gilt als falsch,²⁶ so dass sich dort zu Zeiten Ritters noch eine andere (ebenfalls falsche) Datierung 1538 befunden haben könnte. Die Tafel dürfte derselben Hand zuzuschreiben sein, die auch für die 1516 entstandenen „Zehn-Gebote-Tafel“ in Wittenberg verantwortlich gewesen war.²⁷ Somit wäre eine Zusammengehörigkeit nicht nur stilistisch, sondern auch zeitlich plausibel.

²³ Johannes Brenz (1499–1570), Reformator in Schwäbisch Hall sowie im Herzogtum Württemberg.

²⁴ Vgl. hierzu den Beitrag zu den Ehegatten-Bildnissen von Johannes Brenz und seiner Frau Margarethe. Vgl. außerdem Michael Hofbauer: Der „Reformator“ Lucas Cranach und die Protestantisierung des Bildes, in: Christoph Wagner, Dominic-Dominic E. Delarue (Hrsg.): Michael Ostendorfer und die Reformation in Regensburg, S. 331ff.

²⁵ Das vom Standard der sonstigen Cranach-Werkstattpraxis abweichende Kiefernholz (*Pinus sp.*), das für die Tafel in Schwäbisch Hall bereits 1988 (damals noch in Donaueschingen) durch Peter Klein bestimmt wurde, ist kein ausreichender Anhaltspunkt für eine Herkunft aus dem Alpenraum. Gleichzeitig ist nicht abschließend geklärt, ob die Bildträger aller in Frage kommender Bildwerke tatsächlich aus Kiefernholz bestehen oder ob nicht vielmehr jeweils auch eine Übertragung von einem anderen Holz auf eine Kiefernholztafel vorliegt.

²⁶ Max J. Friedländer, Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, erw. bei Nr. 85.

²⁷ CC-CMD-005-001. Meister der Wittenberger Zehn-Gebote-Tafel: Zehn-Gebote-Tafel, datiert 1516, 160 x 340 cm, Holz. Wittenberg, Lutherhaus, Inv. Nr. G25.



Abbildung 4: Durch Spiegelung der im Infrarotreflektogramm der Predellentafel mit der Grablegung vorhandenen rechten Hälfte eines Wappens erzeugte Anmutung eines Doppeladler-Wappens mit Mitrenkrone.

Obwohl sämtliche, für eine Zusammengehörigkeit in Betracht kommenden Werke nachträglich beschnitten sein könnten, ist doch die nahezu exakt übereinstimmende Tafelbreite der Veronika-Tafel mit den Predellen ein Indiz für eine gemeinsame Verwendung, da keine weiteren Altarfragmente dieser Größen existieren.

Als umseitiges Pendant zur Kreuztragung mit Veronika kommt die nahezu formatgleiche Tafel des Schmerzensmannes an der Säule in Betracht, die sich heute in Dresden befindet (Abb. 2) und die inschriftlich auf das Jahr 1515 datiert. Stilistisch passen sowohl die Kreuztragungstafel als auch die Predellentafeln in einen Entstehungszeitraum um 1515 und thematisch entstammt auch der Schmerzensmann der Passionsgeschichte.

Die bekannte Provenienz der beiden Tafelbilder reicht nur jeweils in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück. Das Bild mit der Kreuztragung befand sich um 1840 im Besitz eines Major Fischer in Karlsruhe, kam danach in die Fürstenberg'sche Gemäldegalerie nach Donaueschingen und mit der Fürstenberg-Altmeistersammlung 2003 in den Besitz der Sammlung Würth.²⁸ Das Bild mit dem Schmerzensmann an der Säule ist seit 1814 im Landschaftshaus in Dresden nachweisbar, von wo es bald darauf mit anderen Werken in den Bestand der Gemäldegalerie übergang.²⁹ Die frühe Provenienz beider Tafelbilder ist unbekannt, womit ihre Zusammengehörigkeit mit den beiden Predellen zumindest nicht über eine abweichende frühe Besitzgeschichte ausgeschlossen werden kann.

Gerade die anzunehmende Entstehungszeit um 1515 für alle bisher in Betracht gezogenen Werke rückt Schwäbisch Hall wieder in den Fokus eines möglichen Herkunftsorts, denn die Predellentafel mit der Grablegung zeigt im Infrarotreflektogramm am linken Tafelrand die rechte Hälfte eines übermalten Wappens. Im kreisrund eingefassten Wappenschild befindet sich ein halbiertes, nach rechts blickender Adler, der auf der Brust ebenfalls ein Wappen trägt. Eine Krone als Helmzier liegt oben auf. Spiegelt man dieses Fragment genau an der senkrechten Achse der unteren Wappenspitzen, so entsteht ein vollständiges Wappenbild mit Doppeladler (Abb. 4). Dieses medaillenförmige Wappenbild ähnelt dem Schwäbisch Haller Wappen, das von einem kreisrunden Kranz aus Kronen und Blattzier eingefasst ist (Abb. 5 links).

²⁸ Silvia Weber: *Alte Meister in der Sammlung Würth, Schwäbisch Hall 2004*, S. 64–65, Nr. 5.

²⁹ Harald Marx, Ingrid Mössinger (Hrsg.): *Cranach, Katalog zur Ausstellung in Chemnitz. Mit einem Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, erarbeitet von Karin Kolb. Köln 2005, Nr. 25.



Abbildung 5: Holzschnitt mit dem Stadtwappen von Schwäbisch Hall um 1581 (links), Halber Taler aus Schwäbisch Hall 1545 mit Aufschrift: MONE · NOVA · REIPVB · HALE · SVEVICE sowie CAROLVS · V · ROMA[norum] · IMPE[rator] · SEM[per] · AVGV[stus] (Mitte), Wappen Karls V. in einem Holzschnitt von Heinrich Vogtherr d. Ä. um 1542 (rechts).

Mehr als ähnlich zeigt sich die Fotomontage den just ab 1516 in Schwäbisch Hall geprägten Münzen mit Doppeladler-Wappen, hier mit der Aufschrift *CAROLVS · V · ROMA[norum] · IMPE[rator] · SEM[per] · AVGV[stus]*, mit der in etwas größerer Sonderprägung 1545 nach dem Schmalkaldischen Krieg die von der Stadt Hall an Karl V. zu entrichtenden Zahlungen erfolgten³⁰ (Abb. 5 Mitte).

Die Annahme, das im Infrarotreflektogramm sichtbare Adlerfragment könnte den Tiroler Adler zeigen, lässt sich nicht bestätigen, denn dieser wendet den Kopf immer nach links. Auch trägt er kein Wappenschild auf der Brust. Eine historische Verbindung der Predellentafeln zur freien Reichsstadt Hall in Schwaben lässt sich über das aufgemalte Wappen also glaubhaft begründen. Auch wenn mit der vorangegangenen Argumentation die Herkunft nicht zweifelsfrei belegt werden kann, scheint das Schicksal doch erneut mit dem Finger auf Schwäbisch Hall zu deuten, zumal ein „Altarblatt“, das sich nicht nur inhaltlich in die kompositionelle Idee der Passio einfügt, sondern auch dem Entstehungszeitraum der untersuchten Predellentafeln entspricht, ihren Weg in die Stadt am Kocher gefunden hat.

Ebenso gut könnte es sich bei dem sichtbar gemachten Wappen allerdings um das persönliche Wappen Kaiser Maximilians I. (Abb. 6) handeln, das als Wappenbekrönung eine ganz ähnliche Mitrenkrone zeigt, und die bereits auf zeitgenössischen Darstellungen Maximilians zu sehen ist.³¹ Es ist deshalb zu untersuchen, inwieweit sich auf den Tafeln weitere Hinweise für einen direkten Zusammenhang mit einer Beauftragung durch oder für Maximilian I. finden lassen, was das Pendel der mutmaßlichen räumlichen Herkunft wieder in Richtung Hall in Tirol ausschlagen lassen würde.³²

³⁰ Albert Raff: Die Münzen und Medaillen der Stadt Schwäbisch Hall, Freiburg i. Br. 1986, (32, 33, 35), online unter <http://www.coingallery.de/stadt/s/schhall.htm>.

³¹ Vgl. Bernhard Strigel: Bildnis Maximilians I. in halber Figur im goldenen Harnisch, 60,5 x 41 cm, Lindenholz, Kunsthistorisches Museum Wien, GG_922, online unter <https://www.khm.at/objektdb/detail/2287>.

³² Eine enge persönliche Beziehung Maximilians zu Innsbruck darf als allgemein bekannt vorausgesetzt werden. Im Januar 1540 und von September bis März 1515 weilte Maximilian in Innsbruck. Vgl. Carl Unterkircher: Chronik von Innsbruck, Dritter Zeitraum, Separatabdruck der „Neuen Tiroler Stimmen“ 1892–1896.



Abbildung 6: Wappen mit Mitrenkrone Maximilian, in: Sammelband mehrerer Wappenbücher, BSB Cod. icon. 391, um 1530.

Bereits 2010 wurden durch Gunnar Heydenreich und Ingo Sandner von beiden Predellentafeln Infrarotreflektografien angefertigt, die jeweils detektierte Unterzeichnung beschrieben und interpretiert.³³ Dabei fällt auf, dass den an der Untersuchung Beteiligten ein entscheidendes Detail nicht aufgefallen zu sein scheint: Beide Tafeln tragen die Signatur der Schlange unter den Übermalungen mittig im Bereich der unteren Ränder.

Klar sichtbar erscheint die nach links gewandte Cranach-Schlange mit stehenden Flügeln bei der Grablegung auf Breite der Schulter Jesu unten am Boden zwischen drei Steinen. Die in der Malerei dort zu sehenden Grasbüschel liegen direkt über dieser Signatur und verdecken sie. Durch ihr Verschwinden im IRR erweisen sie sich als Teil einer sekundären Malschicht, die nicht Bestandteil des Originalbestands sein kann.

Auf der Beweinung scheint sich die stärker verputzte Schlange nach links unterhalb der herabhängenden Hand des Leichnams etwa an selber Position abzuzeichnen.³⁴

Dass die Predella eines Altars aus der Cranach-Werkstatt die Schlangensignatur trägt, ist ungewöhnlich und bei Durchsicht aller noch erhaltenen Predellen in keinem weiteren Fall nachweisbar. Die Signaturen könnten auf die Bedeutung der Werke (oder des Gesamtwerks) selbst hinweisen, in jedem Fall aber auf einen Auftraggeber außerhalb des kurfürstlichen Hofes, der Wert auf die prominente künstlerische Herkunft gelegt haben könnte. Da Cranach zum Entstehungszeitpunkt der Werke sicherlich bereits als kursächsischer Hofmaler überregionale Bekanntheit genoss, könnte die Signatur auch als Herkunftsnachweis diplomatisch-territorialer Natur verstanden werden.

³³ https://lucascranach.org/DE_BStGS-GNMN_Gm211, eingesehen am 27.11.2020.

³⁴ Aufgrund der schlechten Aufnahmequalität der Infrarotreflektografie lässt sich nicht eindeutig bestimmen, ob es sich um ein Fragment der Signatur handelt oder ein Artefakt aus verputzten Übermalungen. Hierzu wären erneute Untersuchungen notwendig.

Es ist nicht nur wahrscheinlich, sondern geradezu angezeigt, dass Werke vom Wittenberger Hof entweder als direkte politische Botschaft oder über den indirekten Hinweis eines „Absenderstempels“ auf den Kurfürsten verwiesen haben könnten. Einen Beweis für diese Annahme bildet der in Frankfurt am Main aufbewahrte Annenaltar, dessen Bildprogramm alle Voraussetzungen für eine diplomatische Botschaft an den Habsburger Hof erfüllt.³⁵

Wenn das Wappen Maximilians I. sowie die Signaturen auf Vorder- und Rückseite der untersuchten Predellentafeln in einem planmäßigen Zusammenhang stehen, so sollten auf der sich anbietenden Mitteltafel weitere Hinweise auf den Kaiser als möglichen prominenten Auftraggeber finden lassen.

Unterstellt man aufgrund der übereinstimmenden Tafelmaße³⁶ und Bildinhalte also weiterhin eine Zusammengehörigkeit innerhalb eines Flügelaltars, so ergeben sich bei vertiefter Betrachtung tatsächlich Argumente für eine Beauftragung durch Kaiser Maximilian. Die zuvor angestellten Überlegungen zur Prominenz der Schlangensignatur auf den Predellentafeln setzt sich in der angenommen zugehörigen Mitteltafel mit dem Schmerzensmann nicht nur fort, sondern exponiert diese dort zusätzlich. Wiederum abweichend von der nachweisbaren Arbeitspraxis der Cranach-Werkstatt ist die durch die Jahreszahl 1515 eingefasste Signatur auf einem an der Säule rechts befestigten Zettel im Wortsinn „verbrieft“. Diese sicherlich beabsichtigte Hervorhebung ist lediglich auf dem oben zitierten, sechs Jahre zuvor entstandenen Frankfurter Annenaltar nochmals zu finden, für den ebenfalls das direkte Umfeld Maximilians I. als Adressat logisch erscheint. Auch dort ist ein Brief als Botschaft an prominenter Stelle einer Säule positioniert, der sogar mit einem erweiterten Inhalt aufwartet und den Hofmaler Cranach als den Urheber des Werks nennt.³⁷

Die Hauptfigur des stehenden Jesus mit den Marterwerkzeugen Rute und Geißel (Abb. 2) lässt sich als mögliches Verbindungsglied zu Kaiser Maximilian sogar auf einem weiteren Werk nachweisen, das zweifellos durch diesen beauftragt wurde. Auf Seite 137 des als persönliches Exemplar des Kaisers geltenden Gebetbuchs³⁸ hat Cranach wiederum um das Jahr 1515 Christus als Schmerzensmann in gleicher Weise als Randillustration inszeniert.³⁹

Zugegebenermaßen reichen die auf den Predellen vermerkten Hinweise, die für eine Beauftragung durch Kaiser Maximilian sprechen, auch unter Hinzuziehung der beiden möglichen Mittel tafeln an dieser Stelle noch nicht als tragfähige Beweisführung aus. Deshalb bietet sich im nächsten Schritt die Suche nach möglicherweise noch erhaltenen Altarflügeln an, die einen aus den Predellen in Nürnberg und den Mittel tafeln in Dresden und Schwäbisch Hall bestehenden Altar ergänzt haben könnten.

³⁵ CC-ALT-530-000. Annenaltar, datiert 1509. Mitteltafel 121,1 x 100,4 cm, Flügel je 120,6 x 45,3 cm, Lindenholz. Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv. Nr. 1398.

³⁶ Die Schmerzensmann-Tafel ist in der Höhe zwar um 9 cm kürzer als die Kreuztragungstafel, zeigt am oberen Tafelrand jedoch deutliche Beschnittspuren. Auch ist das Motiv unausgewogen verteilt und der Kopf Christi ist nahe am oberen Bildrand, was sicherlich nicht gestalterisch gewollt sein konnte. Zudem entspricht das Seitenverhältnis der Tafel nicht den in der Cranach-Werkstatt gebräuchlichen Tafeln. Ein ursprünglich identisches Maß ist deshalb nicht unwahrscheinlich.

³⁷ „Lucas Chronus faciebat – 1509“.

³⁸ Gebetbuch Kaiser Maximilians I., Fol. 60-I, München, Bayerische Staatsbibliothek. Das wohl für Kaiser Maximilian I. bestimmte Exemplar des Gebetbuchs für Mitglieder des St.-Georgs-Ordens wurde 1513 bei Hans Schonsperger d. Ä. in Augsburg gedruckt und ist mit farbigen Federzeichnungen der damals bedeutenden deutschen Künstler ausgeschmückt: neben Lucas Cranach dem Älteren von Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer, Hans Burgkmair, Jörg Breu dem Älteren, Hans Baldung und einem weiteren, bisher nicht identifizierten Künstler. Blattgröße jeweils ca. 278 x 194 mm. Die Datierung 1515 ist aufgrund abweichender Farbe und Form als sekundär anzusehen. Die Realisierung der Zeichnungen hat wohl bereits 1514 begonnen. Vgl. Michael Hofbauer: CRANACH – Die Zeichnungen, Berlin 2010, Nr. 141.

³⁹ http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00087482/image_137.

Von den vom Verfasser untersuchten 85 Tafeln,⁴⁰ die für den Cranach-Kreis in Anspruch genommen werden, für die aufgrund ihres schmalen Hochformats in erster Linie eine Funktion als Altarflügel in Frage kommt und die sich keinem bestimmten Altar mehr zuordnen lassen, hat lediglich eine einzige verwaiste Tafel im Bestand der Gemäldegalerie in Dresden (Abb. 8) das entsprechende Format.⁴¹ Es handelt sich um die Darstellung eines Herrschers, der durch die beigegebenen Attribute, wie allgemein anerkannt, als Kaiser Heinrich II.⁴² betrachtet wird.

Als letzter ottonischer Kaiser des Heiligen Römischen Reiches lässt sich Heinrich II. jedoch weder als dynastischer Vorgänger noch in Verklärung seines weltlichen Machtverständnisses ohne weiteres als frommer Heiliger in die Reihe der Schutzheiligen Maximilians integrieren.⁴³

Einige dieser Schutzheiligen, mit denen sich der Habsburger Maximilian identifizierte, hat Hans Springinklee⁴⁴ auf einem 1519 edierten Holzschnitt dargestellt.⁴⁵ Dort erscheint in ganz ähnlicher Gestalt wie der vermeintliche Heinrich und ebenfalls mit langem Bart der Markgraf Leopold III.⁴⁶ (Abb. 7). Dieser ist ebenfalls auf dem 1515 datierten großformatigen Druckwerk⁴⁷ mit der Ehrenpforte Maximilians dargestellt.⁴⁸ Der 1485 heiliggesprochene Leopold⁴⁹ gehörte demnach zum festen Repertoire der Heiligen, in deren Nachfolge sich Maximilian sah.

Maximilians Ehrenpforte sollte in erster Linie dem bereits zu seinen Lebzeiten zelebrierten Andenken seiner Person dienen, wobei auch die sein Leben prägende Inszenierung übersteigter sepulkral-kultureller Vorstellungen zum Ausdruck kommt. Eines der letzten Bilder der Bildfolge zeigt Maximilian in der Gruft seines Vaters. Die Beischrift lautet: *„Seins vaters grab hat er volbracht – Des seinen auch dabey gedacht – Und die mit solher kost volfuert – Als von keim keiser ist gespuert – Wan er daran kein Gelt nit spart – Nach kunst sein ding muß haben art.“*⁵⁰ Das letzte Bild der Bildfolge der Ehrenpforte ist leer und sollte postum um eine Darstellung von Maximilians eigenem Grabmal ergänzt werden, das sich wohl nicht ganz zufällig, innerhalb der Gesamtkomposition der Ehrenpforte damit sehr nahe beim Schutzheiligen Leopold befindet.

Auch Cranach hat Markgraf Leopold III. in tradierter Weise auf einen kleinen Altarflügel gemalt.⁵¹

⁴⁰ Vergleiche CORPUS CRANACH, Werkgruppe der Altarflügel mit Heiligen, online unter tinyurl.com/1pkl4nr, sowie Harald Marx und Ingrid Mössinger (Hrsg.): Cranach, Katalog zur Ausstellung in Chemnitz. Mit einem Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden erarbeitet von Karin Kolb. Köln 2005, Nr. 31.

⁴¹ CC-ALX-100-031. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1940, 60 x 32 cm, Lindenholz.

⁴² Heinrich II. (* 973/978; † 1024) aus dem Geschlecht der Ottonen war König des Ostfrankenreiches und ab 1014 römisch-deutscher Kaiser.

⁴³ Auch ein denkbarer Zusammenhang mit einem aus der Cranach-Werkstatt stammenden Altar konnte bislang für das Geschlecht der Ottonen nicht nachgewiesen werden. Ob Heinrich als Gründer des Bistums Bamberg, das ca. 50 Kilometer von Cranachs Geburtsstadt Kronach entfernt liegt, narrativer Teil eines Altars für Bamberg gewesen sein könnte, ist bislang ebenfalls nicht erforscht.

⁴⁴ Hans Springinklee (* 1490/95 in Nürnberg; † um 1540) war als Schüler und Mitarbeiter Albrecht Dürers in Nürnberg tätig. Er schuf insbesondere Holzschnitte für Bibeln und Andachtsbücher.

⁴⁵ Holzschnitt, 1519, 54,3 x 38,7 cm, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 22.78.1. Digitalisat unter tinyurl.com/4dzpeav9.

⁴⁶ Leopold III. aus dem Haus Babenberg, genannt der Heilige (* 1073 in Gars am Kamp oder Melk; † 15. November 1136 bei Klosterneuburg), war ab 1095 Markgraf des Bayrischen Ostlandes (Marcha Orientalis, Österreich).

⁴⁷ Nach Vorlagen von Dürer aus 192 Holzschnitten kombiniertes Druckwerk mit einer Gesamtfläche von ca. 295 x 357 cm.

⁴⁸ Online einsehbar unter <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/760628>, vgl. auch: Meder 219 g.

⁴⁹ Bei cda fälschlicherweise als Markgraf Leopold II. von Babenberg (1073–1136) bezeichnet: *„Markgraf Leopold II. von Babenberg (1073–1136) wurde auf Bestreben Kaiser Friedrich III. im Jahr 1485 heiliggesprochen.“* (eingesehen am 3. Januar 2021 unter https://lucascranach.org/AT_KHM_GG913b).

⁵⁰ Online einsehbar unter: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/752396>.

⁵¹ CC-ALX-100-027. Markgraf Leopold III., 24,5 x 11,5 cm, Lindenholz. Kennlich durch die Inschrift S LEVPOLDT. Rechts oben bezeichnet mit Schlange nach links mit stehenden Flügeln und datiert 1515. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 913b. Pendant zu gleichartigem Flügel mit hl. Hieronymus (CC-ALX-100-026). Es ist allerdings in Betracht zu ziehen, dass es sich bei dem Dargestellten nicht um den heiligen Leopold handelt und die Aufschriften als spätere Zutat gewertet



Abbildung 7: Hans Springinklee, Kaiser Maximilian von seinen Schutzheiligen umgeben vor dem Heiland, ganz rechts Markgraf Leopold III., um 1519, MET Inv. Nr. 22.78.1.

Ein Altarwerk, das sich aus den Predellen in Nürnberg, den Passionstafeln in Dresden und Schwäbisch Hall sowie den Schutzheiligen Kaiser Maximilians zusammensetzen würde, könnte demselben narrativen Zweck gedient haben wie der Springinklee-Holzschnitt (Abb. 7), dessen Bildaufbau eine erstaunliche Übereinstimmung mit der cranach'schen Schmerzensmann-Tafel in Dresden aufweist (Abb. 2). Zwar kniet auf der Tafel in Dresden nicht der Kaiser selbst vor den „Altarstufen“, sondern Heilige. Die Hervorhebung des auf einem Podest stehenden Christus könnte jedoch auch hier auf eine prämortale Inszenierung der von Maximilian selbst geplanten Beisetzung seines Leichnams unter den Altarstufen der St.-Georgs-Kapelle in Wiener Neustadt hinweisen.⁵²

Kehren wir zurück zum vermeintlichen Kaiser Heinrich II. des einzigen Altarflügels, der größtmäßig zu einem Altar Kaiser Maximilians passen würde. Sein Antlitz ist, ebenso wie dasjenige Leopolds, Ergebnis einer historisierenden Rekonstruktion durch die ausführenden Künstler. Erst die beigegebenen Primärattribute einer Inschrift oder eines Wappens wie bei Leopold oder aber die hier verwendeten narrativen Sekundärattribute wie die Krone und eine Verbindung mit der Kirche, an die der vermeintliche Heinrich „Hand angelegt“ haben müsste, könnten in einem erweiterten Kontext zu einer verlässlichen Identifizierung führen.

werden müssen. Die Schlangensignatur am rechten Tafelrand ist unzweifelhaft nachgezogen, sodass die mit derselben Farbe und unsicherem Duktus aufgetragene Aufschrift ebenfalls als sekundär gelten kann. Es könnte sich auch um Herzog Leopold III. von Habsburg (* 1. November 1351 in Wien; † 9. Juli 1386 in Sempach) handeln, denn der Dargestellte trägt einen Herzogshut und ein Wappen mit vier Adlern, das vom Wappen des heiligen Leopold (fünf Adler) abweicht. Weiterhin ist er in Rüstung dargestellt, was besser zu dem in der Schlacht gefallenen Habsburger Herzog Leopold passt.

⁵² Vgl. Thomas Schauerte: Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I.: Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers, München, Berlin 2001, S. 335.



Abbildung 8: CC-ALX-100-031. Lucas Cranach d. Ä., Bildnis eines Herrschers (Kaiser Heinrich II.?) (links), Darstellung des Tempels Salomos in der Schedel'schen Weltchronik (Mitte oben), Holzschnitt mit dem Abbild Herzog Friedrichs IV., 16. Jahrhundert (Mitte unten), Unbekannter Meister: Abbild Herzog Friedrich IV., 16. Jahrhundert (rechts oben), Bronzestandbild Herzog Friedrich IV., Innsbruck Hofkirche (rechts).

Da Heinrich II. als Begründer des Bamberger „Heinrichsdoms“ nachweislich vielfach mit dem viertürmigen Kirchenbau dargestellt worden war, stellt sich also die Frage, weshalb er von Cranach⁵³ auf dem heute in Dresden befindlichen Altarflügel mit dem Hauptattribut eines Kirchenbaus gemalt worden sein sollte, der deutlich hiervon abweicht? Weiterhin wäre Heinrich erwartungsgemäß in postumer Darstellung eher mit einer ottonischen Krone abgebildet worden, was hier nicht der Fall ist.⁵⁴ Vielmehr dürfte es sich um eine Landgrafenkrone handeln.⁵⁵

Die Identität des Dargestellten kann unabhängig hiervon allein aufgrund der Tatsache in Frage gestellt werden, dass historisierend rekonstruierte Herrscher oder Heilige als „Kunstfiguren“ in Ermangelung der Kenntnis über ihr wirkliches Aussehen einer gewissen Typisierung unterworfen wurden. So ist Heinrich sowohl ohne als auch mit kurzem und langem Vollbart im (postumen) Bild überliefert.⁵⁶

⁵³ Bei der Bezeichnung Cranachs als Urheber ist immer auch die Werkstatt eingeschlossen, die wesentlich für die Ausführung der Werke verantwortlich war. Eigenhändige Werke Cranachs im Wortsinn sind wissenschaftlich bislang nicht nachweisbar.

⁵⁴ Das abgebildete Zepter als Insignie ist nicht dem Rang eines Kaisers vorbehalten. Auch Landesherren wie z.B. Herzöge wurden mit Zepter gezeigt. Vgl. Friedrich IV. als Erzherzog von Österreich in: Cod. 8329, fol. 6r: Figuren für das Grabmal Maximilians I., Federzeichnung, Österreichische Nationalbibliothek.

⁵⁵ Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Landgrafenkrone>. Selbst wenn man die Krone als Krone Heinrichs akzeptieren wollte, würde ihr das wichtige Attribut des Reichsapfels fehlen.

⁵⁶ Vgl. Evangelium Heinrichs II. – Biblioteca apostolica Vaticana – Ottobon Lat.74 (kurzer Vollbart), Schöne Pforte Bamberg (mittellanger Vollbart), Giovanni Battista Cavalieri: Romanorum imperatorum effigies: elogijs ex diuersis scriptoribus per Thomam Treterū S. Mariae Transtyberim canonicum collectis, um 1525–1601, S. 128 (langer Vollbart).

Es ist nach Ansicht des Verfassers also nicht zwingend anzunehmen, dass es sich auf dem Altarflügel um Kaiser Heinrich II. handelt. Es könnte sich auch um eine für Maximilian wichtige Person handeln, die auf einem für ihn angefertigten Altar Sinn ergeben würde.

Auf der Suche nach einer zu Maximilian genealogisch passenden Begleitfigur auf einem Altarflügel ist das Sepulkralmonument für den Kaiser hilfreich, welches dieser selbst in Auftrag gegeben hatte.⁵⁷ Unter den Bronzefiguren dieses Grabmals befindet sich auch Friedrich IV. (mit der leeren Tasche),⁵⁸ dessen Erscheinungsbild Übereinstimmungen mit dem vermeintlichen Heinrich-Bildnis aufweist.

Da auch von Friedrich IV. keine Darstellungen nach dem Leben überliefert und alle bekannten Darstellungen ohne Kenntnis seines wirklichen Aussehens entstanden sind, könnten sich die Künstler im Wissen um die innerhalb der gesamten Familie nicht zu übersehende „Habsburger Unterlippe“ infolge erblicher Progenie dieses Merkmals als Primärattribut bedient haben, um damit in bildlichen Darstellungen Familienmitglieder der Habsburger kenntlich zu machen, auch wenn über ihr tatsächliches Aussehen nichts bekannt war. Es ist deshalb wenig verwunderlich, wenn sowohl auf der Bronzestatue (Abb. 8 rechts) als auch auf den Bildwerken (Abb. 8 rechts oben und Mitte unten) die ausgeprägte Unterlippe die Physiognomie des dargestellten Friedrich IV. bestimmt.

Gerade dieses Merkmal ist auch auf der Cranach-Tafel deutlich zu erkennen (Abb. 8 links). Damit erscheint es denkbar, dass hier kein Mitglied der Ottonen, sondern der Habsburger zu sehen sein könnte. Naturgemäß kann es sich hierbei um eine Scheinkorrelation ohne kausalen Zusammenhang handeln. Da sich allerdings auf dem Altarflügel weitere Hinweise auf die Identität Friedrichs mit der leeren Tasche extrahieren lassen, steigt die Wahrscheinlichkeit, dass er hier tatsächlich gemeint ist.

Zwei weitere sich ergänzende narrative Details auf Friedrich offenbaren sich nämlich durch dessen Biografie: 1415 fand in Konstanz ein Konzil zur Beseitigung der andauernden Glaubensspaltung statt, die als dreifaches abendländisches Schisma drei Päpste inthronisiert hielt. Friedrich unterstützte den als Johannes XXIII. bekannt gewordenen Neapolitaner Baldassare Cossa. Im Zuge eines missglückten Versuchs, alle drei Päpste zum Rücktritt zu bewegen, floh der Gegenpapst Johannes XXIII. als Knappe Friedrichs verkleidet in Richtung Schaffhausen.⁵⁹ Es mag nun ein weiterer Zufall sein, wenn die Rückseite des untersuchten Altarflügels Johannes den Täufer in einer Landschaft zeigt, dessen Schicksal der Gefangenschaft der in der Obhut Friedrichs befindliche Gegenpapst Johannes teilte,⁶⁰ es könnte aber auch ein Beleg dafür sein, dass genau diese historische Episode Teil eines Bildprogramms werden sollte.

Das weiter oben angesprochene Attribut einer Kirche, die zwar an sich für den bislang vermuteten Kaiser Heinrich Sinn ergeben würde, jedoch nicht dem tradierten Attribut des Bamberger Doms entspricht, würde auch die Identität Friedrichs untermauern. Gerade der für Kirchtürme des 15. und 16. Jahrhunderts untypische architektonische Aufbau mit Kuppelhelm könnte als Sinnbild für die Leistung des an die Geschicke der Kirche „Hand anlegenden“ Herrschers stehen.

⁵⁷ Grabmal für Kaiser Maximilian I., Hofkirche Innsbruck, mit überlebensgroßen Bronzefiguren der Familie Maximilians, Mitgliedern europäischer Fürstenhäuser sowie herausragender zeitgenössischer Personen. Online unter tinyurl.com/1d82pv92.

⁵⁸ Friedrich IV. mit der leeren Tasche (* 1382; † 24. Juni 1439 in Innsbruck) war Begründer der Tiroler Linie der Habsburger. Entgegen seinem Beinamen, dessen Ursprung unbekannt ist, war er einer der reichsten Fürsten seiner Zeit. Sein Vater, Herzog Leopold III. von Habsburg, war der Urgroßvater Kaiser Maximilians.

⁵⁹ Ulrich Büttner, Egon Schwär: Die spektakuläre Flucht. Der Knappe Baldassare reitet aus, in: *Konstanzer Konzilgeschichte(n)*, Konstanz 2014, S. 165f.

⁶⁰ Johannes XXXIII. wurde auf Betreiben König Sigismunds von Luxemburg (* 15. Februar 1368 in Nürnberg; † 9. Dezember 1437 in Znaïm) 1415 gefangengenommen und war bis 1519 inhaftiert. Vgl. Michael Oberweis: *Der gefangene Papst Johannes – Mannheims Beitrag zur Beendigung des großen Abendländischen Schismas*, Stadtarchiv Mannheim, 2004, S. 74.

Mit den bisher gezeigten Hinweisen auf Friedrich IV. scheint auch ein Verweis auf die Türme des Jerusalemer Tempels Salomos nicht abwegig, der die Vorstellung zeitgenössischer Bildschöpfer in der Schedelschen Weltchronik von 1493⁶¹ widerspiegelt: „Hierosolima“ als idealisierte kreisrunde Stadtanlage mit drei Mauerringen, behütet in ihrem Mittelpunkt den Tempel Salomos, der wiederum von drei Türmen bekrönt wird. Ein Vergleich eines dieser aus der Trias der Allerheiligsten-Türme herausgelösten Turms auf dem Wolgemut-Holzschnitt mit dem Turm des Altarflügels drängt sich auf (vgl. Abb. 8 links und Mitte oben).

Die Übereinstimmung scheint zu belegen, dass Cranach die Weltchronik als aktuelle Bildvorlage für seine Bildidee verwendet hat. Friedrich IV. legt zum Wohl der Kirche in der Tat Hand an diese an, indem er den aus seiner Sicht legitimen Papst innerhalb der „Dreiherrschaft“ des Schismas unterstützt. Cranachs Auftrag könnte darin bestanden haben, Kaiser Maximilians Selbstverständnis als oberste Instanz der christlichen Welt mittels Parallelen innerhalb der familiären Tradition der Habsburger zu rechtfertigen, indem er bildlich auf Friedrich IV. verwies, in dem spätere Historiker den „Generalkapitän der Kirche“ erkennen.⁶²

In Ermangelung des rechten Flügel-Pendants erliegt man der Versuchung, das Bildprogramm des Altars z. B. mit Gottfried von Bouillon⁶³ zu vervollständigen, der nicht nur in der Reihe von Bronzefiguren an Maximilians Grab steht, sondern passend zum angedachten Gegenstück als „König von Jerusalem“ idealisiert worden war.⁶⁴ Unter Gottfrieds Beteiligung am Ersten Kreuzzug und der erfolgreichen Eroberung Jerusalems wurde der gleichnamige Kreuzfahrerstaat ausgerufen. Wie Friedrich IV. wurde Gottfried als im Dienste Jesu Christi und der Kirche als treuer „Schutzherr“⁶⁵ und „Vogt des heiligen Grabs“⁶⁶ innerhalb seines Nachlebens verehrt. In einer Trinitas mit diesen beiden „Getreuen Jesu“ könnte sich Maximilian auf einer Art Schautafel präsentiert haben, die zwar die äußere Form eines Altartriptychons gehabt haben mag, inhaltlich aber als propagandistische Aktivlegitimierung seines Selbstbildnisses als oberster kirchlicher und weltlicher Herrscher fungierte. Der deutliche Hinweis auf die direkte Unterstellung unter Christus, der auf der möglichen Mitteltafel bildlich auf denselben Altarstufen steht, unter denen Maximilian seine eigene Grabstätte plante (Abb. 2) und die er gleich mehrfach künstlerisch thematisieren ließ, ist ein starkes Indiz dafür, dass Cranach bei der thematischen Ausgestaltung nicht etwa freie Hand hatte, sondern vielmehr einem strikt vorgegebenen Bildprogramm folgte.

Die beiden Predellentafeln, deren widersprüchlichen Provenienzzangaben zu dieser Abhandlung führten, erhalten mit diesem erweiterten Kontext eine neue Bedeutung. Die Leiden Jesu, die auf der möglichen Mitteltafel der Kreuztragung beginnen (Abb. 3) und mit der Abnahme vom Kreuz (Abb. 1 oben) und der nachfolgenden Grablegung (Abb. 1 unten) auf der Predellentafel und deren Rückseite enden, münden nicht im Tod, sondern in der Hoffnung auf die Auferstehung, die der nicht mehr an die Säule gekettete auferstandene Jesus der möglichen zweiten Seite einer Mitteltafel zum Ausdruck bringt (Abb. 2).

⁶¹ Michael Wolgemut: Holzschnitt mit der Darstellung Jerusalems, in: Hartmann Schedel: Liber chronicarum, Nürnberg, Anton Koberger 1493, Fol. 17r, online unter <https://objektkatalog.gnm.de/objekt/H2050>.

⁶² Thomas Martin Buck, Herbert Kraume: Das Konstanzer Konzil: Kirchenpolitik – Weltgeschehen – Alltagsleben, Ostfildern 2014, S. 65.

⁶³ Gottfried von Bouillon (* um 1060; † 18. Juli 1100 in Jerusalem) war einer der Heerführer des Ersten Kreuzzugs und wurde nach der Eroberung von Jerusalem zum Regenten des dort neu geschaffenen Königreichs, starb aber bereits ein Jahr später. Er wurde vor allem von der spätmittelalterlichen Geschichtsschreibung zur Legende verklärt.

⁶⁴ Udo Friedrich, Bruno Quast: Präsenz des Mythos: Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin 2013, S. 131.

⁶⁵ Fabian Feigl: Das Ende der Neuberger Herrschaftsteilung unter Friedrich III. und Maximilian I., unter besonderer Berücksichtigung der Sicht der Stände, Masterarbeit der Universität Wien 2019, S. 29.

⁶⁶ J. F. Gieditsch: Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste in alphabetischer Folge, Band 7, Teil 1, Leipzig 1821, S. 252.

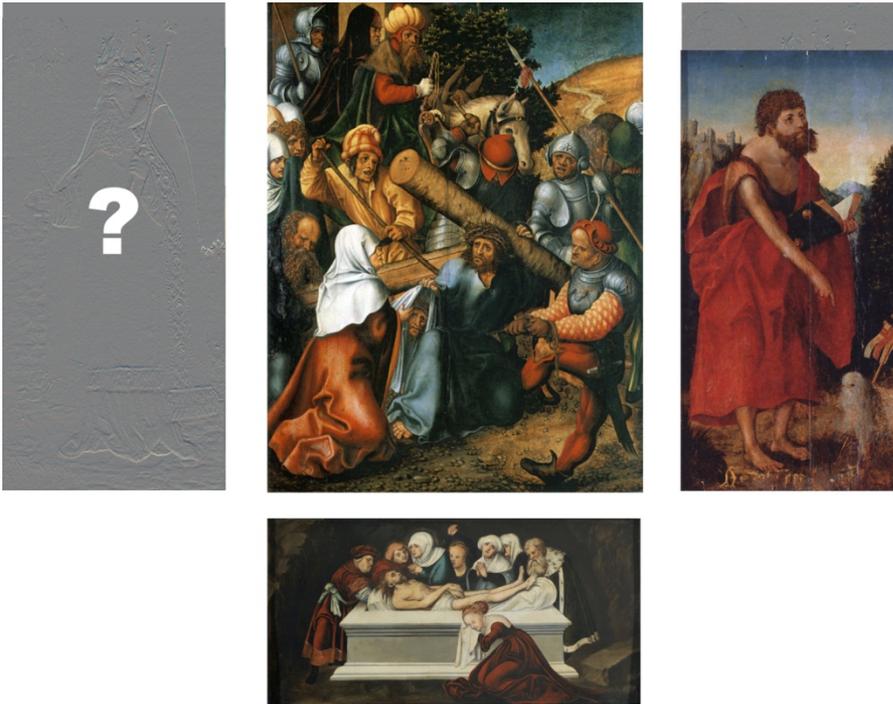


Abbildung 9: Rekonstruktion der Vorderseite des Altars aus Hall. Mitteltafel mit dem das Kreuz tragenden Christus und Veronika, Seitenflügel mit Johannes dem Täufer, Predella mit Grablegung Christi.



Abbildung 10: Rekonstruktion der Rückseite des Altars aus Hall. Mitteltafel mit Schmerzensmann an der Säule, Seitenflügel mit Herzog Friedrich IV. von Tirol, Predella mit der Beweinung Christi.

Belegt durch weitere künstlerische Arbeiten wie die Ehrenpforte oder den Holzschnitt Hans Springinklees, die in direktem Zusammenhang mit Maximilians Inszenierung seines eigenen Todes stehen, müsste auch der hier (teil-)rekonstruierte Schualtar als Teil der aktiven Maßnahmen des Kaisers zur Erlangung von Unsterblichkeit gesehen werden.⁶⁷ In Maximilians Selbstverständnis dürfte nicht die fromme Unterwerfung unter Gott in Gestalt des Sohnes Jesu im Vordergrund gestanden haben. Vielmehr zeigen die von ihm beauftragten Werke, dass Maximilian sich in direkter Reihe nicht nur der Heiligen, sondern mit Jesus selbst gesehen hat, dessen Platz er unter den Altarstufen nach seinem Tod einzunehmen gedachte.

Im Figurenprogramm der Schmerzensmann-Tafel fällt unter den vor den Altarstufen knienden Heiligen der explizit durch einen Cartoncino mit der Aufschrift S ROCHUS auf den Stufen des Podests gekennzeichnete Rochus auf, der nicht zu den üblichen Begleitfiguren des Schmerzensmannes zählt, sondern vielmehr als Schutzheiliger gegen die Pest verehrt wurde. Doch warum sollte gerade ein Pestheiliger in exponierter Position der Mitteltafel eines Altars erscheinen, der dem Zweck des eigenen „gedechtnus“ dienen sollte?

Dieses zunächst im Widerspruch zur oben angedachten Interpretation stehende Detail lässt sich jedoch problemlos in das Zeitgeschehen um 1514 sowie die Gedächtniskultur um Kaiser Maximilian einfügen. Es ist bekannt, dass Maximilian nicht zuletzt in Sorge um seine eigene angeschlagene Gesundheit zahlreiche Ärzte aus dem ganzen Reich als Leibärzte am Hof besoldet hatte. Besonders unter Siegmund von Tirol⁶⁸ wurde die generelle Entlohnung für Ärzte mit Geld eingeführt und insbesondere Maximilian hat die ärztliche Versorgung der Bevölkerung in den wichtigsten Städten gefördert, indem er ein jährliches „Wart und Gnadgeld“ auszahlte.⁶⁹ Damit konnte sich Maximilian sicherlich einen dauerhaften Eintrag in das kollektive Gedächtnis sichern. Zu den gefürchtetsten Krankheiten zählte nach wie vor die Pest, deren Ausbruch möglicherweise kurz vor der Beauftragung des Altars in Innsbruck erwartet worden war. Möglicherweise in diesem Zusammenhang wurde im März 1514 der Arzt Dr. Johann Catzan von Maximilian nach Innsbruck berufen: „*nachdem etwas sachen zugefallen, darzue wir Ewr hie nottünftig sein*“.⁷⁰

In der Tat lässt sich eine Quelle finden, nach der bereits zwischen 1512 und 1513 eine pestartige Krankheit in Innsbruck gewütet haben soll, an der 700 Menschen gestorben waren.⁷¹ Da die Beauftragung für die Bronzestatuen zum Grabmal Maximilians ebenfalls in diesen Zeitraum fallen,⁷² könnte auch ein entsprechender Altar bereits 1513 beauftragt, jedoch erst 1515 ausgeliefert worden sein, was für die vielbeschäftigte Cranachwerkstatt nicht ungewöhnlich war. Da sich Maximilian zwischen 1514 und März 1515 ein halbes Jahr in Innsbruck aufhielt, könnte die Auslieferung einer Auftragsarbeit aus Wittenberg in diesen Zeitraum gefallen sein.⁷³

Selbst wenn mit der aktuellen Quellenlage die Herkunft der beiden Predellentafeln nicht eindeutig zu belegen ist, so spricht doch vieles dafür, dass sie Teil eines Auftrags des Kaisers kurz vor 1515 gewesen sein müssen. Eine ehemals für Hall in Tirol angenommene Provenienz ist damit wahrscheinlich, auch wenn dies nicht explizit aus der rückseitigen Aufschrift hervorgeht.

⁶⁷ Vgl. Maximilians Aussage im Weißkunig: „*Wer ime (= sich selbst) im leben kain gedechtnus macht, der hat nach seinem tod kain gedechtnus, und desselben menschen wird mit dem glockendon vergessen...*“ Jan-Dirk Müller: Einleitung zu: Maximilians Ruhmeswerk: Künste und Wissenschaften im Umkreis Kaiser Maximilians I., Berlin 2015, S. 2f.

⁶⁸ Siegmund von Tirol (* 26. Oktober 1427 in Innsbruck; † 4. März 1496 in Innsbruck) aus der leopoldinischen Linie der Habsburger war der Sohn von Herzog Friedrich IV. mit der leeren Tasche und ab 1446 Regent von Tirol.

⁶⁹ Otto Kostenzer: Die Leibärzte Kaiser Maximilians I. in Innsbruck, Tiroler Landesmuseum, Innsbruck, PDF, S. 73, online unter https://www.zobodat.at/pdf/VeroeffFerd_50_0073-0111.pdf.

⁷⁰ Ebd. S. 82.

⁷¹ Vgl. Carl Unterkircher: Chronik von Innsbruck, Innsbruck 1897, Eintrag zu 1512.

⁷² Ebd. Eintrag zu 1513 sowie Franz Carl Zoller: Geschichte und Denkwürdigkeiten der Stadt Innsbruck und der umliegenden Gegend, Innsbruck 1816, S. 243.

⁷³ Ebd. Eintrag zu 1514 (1515).

Ehegatten-Bildnisse Johannes und Margarethe Brenz von Hans Cranach

Johannes Brenz, (* 24. Juni 1499 in Weil der Stadt; † 11. September 1570 in Stuttgart), war Reformator der Reichsstadt Schwäbisch Hall sowie des Herzogtums Württemberg. Er studierte ab 1514 in Heidelberg, wo er Johannes Oekolampad und Erhard Schnepf hörte, traf Luther 1518 bei der Heidelberger Disputation und erhielt 1522 die Pfarrstelle der Kirche St. Michael in Schwäbisch Hall, wo er erstmals das Abendmahl in beiderlei Gestalt feierte und eine neue Kirchenordnung verfasste. Er nahm 1529 mit Luther am Marburger Religionsgespräch teil und wirkte 1530 bei Philipp Melanchthons Ausarbeitung des Augsburger Bekenntnisses mit. Während des ab 1546 vom altgläubigen Kaiser gegen die protestantischen Fürsten und Städte geführten Schmalkaldischen Krieges musste Brenz Schwäbisch Hall verlassen. Nach einigen unsteten Jahren machte ihn 1554 der württembergische Herzog Christoph zum Stiftsprobst in Stuttgart, wo Brenz an der Großen Württembergischen Kirchenordnung von 1559 beteiligt war und bis zu seinem Lebensende wirkte.¹

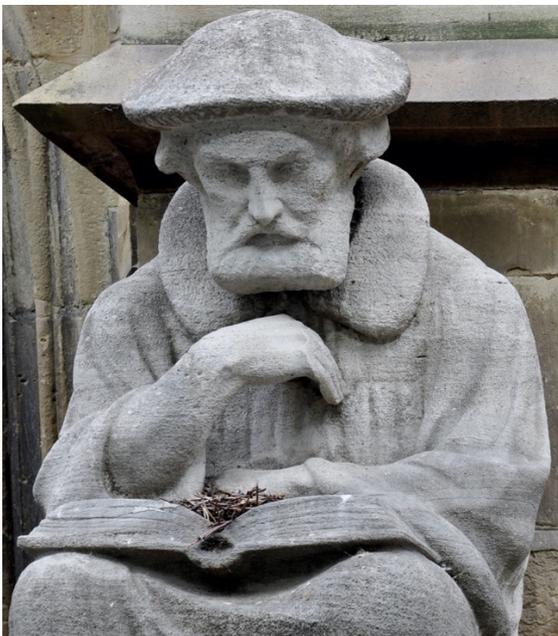


Abbildung 1: Steindenkmal des Johannes Brenz vor der Hospitalkirche in Stuttgart.

Dass Johannes Brenz im Jahr 1533 oder 1534 mit seiner Frau Margarethe in Wittenberg war, lässt sich aktuell nicht belegen. Brenz hatte jedoch regen Briefwechsel mit Philipp Melanchthon und Martin Luther² und war um das Jahr 1533 aktiv an der Brandenburg-Nürnbergischen Kirchenordnung beteiligt, wodurch ein Aufenthalt in Wittenberg oder Umgebung nicht unwahrscheinlich ist.³

¹ Heinrich Hermelink: „Brenz, Johannes“ in: Neue Deutsche Biographie 2 (1955), S. 598f., online unter tinyurl.com/y69agjeu.

² Irene Gengel: Die Bekenntnisschriften der Evangelisch-Lutherischen Kirche: Sources and Materials, Volume 1: From Early Christian Symbols to the Schmalkaldic Articles, Band 1 der Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche: Quellen und Materialien, Göttingen 2014, S. 596f.

³ Christoph Weismann: Die Katechismen des Johannes Brenz: Die Entstehungs-, Text- und Wirkungsgeschichte, Band 1, Berlin 1990, S. 121.



Abbildung 2: Bildnis des Johannes Brenz aus Evangelische Volksbibliothek Dr. Klaiber, Zweiter Band, Adolph Bechers Verlag, Stuttgart 1863.

Da Lucas Cranach und seine Werkstatt neben Luther weitere Reformatoren porträtiert haben, ist leicht vorstellbar, dass auch von Brenz und dessen Frau Margarethe Bildnisse existiert haben oder sogar noch existieren. Bildnistafeln mit Aufschrift, die eine Identifikation unzweifelhaft bestätigen würden, konnten jedoch nicht nachgewiesen werden. Während Darstellungen von Brenz – vornehmlich als Druckgrafiken – erhalten sind, wurde seiner Ehefrau die Ehre einer Überlieferung im Bild scheinbar nicht zuteil. So blieb ihr Aussehen auch der Wissenschaft bis heute verborgen.

Es darf aber angenommen werden, dass zwei Bildtafeln (Abb. 3), die heute an unterschiedlichen Orten aufbewahrt werden, ursprünglich ein Paar bildeten und überdies den Württemberger Reformator und seine Gemahlin zeigen.

Das Bildnis eines bärtigen jungen Mannes⁴ ist in Halbfigur nach rechts vor grünem Hintergrund dargestellt. Da es rechts neben der Schulter mit den Versalien H. C. bezeichnet und mit der Jahresangabe 1534 datiert ist, wurde es mit guten Argumenten als eine Arbeit Hans Cranachs,⁵ des ältesten Sohnes Lucas Cranachs d. Ä., angesehen.⁶

Während Giesecke 1955 darin noch ein Porträt des älteren Cranach vermutete,⁷ glaubt Schade darin ein Selbstporträt des Sohnes Hans erkennen zu können.⁸ Koeplin und Falk lehnen beide Identifikationen ab,⁹ wobei Falk, wie Schade, Hans Cranach als Urheber ansieht.¹⁰ Beide verweisen zusätzlich auf eine Mitteilung Jakob Rosenbergs, in der die Zugehörigkeit zum Bildnis einer Frau angemerkt wird.¹¹

⁴ CC-POR-810-028. Halbfigur eines bärtigen Mannes in Pelzschaube, 51,4 x 35,1 cm, Holz, signiert H.C. und dat. 1534. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Inv. Nr. 109 (1949.1).

⁵ Hans Cranachs Geburtsdatum ist unbekannt. Da er der älteste Sohn des älteren Cranach war, wurde er vor seinem Bruder Lucas (1515–1586) geboren. Die Literatur geht überwiegend von einem Geburtsdatum um 1512/13 aus. Er starb am 9. Oktober 1537 in Bologna.

⁶ Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel und Stuttgart 1979, Nr. 342.

⁷ Albert Giesecke: Wappen, Siegel und Signet Lucas Cranachs und seiner Söhne und ihre Bedeutung für die Cranach-Forschung, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft IX, 1955, Heft 3/4, S. 181–192, hier S. 188.

⁸ Werner Schade: Die Stellung der Söhne innerhalb der Werkstatt Cranachs (1534–1538), in: Cranach-Colloquium, Wittenberg 1973, S. 117.

⁹ Dieter Koeplin und Tilman Falk: Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Stuttgart/Basel 1974/76, Nr. 625 und S. 575f., 659, 698, 707f., Kommentar bei Nr. 625.

¹⁰ Handschriftliche Notiz von Dieter Koeplin im Archiv des Autors.

¹¹ Schriftliche Mitteilung vom 19. Oktober 1967, zitiert nach Kat. Basel 1974.



Abbildung 3: Bildnis eines bärtigen Mannes, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza (links), Bildnis einer Frau, Paris, Musée de Petit Palais (rechts).

Das in Paris aufbewahrte Bildnis einer Frau in Halbfigur nach links¹² wird mit gutem Grund als Pendant zum betreffenden Männerbildnis in Madrid angesehen. Es bestehen verblüffende stilistische Übereinstimmungen in der etwas trockenen Ausführung der Nasen, Augenbrauen sowie den Schattenpartien der Augenlider. Außerdem stimmen neben den schlammgrünen Bildhintergründen auch die braungrau marmorierten Tafelrückseiten annähernd überein. Erwartungsgemäß sind auch die Tafelmaße bis auf wenige Millimeter identisch. Wie bei Ehegatten-Bildnissen üblich, wird der Mann nach rechts gezeigt und die Frau ihm zugewandt nach links. Auch ist lediglich das männliche Porträt mit einer Signatur versehen. Bezieht man in die technischen Vergleiche stilkritische Vergleiche mit anderen Damenbildnissen aus dem Zeitraum um 1535 mit ein, so fallen weitere Werke mit den genannten maltechnischen Besonderheiten auf.¹³ Außerdem lässt sich darunter eine gewisse Vorliebe für über der Stirn getragene Haarbänder ausmachen, wovon eines sich auch im Skizzenbuch Hans Cranachs finden lässt.¹⁴ Sowohl das männliche als auch das weibliche Bildnis verweisen damit auf Hans Cranach als möglichen Urheber und können zudem als Pendants angesehen werden.

¹² CC-POR-820-065. Halbfigur einer Frau, 51 x 35,5 cm, Holz. Paris, Musée de Petit Palais, Inv. Nr. PTUCK4.

¹³ Vgl. Bildnisse zweier Kinder, Graphische Sammlung der Universitätsbibliothek Erlangen, Inv. Nr. B 1318; Bildnis der Markgräfin Hedwig, Chicago, Art Institute, Inv. Nr. 1938.310; Frauenbildnis, dat. 1534, Heilbronn, Sakristei der Kilianskirche, jeweils mit exakt gleichen Tafelmaßen.

¹⁴ Reiseskizzenbuch des Hans Cranach, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 4, Porträtstudie auf f.1r.



Abbildung 4: Wittenberger Altar, Detail aus der Mitteltafel.

Damit kann jedoch noch kein Bezug zu Johannes und Margarethe Brenz als darauf dargestellte Personen hergestellt werden. Hierzu bedarf es eines Vergleichs sowohl mit verfügbaren Abbildungen von Johannes Brenz selbst als auch mit dem Reformator am Tisch des Abendmahls im Mittelbild des Wittenberger Altarretabels.¹⁵

Der bärtige Mann am Tisch des Abendmahls, der vom Mundschenk einen Kelch entgegen nimmt, kann nach jüngster Forschung nicht (!) wie bisher angenommen Martin Luther als Junker Jörg sein, sondern muss vielmehr dessen reformatorischen Mitstreiter Johannes Brenz¹⁶ darstellen (vgl. Abb. 4 und 5). Gerade dieser sitzt hier am richtigen Ort der Visualisierung einer bislang nicht in Erwägung gezogenen Bildinterpretation: Das komplette Bildprogramm der Retabel-Vorderseite des Wittenberger Altars ist auf die Veranschaulichung der Kirchenordnungen von Brenz, Bugenhagen, Melanchthon und Luther ausgelegt und diente als unmittelbare Botschaft an die Gemeinde zum Verständnis der neuen Lehren, die von den dargestellten Reformatoren (auch nach dem Tod Luthers) reichsweit verbreitet wurden. Gleichzeitig ist die Zusammenführung der weit voneinander entfernt agierenden Reformatoren innerhalb eines einzigen Bildprogramms das visualisierte Bekenntnis zu den von ihnen geschaffenen Kirchenordnungen, deren Verbindungsglied Luther darstellt.¹⁷

¹⁵ CC-ALT-550-000. Retabel mit zwei Flügeln und Predella, alle Teile beidseitig bemalt. Mitteltafel 256 x 242 cm, Flügel jeweils 255 x 108 cm, Predella 108 x 255 cm, Lindenholz. Wittenberg, Stadtkirche St. Marien. Zu den Bildinhalten des Altares vgl. Jan Harasimowicz und Bettina Seyderhelm (Hrsg.): *Cranachs Kirche, Wittenberg, Begleitbuch zur Landesausstellung Sachsen-Anhalt: Cranach der Jüngere 2015*, Markkleeberg 2015.

¹⁶ Vgl. auch Michael Hofbauer: *Eine Neuinterpretation des Wittenberger Altars als didaktisches Lehrbild reformatorischer Kirchenordnungen*, in: *cranach.talk 2016*, www.arthistoricum.net sowie ausführlich: *Der „Reformator“ Lucas Cranach und die Protestantisierung des Bildes*, in: Christoph Wagner, Dominic-E. Delarue (Hrsg.): *Michael Ostendorfer und die Reformation in Regensburg*, Regensburg 2017, S. 327-341.

¹⁷ Michael Hofbauer: *Der „Reformator“ Lucas Cranach und die Protestantisierung des Bildes*, in: Christoph Wagner, Dominic-E. Delarue (Hrsg.): *Michael Ostendorfer und die Reformation in Regensburg*, Regensburg 2017, S. 331 ff.



Abbildung 5: Martin Luther als Junker Jörg, Weimar, Schlossmuseum.¹⁸

Naturgemäß müssen sowohl bei den Druckgrafiken als auch den vorhandenen Bildnismalereien zu Johannes Brenz standardisierte Attribute zum Vergleich herangezogen werden, da beide Bildnistypen meist nicht mithilfe direkter Porträtaufnahme entstanden sind und deshalb abweichende Physiognomien aufweisen.

Und wenn auch Vergleiche mithilfe von Porträtähnlichkeiten und persönlichen Attributen keine vollkommene Beweissicherheit bringen können und zudem subjektives Empfinden das Ergebnis verfälschen kann, so existieren doch in der Summe der Vergleichsergebnisse aus Druckgrafik und Malerei belastbare Argumente für eine Übereinstimmung mit der Person des Johannes Brenz.

Im direkten Vergleich zwischen dem Männerbildnis und dem Reformatorenbildnis in Wittenberg finden sich beim Männerbildnis, wenn auch mit einigen Jahren Altersunterschied, dieselben Merkmale wie beim betreffenden Mann höheren Alters auf der Mitteltafel: ein „Pagenschnitt“ über der Stirn mit seitlich gewelltem Haar über die Ohren, nach links gekämmtes Stirnhaar sowie ein breiter Kinnbart (der allerdings noch nicht zum Vollbart ausgewachsen ist), eine kräftige Nase, eine kräftige Unterlippe¹⁹ und dunkle braune Augen. Und wenn Brenz auf dem Abendmahlsbild eine Art Talar mit Halskragen trägt, so ist doch die Schaub mit Pelzbesatz am Kragen des bärtigen Mannes in Madrid (Abb. 3) übereinstimmend sowohl auf der Druckgrafik (Abb. 1) als auch auf dem Porträt auf dem Grabmal von Johannes Brenz (Abb. 6) zu finden.

¹⁸ CC-POR-510-009. Martin Luther als Junker Jörg, 52,8 x 37,3 cm, Holz. Weimar, Schlossmuseum, Inv. Nr. G 9.

¹⁹ Die ausgeprägte Unterlippe scheint ein individualtypisches Hauptmerkmal der Physiognomie von Brenz gewesen zu sein, denn sie findet sich durchweg auch bei den postumen Darstellungen deutlich herausgearbeitet.



Abbildung 6: Ausschnitt aus dem 1585 entstandenen, Johnathan Sauther zugeschriebenen Bildnis auf dem Grabmal von Johannes Brenz in der Stiftskirche in Stuttgart.

Das aus der Cranach-Werkstatt stammende Bildnis eines bärtigen Mannes nach rechts ist mit der Jahreszahl 1534 datiert. Dadurch lassen sich dieses und auch das als zugehörig identifizierte Frauenbildnis nach links mit den Lebensdaten der vermuteten Dargestellten Johannes und Margarethe Brenz vergleichen. Brenz wurde 1499 geboren und Margarethe (geb. Gräter) 1501. Damit müssten Brenz und seine Frau Margarethe zum Zeitpunkt der Entstehung der Bildnisse 35 und 33 Jahre alt gewesen sein. In beiden Fällen entspricht dies dem Alter der dargestellten Personen. Im Jahr 1530 hatte Brenz die Witwe des Haller Ratsherrn Hans Wetzel, Margarethe (geb. Gräter), geheiratet, womit sein Bruch mit den Traditionen der altgläubigen Lehren öffentlich bekundet wurde. Es gab also sowohl in Hinsicht auf seine damit verbundene Zugehörigkeit zum reichstädtischen Patriziat als auch auf das Vorbild Lutherischer Ehebildnisse gute Gründe für die Beauftragung eines Ehegatten-Bildpaares, das bei passender Gelegenheit im Jahr 1534 umgesetzt werden konnte. Und wer wäre hierfür geeigneter gewesen als die Werkstatt Lucas Cranachs des Älteren bzw. sein Sohn Hans, deren Werkstatt die Reformation bildgerecht begleitet hat?

Brustbild eines jungen Mannes – Georg Spalatin oder Georg Sibutus?

Die Identifizierung von Persönlichkeiten zur Zeitgeschichte der frühen Neuzeit erfolgt nicht nur über deren Werke, sondern vor allem über deren Bildnisse. Der überwiegende Teil zeitgenössischer Porträts entstand jedoch nicht aus narzisstischer Selbstdarstellung, sondern eher als mediale Botschaft. Die Bedeutung der dargestellten Personen korreliert dabei signifikant mit dem jeweiligen Ausstoß an Bildnissen. Gerade die Wittenberger Cranach-Werkstatt liefert den Beweis hierfür.¹ Die Zusammenstellung identifizierbarer Persönlichkeiten innerhalb des Werkverzeichnisses CORPUS CRANACH listet innerhalb der Fürstenbildnisse 85 Porträts des Kurfürsten Friedrich III. auf. Dessen Bruder Johann der Beständige folgt mit 66 Darstellungen seiner Person. Deren legitimer Nachfolger Johann Friedrich der Großmütige bringt es auf 49 Werke mit seinem Antlitz und dessen Gattin Sibylle von Cleve führt die Galerie der weiblichen Porträts mit immerhin 22 Darstellungen an. Weitere über 50 identifizierte adlige Personen bewegen sich im niedrigen einstelligen Bereich.²

Diese These der Herstellung von Porträts als mediale Botschaft in Abhängigkeit vom Rang der dargestellten Person innerhalb der öffentlichen Wahrnehmung lässt sich eindrucksvoll mit einer Gegenprobe bei den Gelehrtenbildnissen belegen. Martin Luther überragt mit 190 Darstellungen innerhalb des Werkverzeichnisses CORPUS CRANACH nicht nur seine Kollegen bei weitem, sondern sticht auch den reichsweit bekannten Kurfürsten aus.

Es ist anzunehmen, dass mit der mithilfe der Bildnisse den Betrachtern ermöglichten Identifizierung der Prominenten „in persona“ auch eine nicht unerhebliche Vergegenwärtigung ihrer Taten einhergehen sollte.³ Um dieses soziologische Phänomen überhaupt zu nutzen, musste sich die Gestaltung des Bildes an die gewünschte Bildbotschaft anpassen. Das heißt, die Bildgenese musste sich auf Attribute stützen, um das Porträt von obligatorischen Begleittexten zu lösen und dennoch eine Person eindeutig identifizierbar und ihrer Bedeutung entsprechend darzustellen. Das sprichwörtliche neue Menschenbild der Renaissance dürfte damit nicht zuletzt dem Einzug symbolhafter Attribute in die Porträtmalerei und einer wachsenden Nachfrage für dadurch stärker individualisierte Personendarstellungen geschuldet sein. Auch innerhalb von Stammbüchern und Fürstenchroniken rückten individualisierte Porträts in den Mittelpunkt und belegen damit die wachsende Bedeutung dieser neuen Gattung.⁴

Um nun aber das Aussehen einer Person flächendeckend bekannt zu machen, genügten selbst die in gewissen Stückzahlen gemalten Porträts aus der Cranach-Werkstatt nicht mehr. Für wirklich weite Verbreitung mussten die Künstler der Cranach-Zeit auf den Holzschnitt als Reproduktionsmedium zurückgreifen, der günstig und schnell hohe Auflagenzahlen ermöglichte. Gleichwohl stellen Malerei und Holzschnitt völlig andere Anforderungen an die Ausarbeitung des Motivs.

Naturgemäß kann die Strichgrafik nicht an die Möglichkeiten einer auf Halbtöne basierenden Darstellung wie eine Zeichnung oder eine Malerei heranreichen. Sie bleibt immer das Ergebnis eines

¹ Hierbei ist zu berücksichtigen, dass gerade die leistungsstarke Wittenberger Cranach-Werkstatt als Repräsentant des Hauses Wettin dieses Phänomen plastischer zu vermitteln vermag als künstlerisch weniger gut aufgestellte Regionen.

² <https://www.corpus-cranach.de>

³ Vgl. hierzu auch: Gudula Metzke: Die Entwicklung der Copernicus-Porträts vom 16. Jahrhundert bis zum 18. Jahrhundert, Diss. München 2004. Digital einsehbar unter https://edoc.ub.uni-muenchen.de/6796/1/Metzke_Gudula.pdf.

⁴ Einen guten Überblick über die Entwicklung individueller Porträtdarstellungen ab dem 16. Jahrhundert bieten die Klebeband-Bestände der Fürstlich Waldeckschen Hofbibliothek Arolsen, digital einsehbar innerhalb der Heidelberger historischen Bestände unter <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/klebeband2/0228>.

Reduktionsprozesses auf das Wesentliche. Der darstellende Künstler muss dabei sein Modell mimetisch durchdringen und dessen Besonderheiten erkennen. Er konzentriert sich auf individualtypische Merkmale seines Modells, die es im Reduktionsprozess hervorzuheben gilt.

Um die darzustellende Person „naturnah“ wiedergeben zu können, wird der Künstler abhängig von der Wiedergabegröße entscheiden, welche Merkmale er als „Individual-Attribute“ zur Kenntlichmachung der Person einsetzt. Während bei einer großformatigen Wiedergabe als Strichabbildung Binnenformen zur Definition einer Porträtähnlichkeit verwendet werden können, verringert sich bei kleiner werdenden Abbildungen die Möglichkeit, mittels Binnenformen zu arbeiten, und es erfolgt eine zunehmende Konzentration auf einzelne Linien. Die Persönlichkeitsmerkmale müssen also mittels weniger Linien darstellbar sein.

Aus diesen Gesetzmäßigkeiten ergibt sich, dass die Anzahl unterschiedlicher markanter Persönlichkeitsmerkmale in Kombination dargestellt die Erkennbarkeit erhöht. Eine darzustellende Person mit hohen Wangenknochen, Hakennase und einem erblindeten Auge (Primär-Attribute) lässt sich annähernd zweifelsfrei erkennbar darstellen, während ein weiches, jugendliches Gesicht ohne besondere Auffälligkeiten ein mitunter unüberwindbares Problem für eine Personalisierung darstellen kann. In solchen Fällen, die mit Sicherheit überwiegen, wird der Gestalter sekundäre Attribute⁵ einführen, die mit der dargestellten Person in Verbindung gebracht werden können. Dazu zählen beispielsweise als typisch angenommene Kopfbedeckungen, auf den Berufsstand referenzierende Kleidung oder Stickereien mit Initialen, aber auch Waffen, Bücher oder andere Gegenstände. Mithilfe solcher Sekundär-Attribute soll die durch mangelnde Primär-Attribute entstandene Lücke geschlossen werden.

Sekundär-Attribute verschwinden also bei dem Bemühen um eindeutige Identifizierbarkeit eines Abbilds nicht vollständig, auch wenn künstlerische Techniken der frühen Neuzeit verbessert worden waren und der Realitätsgehalt innerhalb der Darstellungen zunimmt. Dies gilt nicht nur für die Herstellung von Druckvorlagen, sondern auch für Gemälde. Aufgemalte Wappen oder Wappeninge sowie Aufschriften⁶ oder Initialen geben Hinweise auf die Identitäten der Porträtierten.⁷

Es muss nicht weiter erörtert werden, dass sowohl den Gemälden als auch den Strichgrafiken zur Herstellung von Druckvorlagen Visierungs-Vorlagen vorausgehen mussten. Solche Vorarbeiten können direkt, oder über den Umweg des ausgeführten Gemälde-Porträts in eine reduzierte Druckvorlage überführt werden. Findet eine Bildnisdarstellung über einen längeren Zeitraum Verwendung, so dienen selbstverständlich auch bereits gedruckte Porträts als Kopiervorlage für weitere Darstellungen.

Derartige Mechanismen lassen sich am Beispiel der unzähligen Lutherbildnisse anschaulich belegen, die ihren Anfang in der Cranach-Werkstatt genommen haben und bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts von unzähligen Druckvorlagenherstellern nachempfunden wurden. Ohne die zusätzliche Verwendung von Sekundär-Attributen hätte diese über einen Zeitraum von ca. 500 Jahren erfolgte Überführung von Kopien in weitere Kopien nicht erfolgreich fortgeführt werden können. So ist wenig erstaunlich, wenn Luther als Person auf Kopien unter Wegnahme von Sekundär-Attributen nicht mehr identifizierbar ist. Allein die Sekundär-Attribute gewährleisten also in solchen Fällen die Lesbarkeit der medialen Botschaft für den Bildbetrachter.

⁵ Als Definition für Erkennungsmerkmale bei der Anfertigung von Bildnissen sollen die Begriffe Primär- und Sekundär-Attribut eingeführt werden. Als Primär-Attribute sollen alle Körpermerkmale bezeichnet werden. Als Sekundär-Attribute sollen alle Merkmale bezeichnet werden, die Hinweise auf das Leben und damit die Person selbst geben können. Die Sekundär-Attribute entsprechen den Heiligenattributen wie z. B. dem Turm von Barbara, dem Schwert von Katharina, dem Lamm von Johannes dem Täufer usw.

⁶ Bemerkenswerterweise sind in den meisten Fällen nicht die Namen der Dargestellten, sondern deren Lebensdaten, vermerkt.

⁷ Vgl. hierzu den Aufsatz über Christoph Scheurl.



Abbildung 1: Vergleich Martin Luther, Hannover Landesmuseum (links) und Privatbesitz (rechts).

Die Bildnisse Philipp Melanchthons⁸ nehmen eine vergleichbare Entwicklung wie die Luther-Bildnisse und münden gar in eine eigene Bildkategorie von Reformatoren-Paarbildnissen.⁹ Gerade im direkten Vergleich späterer Kopien dieser beiden Reformatoren lässt sich die Problematik der Anwendung von Erkennungsmechanismen eindrucksvoll ablesen. Der zeitlebens hager und schwächig wirkende Melanchthon ist als solcher mit schmalen Lippen, schmaler Nase, hoher Stirn, eingefallenen Wangen und hohen Wangenknochen auch ohne zusätzliche Attribute in späteren Darstellungen noch ausreichend gut identifizierbar. Luther hingegen muss, wie die Übersicht seiner Bildnisse aus der Cranach-Werkstatt innerhalb des Werkverzeichnisses CORPUS CRANACH zeigt,¹⁰ nach seiner Hochzeit 1525 kontinuierlich an Körpergewicht zugenommen haben. Die Identifizierung ist bereits bei den zu dessen Lebzeiten entstandenen Altersbildnissen nicht mehr ohne Weiteres möglich. Sekundärattribute mussten deshalb bei der Darstellung eine große Rolle spielen. Neben der kräftigen Mundpartie mit schmalen Lippen kommen als persönliche Körpermerkmale lediglich noch die seitlich über den Ohren gelockten Haare und eine Stirnlocke zum Einsatz. Erst die Kombination mit Sekundär-Attributen wie der schwarzen Gelehrtenhaube und dem schwarzen Mantel mit Stehkragen auf Bildnissen ab 1528 (Abb. 1), oder mit dem geschnürten Hemdkragen und dem roten Wams auf Bildern ab 1540¹¹ und zusätzlich eine Bibel sollten zumindest aus Sicht des Künstlers eine eindeutige Wiedererkennbarkeit ermöglichen.

Die Anwendung derartiger Erkennungsmechanismen aus Sicht der Bildbetrachter hat allerdings auch zu Fehlinterpretationen bei der Identifikation geführt, indem eine Person, die zwar nicht die typischen personenbezogenen Merkmale aufweist, dennoch allgemein als Luther erkannt wird, obwohl es sich nicht um Luther handeln kann. Allein die tradierte Wunschvorstellung, dass für den Platz am Abendmahlstisch des Wittenberger Altars¹² nur der allgegenwärtige Luther in Frage kommen kann, hat zu einer Verkettung fehlerhafter Interpretationen vorzufindender Primärattribute geführt.¹³

⁸ https://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CorpusCranach:Philipp_Melanchthon

⁹ Vgl. das Bildnispaar von 1532 in Dresden: CC-POR-510-073, Martin Luther, Halbfigur nach rechts, dat. 1532, 18,6 x 15 cm, Holz. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1918. CC-POR-530-005, Philipp Melanchthon, Halbfigur nach links, dat. 1532, 18,6 x 15 cm, Holz. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1919.

¹⁰ https://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CorpusCranach:Martin_Luther

¹¹ Vgl. auch Ruth Slenczka: Luther und Melanchthon – Späte Bildnisse, in: Roland Enke, Katja Schneider, Jutta Strehle (Hrsg.): Lucas Cranach der Jüngere, Entdeckung eines Meisters. Kat. Ausst. Wittenberg. München 2015, Kat.-Nr. 2/5-16.

¹² CC-ALT-550-000. Retabel mit zwei Flügeln und Predella, alle Teile beidseitig bemalt. Mitteltafel 256 x 242 cm, Flügel jeweils 255 x 108 cm, Predella 108 x 255 cm, Lindenholz. Wittenberg, Stadtkirche St. Marien.

¹³ Insa Christiane Hennen: Der Wittenberger Reformationsaltar im Kontext der Umgestaltung der Stadtpfarrkirche zwischen 1520 und 1581, in: Elke A. Werner, Anne Eusterschulte, Gunnar Heydenreich (Hrsg.): Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder, München 2015, Stiftung LEUCOREA, Wittenberg, März 2014, S. 63–71.



Abbildung 2: Ausschnitt aus dem Wittenberger Altar (Hintergrund) mit Vergleichsabbildungen von Martin Luther und Johannes Brenz.

Aus der Kenntnis eines für Luther gesicherten Darstellungstyps als „Junker Jörg“, wobei er zur Tarnung seiner Person während seines Verstecks auf der Wartburg 1521 einen Bart trägt,¹⁴ ist geschlossen worden, dass Luther auf dem in seinem Sterbejahr 1546 entstandenen Wittenberger Altar entgegen sonstiger Darstellungspraxis als Junker des Jahres 1521 dargestellt worden sein müsste¹⁵ (Abb. 2). Übersehen wurden dabei sowohl die von den bekannten Luther-Bildnissen abweichenden biometrischen Daten als auch Primär-Attribute wie Frisur und Haarfarbe sowie Form des Mundes und des Bartes, die vielmehr als charakteristisch für das Aussehen von Johannes Brenz¹⁶ gelten können.

Wie an den Beispielen der Luther-Bildnisse gezeigt werden konnte, sind selbst Serien-Porträts, bei denen ein hoher Bekanntheitsgrad der dargestellten Personen vorausgesetzt werden kann, nicht frei von Fehlidentifikationen. Eine weitgehend verlässliche Identifikation setzt eine Kenntnis und „Lesbarkeit“ der durch den Künstler übermittelten Primär- und Sekundär-Attribute voraus. Die möglichen Attribute bilden dabei eine qualitative Abstufung von eindeutig hin zu interpretativ. Unmissverständlich sind Sekundär-Attribute wie Aufschriften mit Namensnennung, soweit sie ursprünglicher Bildbestandteil sind. Es folgen Wappendarstellungen und Lebensdaten, die erst in Kombination eine personelle Zuordnung ermöglichen. Persönliche Merkmale zur Person als Primär-Attribute sind nur dann als zuverlässig anzusehen, wenn sie zumindest im über Sekundär-Attribute verifizierten Ursprungsbild ikonografisch definiert wurden. Das heißt, die im „Urbild“ dargestellte Person muss nicht nur Porträtähnlichkeit aufweisen, sondern auch für den nicht mit der Person persönlich bekannten Betrachter namentlich definiert werden.

Je größer die Anzahl zuordenbarer Attribute ist, desto wahrscheinlicher wird eine korrekte Zuschreibung durch spätere Betrachter. Damit wird klar, dass besonders im Fall von nicht beschrifteten Einzelbildnissen, bei denen die Zahl verifizierbarer Attribute gering ist, die Gefahr spekulativer Fehlzuschreibungen zunimmt.

¹⁴ Z. B. CC-POR-510-009. Martin Luther als Junker Jörg, 52,8 x 37,3 cm, Holz. Weimar, Schlossmuseum, Inv. Nr. G 9. Ein Bart ist bei Darstellungen Luthers nur bei Bildern dieses einen, mehrfach wiederholten Darstellungstyps nachweisbar.

¹⁵ Hennen a.a.O., S. 63–71. Die Frage, welche mediale Funktion Luther, der auf der Predella desselben Retabels altersgemäß und ohne Bart zu finden ist, als „bärtiger Junker“ am Abendmahlstisch haben sollte, lässt die Forschung unbeantwortet.

¹⁶ Johannes Brenz (* 24. Juni 1499 in Weil der Stadt; † 11. September 1570 in Stuttgart), Reformator der Reichsstadt Schwäbisch Hall sowie des Herzogtums Württemberg.



Abbildung 3: Lucas Cranach d. Ä., Bildnis des Georg Spalatin, dat. 1537, Karlsruhe, Kunsthalle.

Unter Berücksichtigung der vorstehenden Überlegungen soll im Folgenden die Problematik der Identifikation eines männlichen Bildnisses aufgezeigt werden, das nach tradierter Meinung den Historiografen und Theologen Georg Burkhardt,¹⁷ genannt „Spalatin“, darstellen soll.

Das Aussehen Spalatin und damit seine Primär-Attribute dokumentiert ein heute in Karlsruhe befindliches, solitäres Bildnis der Cranach-Werkstatt, das durch am unteren Bildrand aufgemalte Sekundär-Attribute in Form des Namens sowie der Jahreszahl 1537 eindeutig belegt ist.¹⁸ Da das Geburtsdatum Spalatin im Jahr 1484 bekannt ist, zeigt es ihn ausweislich der Inschrift EFFIGIES G SPALATINI / MDXXXVII im Alter von ca. 53 Jahren¹⁹ (Abb. 3).

Im Museum der Bildenden Künste Leipzig befindet sich seit dem Ankauf im Jahr 1993 das Bildnis eines jungen Mannes im Alter von 26 Jahren²⁰ (Abb. 7). Innerhalb der „Forschungsressource“ cda werden Daten und Fotomaterial zu diesem Werk der Cranach-Werkstatt veröffentlicht. Bezeichnet wird die dargestellte Person dort als „Georg Spalatin“.²¹

¹⁷ Georg Burkhardt, genannt Spalatin (* 17. Januar 1484 in Spalt; † 16. Januar 1545 in Altenburg) studierte in Erfurt und Wittenberg, war Erzieher des späteren Kurfürsten Johann Friedrich, Verwalter der Universitätsbibliothek und Hofkaplan in Wittenberg sowie Beichtvater und Berater Friedrichs des Weisen. Ab 1515 war er in Altenburg, wo er 1528 Superintendent wurde und die Reformation vorantrieb.

¹⁸ CC-POR-530-001. Bildnis des Georg Spalatin, 34,6 x 22,6 cm, Buchenholz. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 940. Unten beschriftet EFFIGIES PHIL: MELANCHTHONIS ANN AET / XXX CZ LVCA CRONACHIO PICTORE / M D XXXVII.

¹⁹ Da es sich um ein Bildnispaar mit dem gleichartigen Porträt des Philipp Melanchthon (CC-POR-530-001) handelt, das ebenfalls mit 1537 bezeichnet ist und das als Reformatoren-Bildnis nicht aus einem persönlichen Ereignis heraus entstanden sein dürfte, könnte die Visierung über mehrere Jahre hinweg als Vorlage gedient haben und der Dargestellte damit etwas jünger gezeigt sein als für den genannten Zeitpunkt anzunehmen.

²⁰ CC-POR-594-001. Bildnis eines 26-jährigen Mannes, 33 x 28,5 cm, von Holz auf Leinwand übertragen und wieder auf Holz aufgezogen. Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. I 3046.

²¹ http://lucascranach.org/DE_MdbKL_3046, eingesehen am 18. Januar 2020.



Christo Saluatori Deo Opa. Mar.
Georgius Spalatinus. peccator
Quas tibi, peccator, pio tanto munere, gratis
Soluere Christe potest, quod tibi ferre satrum.
Quid non inferius tam dira morte rependat.
Que faciat casum, victima cesa, parem.
Ista tibi pietas superos summisit et horum.
Et Mundum tanta religione regis.
Morte tibi tanta mortales adseris omnes
Et facis ad sumum posse venire patrem.
Inde tibi placuit primi reparare parentis
Occasum, et miseros insinuare Patri.
Inde tibi placuit defunctis querere vitam.
Inde patere polos, inde salutis iter
Istac ad patrem, et felicia regna, vocasti.
Istac ad celos, agmina cuncta, trahis.
Hoc hominum vitæis, hoc omnia sidera vincit.
Vincit id angelicas, ambrosiasq; manus.
Ergo tibi corpus, mentem, Deus Optime, dedo.
Ergo tibi supplex offero Christe preccis.
Quod si plura velis, da vitæis, queso, clienti.
Ut tibi pio meritis munita digna feram
M D XV.

Abbildung 4: Werkstatt Lucas Cranach d. Ä., Holzschnitt mit der Darstellung des Georg Spalatin, dat. 1515.

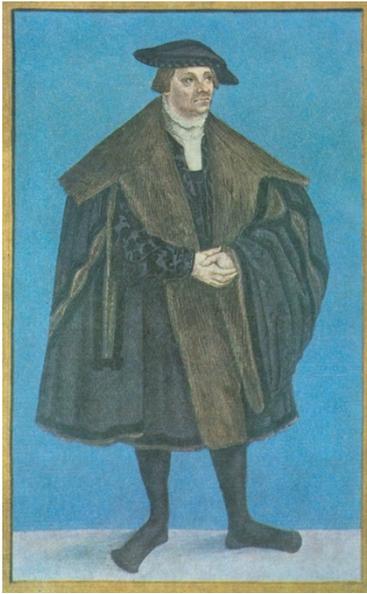


Abbildung 5: Georg Spalatin, abgebildet im Stammbuch Lucas Cranachs, um 1543.

Auch Guido Messling geht ohne Einschränkung davon aus, dass es sich bei dem jungen Mann auf dem Bild in Leipzig um Spalatin handelt: „*Ein erstes Bildnis Spalatin, das erst 1993 wieder auftauchte, malte Cranach bereits 1509 (FR 24 (1979), heute in Leipzig) [GM].*“²² Die Identifikation, die offenbar von der Cranach-Forschung akzeptiert wird,²³ erfolgte durch Hjalmar Sander erst im Jahr 1950.²⁴ Bei seiner Untersuchung stützte sich Sander vor allem auf die Porträtähnlichkeit mit einem bezeichneten Holzschnitt aus dem Jahr 1515²⁵ (Abb. 4) sowie das auf der Leipziger Tafel inskribierte Lebensalter des Dargestellten, das er mit den Geburtsdaten Spalatin in Übereinstimmung gebracht haben wollte. Sander widerlegte damit eine ältere Identifizierung durch Schenk zu Schweinsberg, der 1943 in dem Dargestellten den Astronomen Nikolaus Kopernikus zu erkennen glaubte.²⁶

Mit der vorliegenden Untersuchung wird der Vergleich Sanders, der eine Personengleichheit beider Darstellungen scheinbar „zweifelsfrei“ belegt haben will,²⁷ auf darin enthaltene Schwachstellen überprüft.

Dazu muss zunächst das Aussehen Spalatin anhand von Attributen untersucht werden, die dem Dargestellten beigegeben sind. Ausgangspunkt bilden das Porträt in Karlsruhe sowie der Holzschnitt, die beide namentlich bezeichnet sind. Da beide Darstellungen nicht nur durch unterschiedliche künstlerische Techniken deutlich voneinander abweichen, sondern bei dem kleinformatigen Holzschnitt zudem das Sekundär-Attribut der Haube fehlt, die auf der Karlsruher Holztafel den Kopf (und damit die Frisur) bedeckt, müssen weitere, durch Inschrift verifizierbare, Darstellungen Spalatin miteinbezogen werden.

²² Guido Messling (Hrsg.): Die Welt des Lucas Cranach (1472–1553), ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys. Kat. Ausst. Brüssel und Paris, Leipzig 2010, S. 224, Nr. 136.

²³ Irmgard Höß: Das Jugendbildnis Georg Spalatin von Lucas Cranach d. Ä. 1509, in: Archiv für Reformationsgeschichte 87, 1996, S. 400–404.

²⁴ Hjalmar Sander: Zur Identifizierung zweier Bildnisse von Lucas Cranach d. Ä., in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 4 (1950), S. 35–48.

²⁵ Georg Spalatin, Holzschnitt (Koeplin/Falk, Cranach, 1976, S. 492f. Nr. 343), Geisberg XXI, 9.

²⁶ Eberhard Freiherr Schenk zu Schweinsberg: Kopernikus-Bildnisse, in: Fritz Kubach (Hrsg.): Nikolaus Kopernikus. Bildnis eines großen Deutschen, München und Berlin 1943, S. 257–285, hier S. 280f.

²⁷ Höß a.a.O., S. 400.



Abbildung 6: Postume Darstellung Georg Spalatin, Kupferstich in einem Buch von 1730.

Hierbei sind zunächst zeitgenössische Darstellungen aus dem Umkreis der Cranach-Werkstatt von besonderem Interesse, da diese wie die Karlsruher Tafel als Primärquellen anzusehen wären. Leider existiert aus diesem Künstlerkreis lediglich eine weitere Abbildung Spalatin, nämlich eine ganzfigurige Miniatur aus Lucas Cranachs Stammbuch von 1543²⁸ (Abb. 5), die Lüdecke 1953 als Nachstich von Daniel Berger 1814 abbildete.²⁹

Der in Ganzfigur dargestellte Spalatin trägt hier zwar ein Barett, auffällig sind jedoch die ohne nennenswerte Lockung seitlich am Kopf herabhängenden Haare. Dies verwundert, wenn man die ausgeprägte Lockenpracht des vermeintlichen Spalatin in Leipzig zum Vergleich heranzieht. Daraus ergibt sich ein erstes Indiz für die Möglichkeit, dass Sanders anerkannte Identifikation das Resultat eines Trugschlusses sein könnte.

Zahlreiche postume Darstellungen Spalatin stimmen darin überein, dass der Dargestellte leicht gewellte Haarlocken hat. Dazu zählen auch diejenigen Darstellungen, die nicht auf die ganzfigurige Vorlage des Stammbuchs zurück gehen. Als Beispiel soll ein Kupferstich aus dem Jahr 1730 dienen,³⁰ der Spalatin ebenfalls mit seitlich herabfallenden Locken und Hut zeigt (Abb. 6).

In der Tat bildet der Holzschnitt aus dem Jahr 1515, der Spalatin mit Gelehrtenmütze in seinen gefalteten Händen vor dem Kreuz zeigt, ein Verbindungsglied zwischen den Darstellungen mit glatteren Locken und den gekringelten Locken auf dem Bildnis in Leipzig.

²⁸ Lucas Cranach's Stammbuch, enthaltend die von ihm selbst in Miniatur gemalte Abbildung des den Segen ertheilenden Heilandes und die Bildnisse der vorzüglichsten Fürsten und Gelehrten aus der Reformations-Geschichte. Nebst kurzen biographischen Nachrichten von denselben des Handschriften der vier Theologen und dem Vorladungs- und Sicherheitsbrief Kaiser Karl V., wodurch Luther auf den Reichstag zu Worms entboten ward. Sr. Maj. Dem Könige von Preußen Friedrich Wilhelm III. in Ehrfurcht geweiht von dem Herausgeber Christian von Mechel, Berlin 1814.

²⁹ Heinz Lüdecke (Hrsg.): Lucas Cranach der Ältere. Der Künstler und seine Zeit, Berlin 1953, S. 148 mit Abbildung rechts.

³⁰ Frontispiz mit dem Bildnis Georg Spalatin, gestochen von Johann Benjamin Brühl, in: Fortgesetzte Sammlung von Alten und Neuen Theologischen Sachen, Zur geheiligten Übung ertheilet Von Einigen Dienern des Göttlichen Wortes, Verlag von Joh. Friedr. Brauns Erben, Leipzig 1730.



Abbildung 7: Bildnis eines 26-jährigen Mannes, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. I 3046. Vergleich des 1932 publizierten Zustands (links) mit dem Zustand 2017 (rechts).

Dass die unbestreitbare Ähnlichkeit zwischen namentlich deutbarem Holzschnitt von 1515 und Leipziger Porträt nicht immer in dem heute sichtbaren Maß vorhanden war, zeigt ein direkter Vergleich der Leipziger Tafel mit einem älteren Erhaltungszustand (Abb. 7).

Die im Werkkatalog von Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg von 1932 abgebildete Fotografie³¹ (Abb. 7 links), zeigt einen jungen Mann, dessen Lockenpracht deutlich ausgeprägter als auf dem heutigen Zustand des Gemäldes ist. Als das aus dem Nachlass der Freifrau Elisabeth von Lipperheide stammende und schon einige Jahrzehnte zuvor von Holz auf Leinwand übertragene Gemälde im Februar 1933 bei Hugo Helbing in München angeboten werden sollte, wurde das Bild im Vorfeld der Auktion „durch einen sachverständigen Restaurator unter der Aufsicht von Professor Gräff, München“ restauriert und dabei deutliche Eingriffe in das Gemälde vorgenommen. Ein im Nachlass von Max J. Friedländer vorhandenes Foto (Abb. 8) zeigt den Zustand der Tafel während der Restaurierung bei Paul Haeßler in München.³² Das Foto lässt keine verwertbaren Schlüsse darauf zu, ob tatsächlich nur Übermalungen abgenommen wurden oder auch Originalsubstanz verloren ging. Im Auktionskatalog von Helbing 1933 ist das Bild jedenfalls schon im Wesentlichen in seinem heutigen Zustand abgebildet.³³

Beim Vergleich des heutigen Zustandes mit den historischen Fotografien wird deutlich, dass durch die restauratorischen Eingriffe das Haar des Oberkopfes „geglättet“ und die Kontur des Kopfes begradigt wurden.

³¹ Max J. Friedländer, Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, Nr. 23.

³² Paul Haeßler (1884–1965) war Gemälderestaurator und Kunstmaler in München. Das Foto des in Bearbeitung befindlichen Bildnisses trägt seinen Stempel mit der Adresse Bismarckstraße 7 in München, wo er in der Zeit vor 1945 sein Atelier hatte. Digitalisat von Foto und Fotorückseite u. a. unter http://lucascranach.org/DE_MdbKL_3046.

³³ Hugo Helbing, München, 24./25. Februar 1933, Lot 150 (als Cranach d. Ä.). Auktionskatalog digital einsehbar unter https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbing1933_02_24/0001.



Abbildung 8: Bildnis eines 26-jährigen Mannes, Zustand während der Restaurierung bei Paul Haeßler in München (vor der Auktion bei Helbing 1933).



Abbildung 9: Bildnis eines 26-jährigen Mannes, Vergleich der Haarlocken 1932 (links) mit dem Zustand 2017 (rechts).



Abbildung 10: Medaille aus Solnhofener Kalkstein mit Profildarstellung von Georg Spalatin, dat. 1518.

Ein Detailvergleich der Haare im Zustand von 1932 (Abb. 9 links) mit dem heutigen Zustand (Abb. 9 rechts) legt den Schluss nahe, dass im Laufe der Restaurierungsgeschichte des Bildes nicht nur Übermalungen entfernt wurden, sondern in erheblichem Maß auch Originalsubstanz verloren ging. Vor allem die vollständig sich einrollenden Locken wurden Opfer einer offensichtlich zu starken Verputzung der Malschicht. Diese Verputzung fand jedoch nicht über die gesamte Farbfläche statt, sondern selektiv im Bereich der Kopfkontur, die ursprünglich durch abstehende Haare durchbrochen war, wodurch der „wilde Lockenkopf“ geglättet wurde.

Gerade solche Ringellocken wären jedoch als Primär-Attribut für jeden ausführenden Künstler von außerordentlicher Bedeutung gewesen, um die Person möglichst ähnlich darzustellen. Nachdem schon Sanders Vergleich mit dem Spalatin-Holzschnitt von 1515 in Bezug auf diese Locken nicht überzeugt und sie bei der Spalatin-Miniatur aus Cranachs Stammbuch überhaupt nicht vorkommen, soll zur abschließenden Betrachtung der Haare auf eine weitere zeitgenössische Darstellung hingewiesen werden, die Spalatin in Seitenansicht zeigt. Um 1518 entstand eine in Solnhofener Kalkstein geschnittene Medaille, auf der Spalatin deutlich sichtbar keinerlei Ringellocken zeigt³⁴ (Abb. 10).

Wenn der 26-jährige Mann auf dem Bildnis in Leipzig eine Frisur hat, die nicht mit den sonstigen Spalatin-Darstellungen in Einklang zu bringen ist, dann sind allein aufgrund dieser Tatsache erhebliche Zweifel an der von der Wissenschaft als gesichert angesehenen Identität angezeigt.

Diese Zweifel lassen sich erhärten, wenn man einen zweiten Blick auf das einzige durch Aufschrift verifizierte Lebendporträt Spalatin in Karlsruhe wirft (Abb. 3). Der dort Gezeigte unterscheidet sich in weiteren, die personenbezogene Physiognomie bestimmenden, Details. Während eine markante Nase das Karlsruher Gesicht ziert, die (bei gleicher Drehung des Kopfes wie das Leipziger Gesicht) einen deutlichen Höcker auf dem Nasenrücken sowie langgezogene Nasenlöcher bei leicht hochgezogenen Nasenflügeln aufweist, ist die Nase auf der Leipziger Tafeln besonders auf den älteren Fotografien auffallend gerade und mit runder Nasenspitze.

³⁴ Medaille, Ø 84 mm, nachgewiesen im Herzoglichen Museum zu Gotha, mit der Aufschrift ANNO · DOMINI · 1518 · GEORGIVS · SPALATINVS, Abbildung bei Georg Berbig: Georg Spalatin und sein Verhältnis zu Martin Luther auf Grund ihres Briefwechsels bis zum Jahre 1525, Halle 1906.

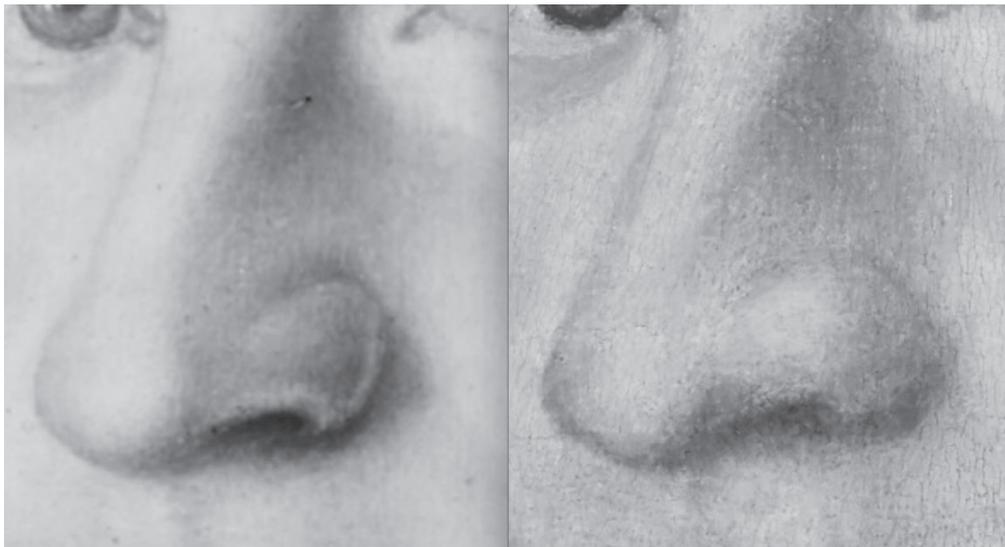


Abbildung 9: Veränderung der Nase des Leipziger Porträts von einer weichen geraden Nase im Zustand von 1932 (links) hin zu einer schmalen, leicht geschwungenen Form mit deutlich verbreitertem Nasenflügel im heutigen Zustand (rechts).

Erst durch die „Restaurierung“ erfolgte eine weitere „Verähnlichung“ des heute in Leipzig aufbewahrten Bildnisses mit Georg Spalatin, indem die Nase durch den Verlust der runden Spitze und durch die Verbreiterung des Nasenflügels eine Verschmälerung und einen Drall nach links erfuhr (Abb. 11) und seitdem dem Lebendporträt Spalatin in Karlsruhe ähnelt.

Wenn sich Friedländer in einem auf 20. August 1934 datierten Gutachten³⁵ freut, „*daß die Übermalungen, die dieses Gemälde entstellten, so glücklich entfernt worden sind*“, so tat er dies ohne Hintergedanken bezüglich einer gewollten Identifizierung. Er bemerkt zudem: „*Die Tafel ist jetzt in einem guten Zustand u. ich könnte sie jedem Sammler empfehlen.*“

In den zwei Jahren nach Friedländers Begutachtung hat der Münchner Galerist Heinemann das Bild etwa einem Dutzend Interessenten angeboten und es verschiedensten Galeristen in Kommission gegeben.³⁶ Später wurde es durch die Nationalsozialisten beschlagnahmt, dann restituiert. Bis zum Erscheinen des Gemäldes im Kunsthandel bei Hugo Ruef in Berlin 1993, wo es vom Germanischen Nationalmuseum erworben wurde, galt es als verschollen.

Als sich Sander 1950 Gedanken über die Identifizierung des Dargestellten machte, konnte er es nur noch anhand von Fotos beurteilen, da der Aufbewahrungsort des Bildes bereits unbekannt war.³⁷ Eine vage Ähnlichkeit mit Spalatin lässt sich nur auf Fotos des Gemäldes in „restauriertem“ Zustand ausmachen, für den Zustand vor 1933 überzeugt die Identifikation nicht.

Da das Gemälde bis in die 1990er Jahre verschollen blieb, erfuhren weder das Bild noch Sanders Identifizierung vorerst eine breitere Rezeption. Erst 1993, als das Bild im Kunsthandel auftauchte, wurde es verstärkt publiziert und besprochen. Nach dem Erwerb durch das Museum wurde das Bild bei Heinrich Jakob in Prutting restauriert³⁸ und durch die Cranach-Landesausstellung in Kronach 1994 auch einem größeren Publikum bekannt. Gleichwohl wurde es 1994 auch nochmals als vermeintliches Kopernikus-Porträt publiziert.³⁹

³⁵ Heinemann-Kartei, Dokument-ID 2332, Digitalisat unter <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-2332.htm>.

³⁶ Heinemann-Kartei, Dokument-ID 14722. Digitalisat unter <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-2332.htm>.

³⁷ Höß a.a.O., S. 400.

³⁸ Frdl. Mitteilung von Jan Nicolaisen, Museum der bildenden Künste Leipzig, vom 12. Januar 2011.

³⁹ Jürgen Hamel: Nicolaus Copernicus. Leben und Wirkung. Heidelberg, Berlin und Oxford 1994, Titelbild.



Abbildung 12:10 Vergleich der Darstellungen eines 26-jährigen Mannes, Leipzig (links), und des Georg Sibutus (rechts).

Da Sanders Identifikation des Dargestellten als Spalatin sich als äußerst fraglich erwies, muss die Frage nach der Identität des Leipziger jungen Mannes erneut gestellt werden. Beantworten lässt sich diese Frage mit demselben Argument der Porträtähnlichkeit, die auch Sander angeführt hat.

Der seit 1505 an der Universität in Wittenberg tätige Humanist und Literat Georg Sibutus⁴⁰ edierte 1511 mit der Schrift *Friderici & Ioannis Illustriss. Saxoniae principu torneamenta per Georg Sibutu: Poe(tam) & Ora(torem) Lau(reatum): heroica celebritate decantata*⁴¹ ein Lobgedicht auf ein in Wittenberg abgehaltenes Turnier. Auf der letzten Seite ist unterhalb des Impressums *Wittenberge per Ioannem Gronenberg. Anno dni M.D.XI.* ein Halbfigurenporträt des Autors als Holzschnitt abgedruckt, dessen Herkunft aus der Cranach-Werkstatt angenommen wird.

Darin erscheint ein junger Mann mit außerordentlich gelocktem Haar, das von einem Dichterkranz bekrönt wird. Gekleidet in einen etwas zu groß geratenen Talar mit hochstehendem Kragen, wendet er sich in selbstbewusstem Redegestus an seine imaginären Zuhörer.

Auch wenn dieses Bildnis nicht explizit namentlich beschriftet ist, ist doch aus der exponierten Platzierung innerhalb des Werks in Verbindung mit den Sekundär-Attributen „Dichterkrone“ und „Redegestus“ eindeutig ablesbar, dass es sich um den Autor Sibutus handeln muss.

⁴⁰ Georg Sibutus (* um 1483 in Tannroda (?); † nach 1528) kam vermutlich über Köln nach Wittenberg, wo er ab 1505 zum Kreis der Humanisten zählte, die vor Luther die Universität prägten. 1520 wechselte er nach Rostock.

⁴¹ Digitalisat aus dem Bestand der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel unter tinyurl.com/y65rxrmh.

Dieser Sibutus zeigt deutliche Übereinstimmungen mit dem Leipziger Bildnis. Die Persönlichkeitsmerkmale sind in beiden Fällen ein betonter Mund mit geschwungener Oberlippe, eine kräftige, gerade Nase und vor allem ein ausgeprägter Lockenkopf mit tief über die Stirn fallenden Locken.⁴²

Wenn, wie vorliegend, Sanders These einer Porträtähnlichkeit des Leipziger Porträts mit dem Spalatin-Holzschnitt von 1515 sowohl von der Forschung als auch in der allgemeinen Wahrnehmung als gesichert angesehen werden kann, so muss dasselbe Argument auch für die Ähnlichkeit mit dem Sibutus-Holzschnitt gelten. Insofern sollten diesbezüglich beide denkbaren Identifikationen gleichwertig nebeneinander stehen. Erkennt man jedoch an, dass es sich bei dem jungen Mann des Leipziger Bildnisses keinesfalls um Spalatin handeln kann, da dieser zeitlebens nicht mit derart ausgeprägten Locken dargestellt worden war,⁴³ überwiegen die Argumente für eine Identifikation als Georg Sibutus.

Die auf der Leipziger Tafel angebrachte Datierung sowie Altersbezeichnung „26“ stehen einer anderslautenden Identifizierung nicht entgegen. Zum einen lässt sich Spalatin's Geburtsjahr 1484 nicht eindeutig mit dem aus den Aufschriften errechneten Jahr 1483 in Einklang bringen. Zum anderen passen die angegebenen Lebensdaten in demselben Maß auch für Sibutus. Dessen Geburtsjahr ist nicht bekannt,⁴⁴ seine belegten Aktivitäten bis zum Eintritt in die Universität Wittenberg ab 1505 sprechen jedoch für ein mit Spalatin übereinstimmendes Alter. Wie Spalatin, der 1508 wohl Erzieher des späteren Kurfürsten Johann Friedrich des Großmütigen wurde, hatte auch Sibutus um das Jahr 1509 neben seinem universitären Amt eine herausragende Rolle innerhalb der Wittenberger höfischen Gesellschaft. Seine umfangreiche poetische Beschreibung eines Wittenberger Turniers, die in drei Holzschnitt-Versionen von Cranach thematisiert wurde,⁴⁵ bot den passenden Anlass für ein Porträt aus der Cranach-Werkstatt.

In Leipzig wird demnach kein Porträt Spalatin's, sondern das einzige bekannte Tafelgemälde mit dem Porträt des Georg Sibutus aufbewahrt.

⁴² Ähnlich ausgeprägte Locken sind bei Cranach lediglich dreimal nachweisbar: CC-POR-810-071, Brustbild eines Mannes mit Pelzmütze, Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1736; CC-POR-810-037, Halbfigur eines Mannes in schmuckvoller roter Kleidung, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv. Nr. M.305; CC-POR-810-079, Halbfigur eines Mannes mit schwarzer Kappe, Coral Gables, Lowe Art Museum, Inv. Nr. 61.038.000.

⁴³ Wie die Cranach-Forschung in einem anderen Beispiel angenommen hat, könnten namentliche Bezeichnung und ähnlich dargestellte Person im Druckbild des Spalatin-Holzchnitts sogar voneinander abweichen. Vgl. Roland Enke, Katja Schneider, Jutta Strehle (Hrsg.): Lucas Cranach der Jüngere – Entdeckung eines Meisters, München 2015, S. 152–154, Kat. Nrn. 1/1 und 1/2 (Susanne Wegmann). Vgl. außerdem den Aufsatz „Drehen sie sich um, Herr Cranach – Lucas Cranach der Mittlere im Bild“.

⁴⁴ Vgl. Karl Hartfelder: „Sibutus, Georg“ in: Allgemeine Deutsche Biographie 34 (1892), S. 140–141, Online-Version unter <https://www.deutsche-biographie.de/pnd117465526.html>.

⁴⁵ Geisberg X, 29; Geisberg X, 28; Geisberg IX, 28.

Ein neues Bildnis und eine Falschidentifikation – Heinrich der Fromme im Bild

Heinrich der Fromme (* 16. März 1473 in Dresden; † 18. August 1541 ebenda) war der Sohn Albrechts des Beherzten (* 31. Juli 1443 in Grimma; † 12. September 1500 in Emden) und folgte seinem Bruder Georg dem Bärtigen (* 27. August 1471 in Meißen; † 17. April 1539 in Dresden) nach dessen Tod 1539 als Herzog des albertinischen Sachsen. Die Nachwelt kennt sein Gesicht vor allem durch Bildnisse, die in der Wittenberger Cranach-Werkstatt entstanden sind.



Abbildung 1: Lucas Cranach d. Ä., Heinrich der Fromme 1514 (links) und 1537 (rechts).

Innerhalb der erhaltenen Darstellungen begegnet er uns erstmalig als etwa 41-jähriger auf einem Paarbildnis (Abb. 1 links) zusammen mit seiner Gemahlin Katharina von Sachsen.¹ Die ganzfigurigen Darstellungen des Paares sind zwar durch die Jahreszahl „1514“ zeitlich definiert, die Hinweise auf deren Identitäten ergeben sich allerdings nur indirekt. Bereits 1873 hat Julius Erbstein darauf verwiesen, dass es sich bei dem Gemälde in Dresden nicht wie zuvor angenommen um Albrecht den Beherzten handeln kann, sondern Heinrich der Fromme abgebildet sein muss.²

In der Tat finden sich etliche Sekundär-Attribute,³ die Hinweise auf eine Identifikation als Heinrich der Fromme geben können. Gezeigt werden die Buchstaben HHZS (Heinrich Herzog zu Sachsen?) im Siegelring des Dargestellten sowie die Buchstaben H und K (Heinrich und Katharina?) auf dem Schmuck der zugehörigen Dame, ferner ein K (Katharina?) am Halsschmuck des Fürsten sowie das mehrfach ornamental wiederholte gotische M (Mecklenburg?) am Brustbesatz der Frau.

¹ CC-POR-220-001 und CC-POR-323-001. Bildnispaar Heinrich der Fromme und Katharina von Mecklenburg, jeweils 184,5 x 83 cm, von Holz auf Leinwand übertragen. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1906 G und H.

² Julius Erbstein: Das wahre Bildnis Albrechts des Beherzten, Herzog zu Sachsen, Dresden 1873, S. 10; sowie Wilhelm Rossmann: Über die unter dem Namen Albrechts des Beherzten vorhandenen Bildnisse. Eine Cranachstudie, in: Repertorium für Kunstwissenschaft I, 1876, S. 47.

³ Zum Begriff der Primär- und Sekundär-Attribute vgl. den Aufsatz zu Georg Sibutus.



Abbildung 2: Heinrich der Fromme als Landsknecht (links) und Kupferstich eines Landsknechts von Daniel Hopfer (rechts).

Eine weitere Tafel in Dresden⁴ (Abb. 2 links) zeigt laut vorherrschender Meinung ebenfalls Heinrich und wird übereinstimmend als Werk der Cranach-Werkstatt angesehen.⁵

Der Bildausschnitt sowie das Seitenverhältnis lassen vermuten, dass diese Tafel unten beschnitten ist und den Fürsten innerhalb eines dem oben genannten Paarbildnis aus dem Jahr 1514 entsprechenden Tafelmaßes ursprünglich in Ganzfigur präsentierte. Ob Heinrich, der in der Art eines Landsknechts (Abb. 2 rechts) sowohl technisch als auch ikonografisch von der Werkstattpraxis Cranachs abweichend dargestellt ist, wirklich von Cranach in Szene gesetzt wurde, muss weiterer Forschung vorbehalten bleiben.⁶ Drei weitere Werke, die inschriftlich als Heinrich bezeichnet sind, dürften zumindest eindeutig bestätigen, dass der auffällig gekleidete Landsknecht mit leichter Schlagseite nach rechts den späteren sächsischen Herzog Heinrich zeigt.

Allen voran belegt die Identität Heinrichs eine ganzfigurige Darstellung, die 1945 im Original zerstört wurde und nur noch als Abbildung vorliegt⁷ (Abb. 1 rechts). Heinrich ist hier durch die Sekundär-Attribute Wappen und Beschriftung als „*Heinrich. Herczog zu Sachsen. Landgrave in Doringenn. vnd. Marggrave zu Meissen*“ eindeutig bezeichnet. Auch sein Alter von damals 64 Jahren wird durch die von einem Mitarbeiter der Cranach-Werkstatt aufgemalte Jahreszahl 1537 dokumentiert. Aus einer Reihe von 27 bekannten Fürstenbildnissen von der Hand des Monogrammistens I.S., die seit 1644 in den Gothaer Sammlungen nachweisbar sind,⁸ stammt ein Bildnis Heinrichs, das sich heute in Moskau befindet⁹ (Abb. 3 Mitte).

⁴ CC-POR-220-002. Heinrich der Fromme als Dreiviertelfigur in geschlitztem Gewand, 125 x 82 cm, Lindenholz. Dresden, Rüstkammer, Inv. Nr. H75.

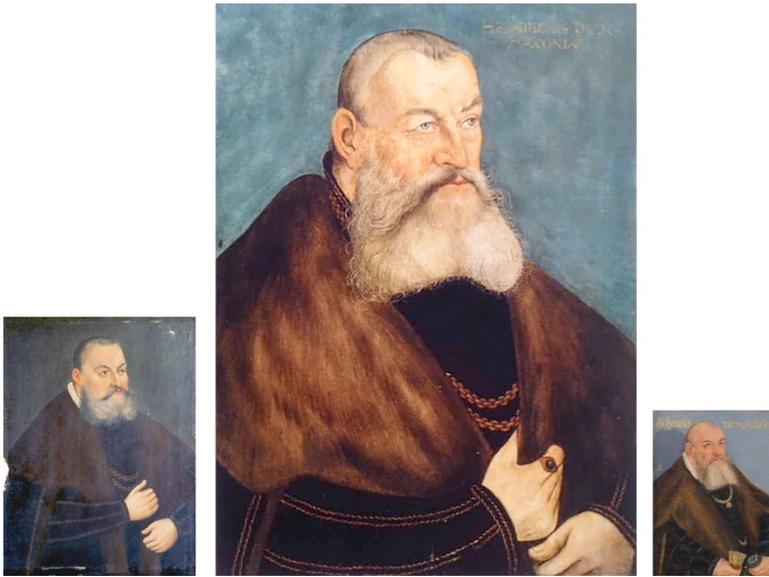
⁵ Vgl. Harald Marx und Ingrid Mössinger (Hrsg.): Cranach, Katalog zur Ausstellung in Chemnitz. Mit einem Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden bearbeitet von Karin Kolb. Köln 2005, S. 502, Nr. 47.

⁶ Vgl. Hans Baldung, Die Marter des hl. Sebastian, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm1079.

⁷ CC-POR-220-003. Werkstatt Lucas Cranach d. Ä., Herzog Heinrich der Fromme als Ganzfigur in Rüstung mit Schwert, 208,5 x 89,5 cm, Lindenholz. Ehem. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1915 (Kriegsverlust).

⁸ Georg Rathgeber: Beschreibung der Herzoglichen Gemälde-Gallerie zu Gotha, Zweite Lieferung, Gotha 1834, S. 192f., hier Nr. 18.

⁹ CC-POR-220-007. Monogrammist I.S., Herzog Heinrich der Fromme als Halbfigur in pelzbesetztem Mantel, 47 x 34 cm, Holz. Moskau, Puschkina-Museum, Inv. Nr. 930 (Objekt-Nr. 101050). Vgl. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Ministry of Culture of the Russian Federation (Hrsg.): The Cranachs. Between the Renaissance and Mannerism, Kat. Ausst. Moskau 2016, Moskau 2016, S. 150.



**Abbildung 3: Unbekannter Meister, Bildnis Heinrichs des Frommen, Weimar (links), Monogrammist I.S., Bildnis Heinrichs des Frommen, Moskau (Mitte), Lucas Cranach d. J., Bildnis Heinrichs des Frommen, Wien (rechts).
Abbildung in maßstäblichen Größenverhältnissen.**

Der Herzog zeigt sich auf der Tafel des Monogrammisten I.S. ergraut und in schwarzem Mantel mit breitem Pelzbesatz. Neben dem Kopf, der verglichen mit dem auf der 1945 in Dresden verbrannten Tafel ein hohes Maß an Porträtähnlichkeit aufweist, ist vor allem die Haltung der Hände ein Indiz dafür, dass die Tafel ihr Vorbild im geharnischten Heinrich aus dem Jahr 1537 oder einer gemeinsamen Vorlage hat. Ebenfalls beschriftet ist die Miniatur in einer weiteren Fürstenfolge aus der Sammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol¹⁰ (Abb. 3 rechts), die laut einer erhaltenen Quelle um 1578 bei Cranach II bestellt wurde.¹¹ Dieses lange nach dem Tod Heinrichs entstandene Bildchen lehnt sich an die Version des Meisters I.S. an,¹² entfernt sich aber gleichzeitig weiter von den Legebildnissen Heinrichs aus der Werkstatt des Vaters Cranach I.

Die Altersbildnisse des sächsischen Herzogs Heinrich identifizierten sich also bislang ausschließlich über postume Bildnisse (Abb. 3) sowie die beschriftete Abbildung auf der in Dresden verbrannten ganzfigurigen Tafel (Abb. 1 rechts). Dieser unglückliche Umstand änderte sich durch die Existenz einer kleinen Tafel, die 2019 erstmals im Kunsthandel auftauchte (Abb. 4 links).

¹⁰ CC-POR-471-044, Herzog Heinrich der Fromme als Halbfigur in pelzbesetztem Mantel, aus einer Folge von 48 sächsischen Fürstenminiaturen, 13,6 x 10,3 cm, Leinwand, auf Holz aufgezogen. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG 4808. Vgl. Friedrich Kenner: Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 15, Wien 1894, S. 147–259, hier S. 204, Nr. 82.

¹¹ Werner Schade: Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, S. 451f., Quellen 514, 517, 519 und 521.

¹² Die 27 gleichartigen und teilweise mit Monogramm IS bezeichneten Fürstenbildnisse wurden zusammenhängend von Georg Rathgeber im 1835 vollendeten Katalog der Herzoglichen Gemäldegalerie in Gotha beschrieben. Die Personen werden größtenteils durch Inschriften benannt, so dass sich alle Dargestellten zweifelsfrei identifizieren lassen. Dargestellt sind sächsische Fürsten (Wettiner und Albertiner) sowie Fürsten, die die Speyrer Protestation von 1529 unterschrieben oder sich wie Heinrich von Mecklenburg anderweitig um die Reformation verdient gemacht hatten. Der einzige „Katholik“ der Serie ist Philipp II. von Spanien. Vier Fürsten sind doppelt dargestellt, so dass es sich ursprünglich um zwei Serien gehandelt haben könnte, die im Lauf der Zeit in Gotha zusammengeführt worden waren. Rathgeber datiert die Bildnisse aufgrund der zwischen 1525 und 1559 liegenden Sterbedaten der Fürsten auf die Zeit zwischen 1550 und 1560. Klaus Weschenfelder präzisiert nach Bildnisvergleichen mit dem Weimarer Altar auf die Zeit um 1560. Vgl. Klaus Weschenfelder: Cranach in Coburg. Gemälde von Lucas Cranach d. Ä., Lucas Cranach d. J., der Werkstatt und des Umkreises in den Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburg 2018, S. 209–228.



Abbildung 4: Lucas Cranach d. Ä., Bildnis Herzog Heinrichs von Sachsen, um 1534–1537 (links) und das in der Rüstkammer in Dresden verwahrte Schwert III 698 (rechts).

Das weder signierte noch datierte Bildnis¹³ zeigt Heinrich entsprechend des in Dresden verbrannten Werks in eisernem Kettenhemd, Armkacheln und Rüsthandschuhen mit rot-goldener Kordelschnur. In den Händen hält er einen geschmiedeten Zweihänder, an den Seiten trägt er je ein Reiterschwert sowie einen vergoldeten Dolch. Die gesamte Darstellung ist äußerst fein wiedergegeben und die Physiognomie detailliert herausgearbeitet, sodass sich nicht nur die Personengleichheit mit dem verbrannten Porträt aus Dresden problemlos belegen lässt, sondern über Porträtähnlichkeit sogar noch auf die Darstellung Heinrichs aus dem Jahr 1514 referenziert werden kann. Das wirkliche Aussehen Heinrichs dürfte sich durch diese hier in die Forschung eingeführte Tafel also verifizieren lassen. Ausgehend von weiteren Bildnisdarstellungen derselben Qualität aus der Cranach-Werkstatt darf davon ausgegangen werden, dass die vorliegende Neuentdeckung ein nach dem Leben gearbeitetes Porträt mit hohem Anspruch an Porträtähnlichkeit darstellt und damit dem wirklichen Aussehen Heinrichs sehr nah kommt.

Bei einer Durchsicht der mit dem 20 x 15 cm großen Bildnis formatgleichen Werke aus der Cranach-Werkstatt zeigt sich, dass Tafelchen dieses Formats bei einigen Bildnissen von Martin Luther, Katharina von Bora und Philipp Melanchthon nachzuweisen sind: beginnend mit dem 1526 datierten Bildnispaar Luther/Bora in Schwerin,¹⁴ über das 1532 datierte Bildnispaar Luther/Melanchthon in Regensburg¹⁵ bis zum 1543 datierten Bildnispaar Luther/Melanchthon in Kassel.¹⁶

¹³ CC-POR-220-009. Herzog Heinrich der Fromme als Halbfigur in Rüstung mit Schwert, 20 x 15 cm, Holz. Leo Spik, Berlin, 5. Dezember 2019, Lot 128.

¹⁴ CC-POR-510-022 und CC-POR-50-006. Bildnispaar Martin Luther und Katharina von Bora, jeweils 19,3 x 13,5 cm, Buchenholz. Staatliches Museum Schwerin, Außenstelle Schloss Güstrow, Inv. Nr. G 2488 und G 2489.

¹⁵ CC-POR-510-075 und CC-POR-530-007. Bildnispaar Martin Luther und Philipp Melanchthon, jeweils ca. 19 x 15 cm, Buchenholz. Regensburg, Historisches Museum, Inv. Nr. 713a und 713b.

¹⁶ CC-POR-510-085 und CC-POR-530-022. Bildnispaar Martin Luther und Philipp Melanchthon, jeweils 20,8 x 15,2 cm, Buchenholz. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. GK 17 und GK 18.

1534 verließ sogar eine signierte und datierte Tafel im selben Format mit der Darstellung von Heinrichs Bruder, Georg dem Bärtigen, die Cranach-Werkstatt.¹⁷

Dass nicht nur Bildnisdarstellungen auf diesem kleinen Format ausgeführt wurden, belegen die um 1547 entstandenen Motive *Christus als guter Hirte*¹⁸ und *Paulus als mit Schwert am Schreibpult*¹⁹ sowie zwei Madonnenbildchen.²⁰ Die Verwendung des kleinen Tafelformats lässt sich also von 1526 bis 1547 bei unterschiedlichen Motiven nachweisen. Eine chronologische Einordnung der neu-entdeckten Tafel über ihre Größe ist auf diesem Weg deshalb nicht verlässlich möglich. Anhaltspunkte für einen plausiblen Entstehungszeitraum geben jedoch das 1537 datierte, verbrannte Werk aus Dresden sowie die kleine, 1534 datierte Porträt-Tafel mit Georg dem Bärtigen.

Eine Entstehung ist danach vor allem für den Zeitraum zwischen 1534 und 1537 in Betracht zu ziehen. Gleichwohl wäre neben dem Jahr 1534 auch für 1531 ein passender Anlass gegeben gewesen, denn Heinrich besuchte in den genannten Jahren Torgau und Wittenberg und hörte Predigten von Martin Luther.²¹ Beide Besuche waren insbesondere in der Absicht, sich den Reformationsgedanken der Ernestiner anzunähern, dazu geeignet, in einer Porträtsitzung bei Lucas Cranach dem Älteren die zeichnerischen Grundlagen für ein Bildnis schaffen zu lassen. Im Sinne eines logischen Werkprozesses dürfte das kopierfähige Kleinformat als Arbeitsprobe einem repräsentativen Großformat vorausgegangen sein. Auch dem lebensgroßen Bildnis aus Dresden, das allerdings allein durch seine Datierung „1537“ nicht das entsprechende Auftragswerk zu Heinrichs 1539 erfolgter Inauguration als regierenden Herzog darstellen kann,²² musste naturgemäß eine kopierfähige Vorlage vorausgehen, die dem Auftraggeber zur Freigabe vorgelegt werden konnte und deshalb detailreich ausgeführt sein musste. Mit dem kleinen Bildchen dürfte diese Vorlage für die lebensgroße Dresdener Darstellung also gefunden sein.

Da der spätere regierende Herzog der Überlieferung zufolge Waffen liebte, könnte ein auf dem Täfelchen vorhandenes Detail einen weiteren Hinweis darauf geben, dass es sich um eine unmittelbar auf eine Visierung folgende „Mustervorlage“ handeln könnte. In Dresden wird ein so genannter Bidenhänder²³ aufbewahrt, der auf dem vorliegenden Bildnis detailliert wiedergegeben ist²⁴ (Abb. 4 rechts).

¹⁷ CC-POR-180-003. Georg der Bärtige als Halbfigur in schwarzem Gewand mit Kette des Ordens vom Goldenen Vlies, dat. 1534, 20,5 x 14,7 cm, Buchenholz. Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 635.

¹⁸ CC-CMD-080-001. Christus als Guter Hirte, 20,5 x 14,5 cm, Buchenholz. Erfurt, Angermuseum, Inv. Nr. MA 75.

¹⁹ CC-CMS-320-001. Paulus mit Schwert am Schreibpult, 20,6 x 15 cm, Holz. Christie's, London, 9. Juli 2015, Sale 10389, Lot 32.

²⁰ CC-CMM-100-138. Madonna mit dem sie umhalsenden Kind, 20,5 x 15,3 cm, Holz. Sotheby's, New York, 28. Januar 2016, Lot 5. CC-CMM-100-139. Madonna mit dem sie umhalsenden Kind, 20,5 x 15,5 cm (später oben abgerundet), Holz. London, Royal Collection, Inv. Nr. RCIN 407818.

²¹ Konstantin Enge: Heinrich (der Fromme), in: Sächsische Biografie, hrsg. vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V., Online-Ausgabe unter <http://www.isgv.de/saebi>, eingesehen am 22. Januar 2020.

²² Davon unbelassen bleibt Heinrichs Bezeichnung als „Herzog“ schon vor 1539. Der Titel des Herzogs zu Sachsen wurde per Geburt erworben (freundlicher Hinweis von Ulrike Dura, Leipzig), was sich auch im Titel einer 1783 erschienenen Schrift ausdrückt: *Die Geburt des Durchlauchtigsten Erbprinzen, Herrn Carl Friedrich, Herzogs zu Sachsen Weimar und Eisenach, besingen, wegen unterbrochener Freude, noch am Tage des Kirchganges der Stadtrath und die Bürgerschaft zu Rastenbergh, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Signatur DD2001 D 18, online einsehbar unter <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN1011603225>.*

²³ Auch Bihänder, Beidenhänder, Zweihänder, vgl. Peter W. Hartmann: Bihänder, in: Das grosse Kunstlexikon, Online-Ausgabe unter http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_1120.html oder H. Seitz: Blankwaffen, Bd. 1, Braunschweig 1965.

²⁴ Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Rüstkammer, Inv. Nr. III 698. Es existiert in der Dresdener Sammlung ein weiterer vergleichbarer Bihänder (Inv. Nr. III 736) mit einer Gesamtlänge von 176 cm, der zudem „1527“ datiert ist (freundliche Hinweise von Stefano Rinaldi, Dresden).

Dieser beidhändig zu führende mächtige Schwerttyp dürfte für Heinrich eine besondere Bedeutung gehabt haben, wenn er diesen in sein Bildnis hat integrieren lassen. Da es sich offensichtlich nicht um ein Phantasieprodukt Cranachs handelt,²⁵ wie die Existenz des Zweihänders in Dresden beweist, musste Cranach die Waffe im Original studiert haben, was bei der Herstellung einer Bildnisminiatur nur im Zusammenhang mit einem größeren Auftrag in Relation zum Aufwand stünde. In strenger Kreuzform gestaltet, könnte der Zweihänder als bestimmendes Accessoire des Bildmittelpunkts im Wortsinn das „Festhalten“ des Herzogs an der Tradition der Kreuzritterschaft symbolisieren. Immerhin beschreiben zeitgenössische Quellen Heinrich als Wallfahrer nach Jerusalem, der sich neben den Beschwernissen einer solchen Reise auch einer „*ritterlich-christliche[n] Selbstbehauptung*“ ausgesetzt sah, wie André Thieme es formulierte.²⁶ Und Bernhard Freydingen berichtet um 1541: „*Auch ein Schlacht Schwerd, so er in Frießland gehabt*“, verwahrte Heinrich „*allezeit in seiner Schlaff Cammer bey seinem Bette*“.²⁷

Insofern zeigt das neuentdeckte Porträt nicht nur das wirkliche Aussehen Heinrichs, sondern auch wie er sich (noch im fortgeschrittenen Alter) selbst sehen wollte. In beiderlei Hinsicht hat die Entdeckung Auswirkungen auf die tradierte Reihe der Heinrich-Bildnisse, zu der auch drei weitere Darstellungen Heinrichs in schwarzem Mantel mit Pelzkragen gezählt werden (Abb. 5).

Diese unterscheiden sich von den anderen Heinrich-Porträts, indem der ansonsten barhäuptig dargestellte Herzog hier ein weit ausladendes schwarzes Barret trägt. Die in Kassel aufbewahrte Version²⁸ (Abb. 5 Mitte) ist innerhalb der Cranach-Werkstatt entstanden, während es sich bei den beiden anderen Bildern²⁹ um Kopien handeln dürfte.³⁰

Schon ein Vergleich der Gesichtsformen mit den vorhandenen Bildnissen Heinrichs hätte in der Vergangenheit zumindest große Zweifel an einer Übereinstimmung der dargestellten Personen hervorrufen müssen. Mit dem nun zur Verfügung stehenden kleinen Porträt wird zusätzlich evident, dass eine Personengleichheit nicht in Frage kommt und damit die drei Bildnisse eines Mannes mit Barret nicht „Heinrich von Sachsen“ darstellen können.³¹

Das Gesicht des Mannes im schwarzen Mantel ist hager und von einem schmalen, nach vorne verschobenem Unterkiefer geprägt, was auch durch die betonte Unterlippe gut visualisiert wurde. Die Wangenknochen sind deutlich ausladend und die Gesichtskontur erhält dadurch eine gut sichtbare Einbuchtung. Die linke Wange zeigt deutlich vertikal verlaufende Hautfalten.

²⁵ Vgl. hierzu die ganzfigurigen Bildnisse Heinrichs von Hans Krell (* um 1490 in Crailsheim (?); † 1565 in Leipzig) im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig, die Heinrich mit abweichendem Bidehänder zeigen. Online einsehbar unter Objektdatenbank: http://museum.zib.de/sgml_internet/sgml.php?seite=5&fld_0=gm001326.

²⁶ André Thieme: Pilgerreisen wettinischer Fürsten im späten Mittelalter, in: Klaus Herbes und Enno Bünz (Hrsg.): *Jakobus-Studien. Der Jakobskult in Sachsen*, Tübingen 2007, S. 199.

²⁷ Bernhard Freydingen: Verzeichniß etliches Thuns Hz. Heinrich zu Sachsen, ca. 1541, zitiert nach: Jutta Bäumel: „Heinrich ward ein Mann des Schwertes...“ – Zum 450. Todestag Herzog Heinrichs des Frommen (1473–1541) in: *Dresdener Kunstblättern* (Jahrgang 35, 1991, S. 103–110), S. 106 sowie Anm. 2.

²⁸ CC-POR-287-002. Brustbild in pelzbesetztem Mantel mit dunkler Kappe, 28,4 x 22 cm, Holz. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. GK 15.

²⁹ CC-POR-287-001. Halbfigur in pelzbesetztem Mantel mit dunkler Kappe, 57 x 39 cm, Holz. Atlanta, High Museum of Art, Inv. Nr. 1963.5. CC-POR-287-003. Brustbild in pelzbesetztem Mantel mit dunkler Kappe, Größe und Bildträger unbekannt. 1932 im Kunsthandel in London, späterer Verbleib unbekannt.

³⁰ Die Variante in Atlanta ist zwar mit der Cranach-Schlange mit stehenden Flügeln signiert und „1528“ datiert, die technische Ausführung weicht jedoch so deutlich von der Werkstattpraxis Cranachs ab, dass selbst bei möglicherweise großflächigen späteren Übermalungen nicht mehr von einem Produkt Cranachs gesprochen werden kann. Ein Vergleich mit dem Porträt in Kassel zeigt die Abweichungen deutlich auf.

³¹ Abweichend davon zuletzt Justus Lange: Lucas Cranach und die Landgrafschaft Hessen, in: *Stiftung Schloss Friedenstein, Gotha und Museumslandschaft Hessen, Kassel* (Hrsg.): *Bild und Botschaft. Cranach im Dienst von Hof und Reformation*, Gotha/Heidelberg 2015, S. 30, Abb. 2.



Abbildung 5: Übereinstimmende Darstellungen eines bärtigen Mannes in pelzbesetztem Mantel mit dunkler Kappe, bei dem es sich nach tradierter Interpretation ebenfalls um Heinrich den Frommen handeln soll, für den nun jedoch eine neue Identifizierung vorgeschlagen wird.

Keines dieser Primär-Attribute findet sich auf den gesicherten Porträts Heinrichs. Heinrichs Gesichtsschädel ist dort rechteckig und ohne übermäßige Verjüngung des Unterkieferbereichs. Seine Wangen zeigen sich eben, ohne Einbuchtung und vertikale Hautfalten. Seine Unterlippe ist eher zurückgenommen als vorstehend. Wollte man nun annehmen, Heinrich sei in schwarzem Mantel bereits älter als auf dem Bildnis in Kettenhemd, so muss dem entgegnet werden, dass mit einer anzunehmenden Entstehungszeit um 1537 Heinrich im Kettenhemd vier Jahre vor seinem Tod dargestellt worden ist und sich deshalb ein Lebendporträt eines nochmals deutlich gealtert anmutenden Herzogs von selbst ausschließt. Akzeptiert man darüber hinaus die Datierung „1528“ auf dem Bildnis in Atlanta, so müsste Heinrich dort deutlich jünger aussehen als auf den Bildern von 1537 und nicht (wie vorliegend) älter. Nun hat der Mann in schwarzem Mantel zudem lange, seitlich über die Ohren reichende Haare, die nicht grau sind wie auf den Heinrich-Porträts, sondern eher hellblond. Es ist schwer vorstellbar, dass Heinrich nach 1537, also im Alter von über 64 Jahren sich nochmals die Haare hat wachsen lassen, die er auf sämtlichen Alters-Porträts kurz geschnitten trägt. Abwegig ist diesbezüglich die Annahme, seine in der Jugend eher schwarzbraunen Haare (vgl. Abb. 1 und 2) hätten im Alter nach Ergrauen einen hellbraunen Farbton angenommen.

Welche Person hier vor „schwarzem Berg“ dargestellt ist, der sich auf dem Bildnis in Kassel mit dem um die Schulter liegenden Mantel hinter dem Kopf vereint, ist der Forschung ohne Not verbogen geblieben, denn es existieren beschriftete Bildnisse, die über die Identität des Dargestellten Auskunft geben.



Abbildung 6: Bildnisse des Johann Freiherr von Schwarzenberg nach einem Gemälde von Dürer. Radierung von Johann Friedrich Christ (links) und Holzschnitt aus der Fürstlich Waldeckischen Hofbibliothek (rechts).

Eine Radierung von Johann Friedrich Christ in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel³² sowie ein Holzschnitt im Klebeband Nr. 2 der Fürstlich Waldeckischen Hofbibliothek in Arolsen³³ zeigen spiegelbildlich übereinstimmende Bildnisse Johanns von Schwarzenberg (1463–1528) nach einem Gemälde von Albrecht Dürer (Abb. 6). Als junger Mann zunächst als Heißsporn auf Turnieren und bei den Feldzügen Kaiser Maximilians bekannt geworden, war Johann von Schwarzenberg ab 1501 Hofmeister des Bischofs von Bamberg, wo er die bambergische Halsgerichtsordnung ausarbeitete, die später die Basis für das reichsweite Strafrecht Kaiser Karls V. bildete. Als Anhänger Luthers kam er mit dem Bamberger Bischof in Konflikt und wechselte 1522 in Dienste der Markgrafen von Brandenburg. Besonders seine von Dürer und Schäußelin illustrierten Moralschriften machten ihn auch einem breiten Publikum bekannt.³⁴

Zweifellos handelt es sich bei dem Mann in schwarzem Mantel, der auf drei Gemälden mit fast identischen Porträts überliefert ist, um Johann von Schwarzenberg, den auch Dürer in seinem Todesjahr 1528 gemalt haben soll.³⁵ Dieser zeigt auf den überlieferten, nach dem verschollenen Dürer-Gemälde gestalteten Drucken die oben beschriebenen typischen Persönlichkeitsmerkmale des Mannes auf den drei Gemälden, der künftig nicht mehr als Heinrich von Sachsen bezeichnet werden kann, sondern in Johann Freiherr von Schwarzenberg berichtet werden muss.

³² Inv. Nr. A 19882. Digitalisat unter <http://www.portraitindex.de/documents/obj/34019871>.

³³ Digitalisat einsehbar unter <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/klebeband2>.

³⁴ J. Neff: „Schwarzenberg und Hohenlandsberg, Johann Freiherr zu“, in: Allgemeine Deutsche Biographie, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 33 (1891), S. 305–306.

³⁵ Joseph Heller: Albrecht Dürer in Bamberg in den Jahren 1517, 1520 und 1521, Bamberg 1828, S. 5 (ohne Paginierung).

Fragen der Zuschreibung im Licht kunsttechnologischer Untersuchungen – Befunde und deren Auswertung¹ auf dem Prüfstand

Am Beispiel zweier kontrovers diskutierter Werke aus dem motivischen Umkreis Lucas Cranachs d. Ä. sollen nachfolgend aktuell propagierte methodologische Vorgehensweisen beleuchtet werden, die als Werkzeuge einer „Händescheidung“ und damit verbundenen Zuschreibung Anwendung finden. Ziel soll sein, den wissenschaftlichen Wert der behandelten Methoden zu definieren und anhand einer vergleichenden Gegenüberstellung zu bewerten. Insbesondere Tendenzen, Befunde technologischer Untersuchungen als Basis moderner naturwissenschaftlicher Forschung zunehmend für kunstwissenschaftliche Wertungen heranzuziehen, sollen hierbei infrage gestellt werden.² Beide sowohl technisch als auch inhaltlich stark voneinander abweichenden Werke wurden innerhalb von Gutachten für den Kunstmarkt naturwissenschaftlich untersucht und darauf basierend kenner-schaftlich bewertet. Sie sind deshalb besonders geeignet, das Problem umfassend zu beleuchten.

Das erste Werk ist auf Leinwand gemalt und genießt allein dadurch eine exponierte Stellung in Bezug auf das Oeuvre der Cranach-Werkstatt. Es handelt sich um die Darstellung von Christus als Kinderfreund³ (Abb. 1).



Abbildung 1: Christus als Kinderfreund, Galerie Fischer, Luzern, 11. November 2009, Lot 1003 (zurückgezogen).

¹ Vgl. Gunnar Heydenreich: Cranach? Fragen der Zuschreibung im Lichte kunsttechnologischer Untersuchungen, in: Gunnar Heydenreich u. a. (Hrsg.): Lucas Cranach der Ältere – Meister Marke Moderne, München 2017, S. 73ff.

² Ebd. S. 73.

³ CC-BNT-190-020. Christus als Kinderfreund, 90 x 124 cm, Leinwand. Galerie Fischer, Luzern, 11. November 2009, Lot 1003 (zurückgezogen).



Abbildung 2: Madonna mit Kind und anbetendem Johannesknaben, Lempertz, Köln, 15. November 2003, Lot 1030.

Das zweite Werk zeigt eine auf Holz gemalte Madonna mit Kind und Johannesknaben,⁴ die annähernd übereinstimmend in weiteren vier Versionen vorliegt⁵ und mit zusätzlichem Landschaftshintergrund sogar in weiteren neun Versionen nachweisbar ist.⁶ (Abb. 2)

⁴ CC-CMM-100-018. Madonna mit Kind und anbetendem Johannesknaben, 38 x 25 cm, Holz. Lempertz, Köln, 15. November 2003, Lot 1030.

⁵ CC-CMM-100-016, CC-CMM-100-017, CC-CMM-100-027, CC-CMM-100-028.

⁶ CC-CMM-100-020, CC-CMM-100-089, CC-CMM-100-025, CC-CMM-100-023, CC-CMM-100-058, CC-CMM-100-022, CC-CMM-100-021, CC-CMM-100-026, CC-CMM-100-024,

Christus als Kinderfreund

Im Fall des auf Leinwand gemalten Bildes „Christus als Kinderfreund“ (Abb. 1) ist der Verfasser der Ansicht, dass es sich um eine neuzeitliche Fälschung handelt. Diese Meinung steht jenen „results“ diametral gegenüber, die ein auf naturwissenschaftliche Untersuchungen referenzierendes Gutachten des Restaurators Gunnar Heydenreich ausweist.⁷ Dieser elfseitige „Untersuchungsbericht“ wird innerhalb des Katalogtextes zur Auktion eines Schweizer Auktionshauses im November 2009 folgendermaßen zitiert: *„Während Prof. Dr. Dieter Koeplin das vorliegende Gemälde aufgrund der verschiedenen Restaurierungen weder als eine eigenhändige Arbeit Cranachs d. Älteren, Cranachs d. Jüngern noch seiner Werkstatt betrachten kann, erachtet Dr. Gunnar Heydenreich, der nicht zuletzt mit seiner Publikation „Lucas Cranach the elder, painting materials, techniques and workshop practice“ zu den ausgewiesenen internationalen Experten gerechnet wird, das Gemälde als ein unter Beteiligung eines Werkstattarbeiters ausgeführtes Werk Cranachs des Älteren. Herr Dr. Werner Schade indessen betrachtet dieses Werk als eine eigenhändige Arbeit Lucas Cranachs des Älteren.“*

Dieter Koeplin hat das Werk bereits 1998 durch Zusendung einer Fotografie zur Begutachtung erhalten.⁸ Am 17. November 2006 hat der damalige Besitzer dann Dieter Koeplin, Werner Schade und Gunnar Heydenreich das Bild in Zürich im Original zur Besichtigung vorgelegt.

Mit Schreiben vom 27. Juni 2007 ließ Koeplin dem Besitzer seine Einschätzung schriftlich zukommen. Darin schreibt er *„Kurzum: Das Werk könnte vielleicht um 1540 von Lucas Cranach (eher dem Jüngeren als dem Älteren) sein, aber bei dem schlechten Erhaltungszustand lässt sich dies, so meine ich, nicht positiv mit Bestimmtheit behaupten, und Zweifel bleiben bei mir bestehen.“*⁹

Das umfangreiche Gutachten Heydenreichs zu dem betreffenden Leinwandbild konnte die durch Anschauung entstandenen Zweifel zwar nicht vollständig beseitigen, beeinflusste die Einschätzung Koeplins jedoch maßgeblich, wie aus dessen Schreiben an das Auktionshaus hervorgeht: *„Nun, es gibt die fundierte Stellungnahme von Heydenreich...“*¹⁰

Diese Stellungnahme wird im Auktionskatalog zwar genannt, jedoch nicht inhaltlich hinterfragt. Mit Verweis auf die wissenschaftliche Reputation Heydenreichs wird dessen Meinung über die davon abweichenden Expertenmeinungen gestellt: *„... erachtet Dr. Gunnar Heydenreich, der nicht zuletzt mit seiner Publikation „Lucas Cranach the elder, painting materials, techniques and workshop practice“ zu den ausgewiesenen internationalen Experten gerechnet wird, das Gemälde als ein unter Beteiligung eines Werkstattarbeiters ausgeführtes Werk Cranachs des Älteren.“* Das Werk wurde deshalb als „Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt“ offeriert.¹¹

Nachdem der Autor von der Auktion Kenntnis erhalten hatte, schrieb er an Heydenreich: *„Lieber Herr Heydenreich, habe[sic] Sie zu diesem Bild (siehe Anlage) in 2007 ein Gutachten gemacht? Das scheint mir doch wenig bis gar nichts mit Cranach zu tun zu haben – vielleicht sogar eine Fälschung zu sein. Nun ist das Werk bei Fischer am Wochenende auf einmal nicht mehr im Katalog und mit "0" gekennzeichnet, nachdem es angeblich mind. 800.000,- CHF bringen sollte. Haben die möglicherweise die Gutachten Schade, Koeplin und Heydenreich einem falschen Bild zugeordnet?“*¹²

⁷ Gunnar Heydenreich: REPORT ON THE EXAMINATION OF THE PAINTING *CHRIST BLESSING THE CHILDREN* vom 20. Dezember 2007, in Kopie im privaten Archiv des Autors. Vgl. auch den Katalogeintrag bei Fischer, Auktion am 11. November 2009, Lot 1003.

⁸ Schreiben eines New Yorker Rechtsanwalts, der den Besitzer des Bildes vertrat, vom 18. September 1998 im Archiv von Dieter Koeplin mit handschriftlichen Notizen zur angeblichen Provenienz. Kopie im Archiv des Verfassers. Vgl. Anm. 22.

⁹ Handschriftlicher Brief an den Eigentümer vom 27. Juni 2007, S. 5, im Archiv Dieter Koeplin, Mappe 290–301. Kopie im Archiv des Verfassers.

¹⁰ Handschriftlicher Brief an das Auktionshaus Fischer vom 2. August 2009, im Archiv Dieter Koeplin, Mappe 290–301. Kopie im Archiv des Verfassers

¹¹ Auktionskatalog Fischer, Luzern, 11. November 2009, Lot 1003.

¹² Email Hofbauer an Heydenreich vom 14. November 2009, 11:26 Uhr.

Eine Antwort auf die Emailanfrage erfolgte nicht, Dieter Koeplin hingegen wurde über eine Email Heydenreichs informiert, die dieser am 7. November 2009 an das Auktionshaus gerichtet hatte. Darin heißt es: „... auf Ihrer Website informieren Sie über das Gemälde „Christus segnet die Kinder“ und zitieren meinen Untersuchungsbericht vom 20.12.2007 in dem ich eine mögliche Zuschreibung an Cranach d. Ä. und Werkstatt erwogen habe“.¹³ Im weiteren Verlauf der Email informiert Heydenreich den Auktionator darüber, „dass im Zuge neuester vergleichender Untersuchungen mehrere Befunde zu berücksichtigen sind, die gegen eine Zuschreibung an Cranach d. Ä. und Werkstatt sprechen, so dass ich derzeit kein abschließendes Urteil geben kann.“

Um welche (offensichtlich zeitlich nach dem umfangreichen Untersuchungsbericht entstandenen) neuesten vergleichenden Untersuchungen es sich handelt, wird der Cranach-Forschung leider vorenthalten. Obwohl das als bedeutend dargestellte Werk neben den umfangreichen Untersuchungsberichten auch innerhalb von Heydenreichs Promotionsschrift eindeutig „*Lucas Cranach the Elder and workshop*“ zugeschrieben wird,¹⁴ ist es bis heute nicht in der von Heydenreich seit bald einem Jahrzehnt betriebenen Forschungsdatenbank cda veröffentlicht.¹⁵

Dieser Umstand lässt sich nicht mit einer Änderung der wissenschaftlichen Einschätzung des Werks als mögliche Fälschung erklären, denn ebenfalls im Jahr 2009 fertigte Heydenreich einen „*Untersuchungsbericht zu dem Gemälde Apollo und Diana*“,¹⁶ in dem er jenes Werk als „eine in fälschender Absicht ausgeführte Nachahmung eines Cranach-Gemäldes“ betitelt und innerhalb der Datenbank cda unter dem Persistent-Link http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P017 umfassend veröffentlicht.¹⁷ Fälschungen werden also in der genannten Datenbank durchaus veröffentlicht und es muss demnach einen anderen Grund dafür geben, dass das durch Heydenreich bereits prominent publizierte Werk darin keine Berücksichtigung findet.

Es ist naheliegend anzunehmen, dass die Email Heydenreichs an Fischer aus dem Jahr 2009 zu einer Rücknahme aus der Auktion geführt hat. Das bis zu diesem Zeitpunkt als bedeutend eingestufte Bild verschwand wieder.¹⁸

Im Zuge umfangreicher Veröffentlichungen zu dem Fälscher Christian Goller¹⁹ meldete sich im Dezember 2014 eine Kunstvermittlerin bei den Sonderermittlern für Kunst des bayrischen Landeskriminalamts und zeigte dort das vermeintliche Cranach-Werk als mögliche Fälschung an. In einem Telefonat mit dem Verfasser beschrieb sie sich als „Problemlösungsagentur“ und verwies auf eine

¹³ Kopie der Email von Heydenreich an Fischer vom 7. November 2009. Das weitere Selbstzitat des Absenders: „*Thus, the picture is apparently one of only two surviving examples of canvas painting by Cranach the Elder*“ lässt nicht darauf schließen, dass er die Zuschreibung lediglich „erwogen“ hätte.

¹⁴ Gunnar Heydenreich: *Lucas Cranach the elder, painting materials, techniques and workshop practice*, Amsterdam 2017, S. 231, Bildbeschreibung zu Abb. S. 230. Da das Auktionshaus Fischer bei der Auktion von 2009 die Gutachten Heydenreichs sowie des Straus Center of Conservation in das Jahr 2006 datiert hat, dürften die Untersuchungen in jenem Jahr stattgefunden haben und deshalb auch Grundlage für die Zuschreibung innerhalb der Heydenreich-Publikation gewesen sein.

¹⁵ Zuletzt auf das Vorhandensein des Gemäldes überprüft am 4. März 2020.

¹⁶ Digitalisat unter tinyurl.com/y4gj3t89.

¹⁷ Es handelt sich um eine Fälschung aus der Hand des Restaurators und Kunstmalers Christian Goller. Vgl. Anm. 19.

¹⁸ Diese Rücknahme ist bemerkenswert, denn immerhin existieren neben dem Gutachten Heydenreich noch zwei Experten-Gutachten von Koeplin und Schade, die das Leinwandgemälde als Werkstattarbeit Cranachs anerkennen. Das sich auf technologische Untersuchung berufende Gutachten Heydenreichs scheint demnach als gewichtiger angesehen zu werden als die auf Kennerschaft basierenden Expertengutachten.

¹⁹ Christian Goller (1943–2017) war Kunstmaler aus Untergriesbach, der seit den 1970er Jahren Altmeisterfälschungen auf dem Kunstmarkt lanciert hat. Der Autor hat 2008 selbst eine Fälschung Gollers erworben und bis 2014 ein umfangreiches Dossier über dessen Werke angelegt, das danach die Grundlage für Ermittlungen der Passauer Staatsanwaltschaft bildete. Die Presse berichtete ausführlich über den Beginn des Verfahrens. Ein im November 2016 begonnener Betrugsprozess gegen Goller kam aufgrund von dessen dauerhafter Verhandlungsunfähigkeit nicht mehr zum Abschluss. Goller verstarb im November 2017.

tschechische Quelle, aus der nicht nur das betreffende Werk stammen sollte, sondern eine ganze Reihe von unbekanntem Werken hochrangiger Künstler von da Vinci bis Picasso im Verkaufswert von mehreren Milliarden Euro. Die Besichtigung des Bildes in der Schweiz durch den Verfasser sollte an einen *Letter of Intent* geknüpft werden, was selbstverständlich abzulehnen war.

Das Bild, dessen kunstwissenschaftlicher Rang bis heute nicht verbindlich definiert ist, soll anhand der zur Verfügung stehenden Unterlagen nachfolgend bewertet und damit der Cranach-Forschung zur Verfügung gestellt werden.

Es existieren drei Gutachten, die in ihrer Einschätzung voneinander abweichen. Die Gutachten von Werner Schade²⁰ und Dieter Koeplin²¹ basieren auf einer kennerschaftlichen Betrachtung des Werks im Original. Beide Experten sind jedoch aufgrund der ihnen bekannten technologischen „Untersuchungen“ nicht frei in ihrem Urteil.

Schade merkt hierzu insbesondere an: *„Das Gemälde ist nach Feststellung des Restaurators mit einer Untermalung in grauen Farben vorbereitet worden, was zur Zeit Lucas Cranachs des Jüngeren (nach 1550) bereits nicht mehr üblich gewesen ist.“* Abweichende Malweise, dicker Farbauftrag, ungewöhnlich kleine Buchstaben der Inschrift usw. erklärt Schade mit den *„Ungewöhnlichkeiten“*, *„denen sich der Maler gestellt hat: dem großen Figurenmaßstab und dem kräftigen Farbauftrag auf der Leinwand.“* Ebenso ungewöhnlich wie dem Experten das Werk erscheint, ist seine Argumentation, die aufgrund fehlender Referenzwerke ihre Nachvollziehbarkeit vor allem in der nicht auszuschließenden Existenz eines derart ungewöhnlichen Werkes sucht und letzte Bestätigung in den technologischen Untersuchungen zu finden glaubt.

Koeplin interessiert sich ausweislich seiner umfangreichen Notizen für Fakten und recherchiert bereits 1998 die Provenienz, wobei diese lediglich aus Hörensagen rekonstruiert werden kann: *„Heydenreich: war zuerst in Dubai, wurde von New Yorker erworben u. sollte von Christie's versteigert werden.“*²²

In seinem Schreiben an den Eigentümer vom 27. Juni 2007 bemerkt Koeplin deshalb hinsichtlich der Provenienz folgerichtig: *„Ich lasse die Provenienz des Bildes (russischer General im Zweiten Weltkrieg..., Dubai) weg und nehme die Beobachtung zur Maltechnik von Dr. Gunnar Heydenreich gern zur Kenntnis.“* Auch Koeplin stört sich an der *„unüblicherweise kleinen Inschrift“* und in Bezug auf das merkwürdige Schlangensignet schreibt er: *„Ich vermag der Beurteilung durch Herrn Heydenreich in diesem Punkt nicht zu folgen. Die Schlange scheint mir allzu linear, körperlos zu sein.“* Im Ergebnis versucht jedoch auch Koeplin seine eigenen Bedenken vor dem Hintergrund der technologischen Befunde zu zerstreuen.

Die auf das Gutachten Heydenreichs referenzierenden Argumente für eine Zuschreibung des Werks an Cranach und seine Werkstatt müssen deshalb auf ihren wissenschaftlichen Nutzen für die Zuschreibung im Sinne einer Händescheidung untersucht werden. Es soll hierbei nicht darum gehen, die Untersuchungsergebnisse an sich zu bewerten, sondern die Schlüsse, die aus Ihnen gezogen wurden.

Wie im Fall der Expertisen Schades und Koeplins gezeigt werden konnte, scheinen technologische Befunde eine latent immanente Wirkmächtigkeit zu besitzen. Der Interpret der als

²⁰ Gutachten vom 6. Mai 2007, Kopie im privaten Archiv des Verfassers.

²¹ Handschriftlicher Brief an das Auktionshaus Fischer vom 2. August 2009, Kopie im privaten Archiv des Verfassers.

²² Handschriftliche Notizen von Dieter Koeplin auf dem Schreiben eines New Yorker Anwalts vom 18. September 1998 (der im Auktionskatalog 2009 zum Besitzer mutieren sollte). Dessen Anliegen war die Meinung Koeplins zu *„identity“* und *„provenance“*, und er schrieb: *„A client of mine has been asked to assist in the sale of a painting believed to be a Cranach. Our concern is that it might have been stolen.“* Koeplin ließ das Schreiben versehentlich lange Zeit unbeantwortet und notierte 2006, was er vom damaligen Besitzer des Bildes über die weitere Provenienz erfahren hatte: *„war im „Besitz“ eines russ. General in der Zeit 2. Weltkrieg, [Besitzer] erwarb es von einer tschetschenischen Person mit Beziehung zu Dubai“.* Daran schließt sich dann an, was Koeplin von Heydenreich zur weiteren Provenienz erfahren hat.

unbestechlich geltenden Messprotokolle als Ergebnis moderner Forschung erhält mit ihnen den Nimbus des Wissenden, der dem Kenner überlegen scheint. Der Umgang mit naturwissenschaftlichen Untersuchungsmethoden muss deshalb einer strengen Kontrolle unterworfen sein, wie am Beispiel des vorliegenden Leinwandbildes erläutert werden soll.²³

Vorliegende Messprotokolle:

- (1) X-ray analysis (Straus Center for Conservation)
- (2) Infrared-Reflectography (Straus Center for Conservation)
- (3) X-ray fluorescence spectroscopy (Straus Center for Conservation)
- (4) Preparation of cross-sections of paint samples (Straus Center for Conservation)
- (5) Carbon-14 analysis (University of Georgia)

(1) Die Röntgenuntersuchung ist geeignet, sowohl die Malschicht als auch den kompletten Bildträger zu durchdringen und abhängig von deren Beschaffenheit ein Graustufenbild wiederzugeben. Die Aussagekraft dieses seit kurz vor 1900 angewandten Verfahrens wird jeher kontrovers diskutiert.²⁴ Es ist unbestritten, dass sich Bleiweißkonzentrationen mittels Röntgenstrahlung gut detektieren lassen und damit auch z. B. unter der sichtbaren Malschicht vorhandene abweichende Bildinhalte sichtbar werden. Insbesondere bei Reihenuntersuchungen unter Einbeziehung gesicherter Referenzwerke können auch Abweichungen von typischen Werkfolgen nachgewiesen werden. Da Untersuchungen mittels Röntgenstrahlung vorzugsweise bei Werken Anwendung finden, deren künstlerische Herkunft gerade nicht gesichert ist, lassen sich aus dem Röntgenbild meist keine unmittelbar wirkenden Erkenntnisse generieren. Dieser Umstand verstärkt sich mit der Tatsache, dass radiologische Verfahren sich bei der Untersuchung noch nicht erkannter Fälschungen als kontraproduktiv erweisen. Es ist davon auszugehen, dass gefälschte Werke, welche die Schwelle der Inaugenscheinnahme durch Experten unbeschadet überschritten haben, geradezu darauf angelegt sind, das vorhandene Wissen zu bestätigen. Der Fälscher wird bei der Herstellung einer Fälschung die zu erwartenden Fragen des Untersuchenden im Vorfeld stellen und entsprechende Befunde initiieren. Damit werden bei einer Pattsituation zwischen dem Wissen des Fälschers und dem des analysierenden Konservators dessen Untersuchungsmethoden wertlos.

(2) Die Infrarotreflektografie (IRR) ist in der Lage, kohlenstoffhaltige Pigmente in Tinten und Tuschen sowie entsprechend schwarze Farben als für infrarotes Licht undurchdringbar darzustellen, indem andere, von langwelligem Licht durchdringbare Farbschichten „verschwinden“ und den Blick auf die kohlenstoffhaltige Unterzeichnung auf dem (meist weißen) Malgrund freigeben. Auch Übermalungen, Retuschen und Fehlstellen lassen sich im als Graustufenbild erscheinenden Infrarotreflektogramm erkennen. Die Beurteilung einer detektierten Unterzeichnung ist jedoch ausschließlich durch grafologische Vergleiche im Sinne einer zeichenphänomenologischen Gegenüberstellung möglich.²⁵ Sie ist nicht „selbsterklärend“ und entzieht sich dem Fachbereich der „Befundung“. Der Befund ist demnach immer Ausgangspunkt für eine interpretative Beurteilung, die naturgemäß außerhalb einer technologischen Untersuchung stattfindet und nichts mit derselben zu tun hat.

Die IRR ist zwar ein äußerst wichtiges Hilfsmittel bei der Erweiterung individualtypischer Interpretationsräume, sie verkehrt jedoch im Fall einer Fälschung ihre Aussagekraft ins Gegenteil. Eine Unterzeichnung, sofern sie vorhanden ist, kann ihrerseits bewusst gefälscht sein.

²³ Aufgrund des Bildträgers Leinwand werden nur die hierfür relevanten Methoden untersucht. Weitere Untersuchungsmethoden werden für das Holztafelbild „Madonna mit Kind und Johannesknabe“ beschrieben.

²⁴ Vgl. Andreas Beck: Bildanalyse in der Kunst, in: F. H. W. Heuck, E. Macherauch: Forschung mit Röntgenstrahlen, Berlin und Heidelberg 1995, S. 609–623.

²⁵ Vgl. Michael Hofbauer: CRANACH – Die Zeichnungen, Berlin 2010, S. 32.

(3) Die Röntgenfluoreszenz-Analyse ist sicherlich zur Bestimmung der Zusammensetzung von Farbpigmenten von großer Wichtigkeit. Aus der Bestrahlung einer Malschicht mittels Röntgenstrahlung wird diese dazu angeregt, ebenfalls Röntgenfluoreszenzstrahlung abzugeben, die über ein Spektrometer detektierbar ist. Dabei können sowohl die Art der bestrahlten Elemente als auch deren Quantität bestimmt werden. Für die Untersuchung von zweifelhaften Gemälden ist diese Methode nur von eingeschränktem Nutzen. Wenn ein Fälscher die leicht zugänglichen Untersuchungsergebnisse der Röntgenfluoreszenz eines als typisch erachteten Gemäldes studiert und die entsprechenden Farbpigmente bei der Herstellung seiner Farben verwendet, so wird auch diese Methode nicht die Fälschung entlarven, sondern vielmehr als Bestätigung ihrer vermeintlichen Echtheit dienen.

(4) Querschnitte/Schliffe von Farbschichten dokumentieren bis zu einem gewissen Grad den Malschichtaufbau und damit den Arbeitsverlauf an den Stellen, an denen Proben entnommen wurden. Hieraus können bei aussagefähigen Reihenuntersuchungen für einen Künstler oder dessen Werkstatt typische Werkpraktiken und Arbeitsprozesse dokumentiert werden. Allein aus einer als typisch „erkannten“ Farbschichtung einen bestimmten Künstler herauslesen zu wollen, ist jedoch wissenschaftlich nicht haltbar. Normierte und zusätzlich nur für einzelne Werkstätten gültige Farbschichtkonstruktionen widersprechen jeglicher künstlerischen Praxis. Auch im Fall von Farbquerschliffen lassen sich lediglich annäherungsweise Übereinstimmungen oder Abweichungen von bereits vorhandenen Vorstellungen bestätigen. Abgesehen von Ausnahmen, die niemals ganz auszuschließen sind, ist gerade der Fälscher bemüht, die in ein Bild gelegten Erwartungen und Vorstellungen zu erfüllen. Er wird also den Farbschichtaufbau so ausführen, wie er in der Fachliteratur mittlerweile ausführlich beschrieben ist.

(5) Neben der Dendrochronologie, die weiter unten thematisiert wird, ist die Radiokarbonmethode das einzige Verfahren zur Altersbestimmung von Proben aus Werkstücken. Dabei macht man sich den radioaktiven Verfall kohlenstoffhaltiger Isotope in abgestorbenen Organismen zunutze, deren Halbwertszeit eine Datierung ermöglicht. Auch wenn die Altersbestimmung dank zuverlässiger Kalibrierungsmethoden relativ genau möglich ist, sagt in den meisten Fällen die errechnete Datierung wenig über die zeitliche Entstehung eines Leinwandgemäldes aus. Wird die Probe einer Leinwandfaser datiert, so kann daraus nicht das Alter der darauf befindlichen Malschicht geschlossen werden. Es ist damit lediglich das Alter des Werkstücks dokumentiert. Nur wenn die Leinwand jünger ist als die darauf befindliche Malerei es vermuten lässt, so muss auch die Malerei jünger sein als angenommen. Nur für diesen Fall lässt sich durch die Datierung ein Gemälde als spätere Kopie oder gar Fälschung identifizieren. Mit dem Wissen um die Funktionsweisen technologischer Untersuchungsmethoden wird ein Fälscher auch die Kohlenstoffdatierung zu seinen Gunsten nutzen und eine Leinwand verwenden, deren Alter bereits feststeht. Hierzu kann er sich ohne großen finanziellen Aufwand ein in die gewünschte Zeit datiertes Gemälde schlechter Qualität besorgen und unter Berücksichtigung der zu erwartenden Untersuchungsmethoden 1 bis 4 die zeittypischen Pigmente auf einen zeitlich passenden, von der authentischen Malschicht befreiten, Bildträger aufbringen.

Bezogen auf das der Cranach-Werkstatt zugeschriebene Leinwandbild werden die oben beschriebenen technischen Untersuchungsmethoden als Belege für eine Authentizität des Werks angeführt. Es ist erstaunlich festzustellen, dass völlig unabhängig von einer stilkritischen Betrachtung der Malerei selbst, mit der Addition der zu erwartenden technologischen Befunde die Akzeptanz eines Werkes zu wachsen scheint. Mehr noch: die Summe vermeintlich korrekter technischer Parameter scheint stilistische Bedenken gleicher Anzahl zumindest aufzuwiegen. Die traditionell dem wissenschaftlichen Diskurs verpflichtete Geisteswissenschaft sucht, wie der vorliegende Fall zeigt, unter dem Einfluss technologischer Befunde eher nach denkbaren Möglichkeiten diese zu bestätigen als sie zu widerlegen.

Das zitierte, als Untersuchungsbericht überschriebene Gutachten²⁶ wird unter Hervorhebung möglichst umfangreicher technologischer Untersuchungsmethoden zum Machtfaktor bei der Bewertung eines Kunstwerkes. Der Autor des Gutachtens unterstellt seine Meinung nicht dem kunstwissenschaftlichen Diskurs und den technologischen Befunden, sondern führt den Diskurs unter Missachtung abweichender Meinung autokratisch nur mit sich selbst. Wenn auch das Abtauchen des seltsamen Leinwandbildes ebenso zu verkräften ist wie die Tatsache, dass es mit Sicherheit kein Werk aus der Cranach-Werkstatt oder deren zeitlichem Umfeld darstellt, so ist der Vorenthalt ebenso umfangreichen wie fehlerhaften Untersuchungsmaterials von der Forschung nicht hinnehmbar.

Für den Fall, dass die vermeintliche Tüchleinmalerei aus der Cranach-Werkstatt erneut das Licht der Kunstwelt erblicken sollte, sei hier eine vierte Meinung dargestellt, die bislang nicht Gegenstand öffentlichen Diskurses war.²⁷ Lediglich drei Argumente sind notwendig, um das Leinwandbild als Fälschung zu entlarven. Dazu braucht es keinerlei technische Untersuchungen und selbst Kenner-schaft ist im vorliegenden Fall nicht notwendig.

1. Zeitliche Abfolge von drei motivgleichen Versionen

In seinem Brief an den Besitzer des Gemäldes schreibt Dieter Koepplin: „*Theoretisch muss man sich fragen, welches das Vorbild für das in Augsburg befindliche Werk war oder ist: Ihr auf Leinwand ausgeführtes Gemälde oder ein nicht mehr erhaltenes bzw. unbekanntes Werk, das das Vorbild sowohl für die Tafel in Augsburg als auch für Ihr Bild gewesen ist?*“²⁸ Mit dieser möglicherweise nur rhetorisch gemeinten Frage gibt Koepplin einen wichtigen Hinweis auf die Abhängigkeit und damit die Entstehungsreihenfolge motivgleicher Darstellungen.

Von dem hier behandelten Leinwandbild existieren noch drei weitere motivgleiche Versionen: zwei annähernd gleichformatige Versionen in Winterthur²⁹ und Augsburg³⁰ sowie eine kleinere Version in italienischem Privatbesitz.³¹

Eine Gegenüberstellung von Digitalisaten der drei formatgleichen Versionen zeigt Abhängigkeiten auf, die eine chronologische Zuordnung ermöglichen. Die Tafeln in Winterthur und Augsburg lassen sich mit einer Übereinstimmung von nahezu 100% digital übereinanderlegen. Die Gegenprobe mit dem Leinwandbild zeigt eine interessante Auffälligkeit: das Gesamtmotiv weicht deutlich von den anderen Versionen ab, wobei sich einzelne Figurengruppen als deckungsgleich mit den entsprechenden Figurengruppen der Tafelbilder erweisen. Wollte man davon ausgehen, dass das Leinwandbild zeitlich vor den beiden Tafelbildern entstanden ist, müsste es aufgrund deren Deckungsgleichheit als gemeinsame Vorlage angesehen werden. Denkbar ist auch, dass lediglich eines der beiden Tafelbilder direkt auf das Leinwandbild zurückgeht und das weitere Tafelbild die Kopie der Kopie ist. Mögliche wäre aber auch, dass das Leinwandbild eine modifizierte Kopie eines der beiden Tafelbilder oder sogar ein Pasticcio aus beiden darstellt. Für den letztgenannten Fall finden sich mehrere Indizien, die zusammengenommen bereits ohne weitere stilkritische Analyse die Annahme ausreichend belegen dürften, dass es sich bei dem Leinwandbild um ein in fälschender Absicht gefertigtes Plagiat der beiden Tafelbildmotive handelt.

²⁶ Gunnar Heydenreich: REPORT ON THE EXAMINATION OF THE PAINTING *CHRIST BLESSING THE CHILDREN* vom 20. Dezember 2007, in Kopie im privaten Archiv des Autors.

²⁷ Auch wenn die Vermutung naheliegt, dass Gunnar Heydenreich mit seiner Email an das Auktionshaus Fischer vom 7. November 2009 diese vierte Meinung teilt.

²⁸ Handschriftlicher Brief von Dieter Koepplin an den Eigentümer des Leinwandbildes vom 27. Juni 2007, als Kopie im privaten Archiv des Verfassers.

²⁹ CC-BNT-190-018. Christus als Kinderfreund, 82 x 122 cm, Holz. Winterthur, Kunstmuseum, Inv. Nr. 62.

³⁰ CC-BNT-190-019. Christus als Kinderfreund, 82,3 x 121,4 cm, Holz. Augsburg, St. Anna.

³¹ CC-BNT-190-039. Christus als Kinderfreund, 38 x 55 cm, Holz. Privatbesitz.



Abbildung 3: Vergleich der Gewandfalten einer der Nebenfiguren auf den Versionen in Winterthur (links) und Augsburg (Mitte) mit denen des Leinwandbildes (rechts).

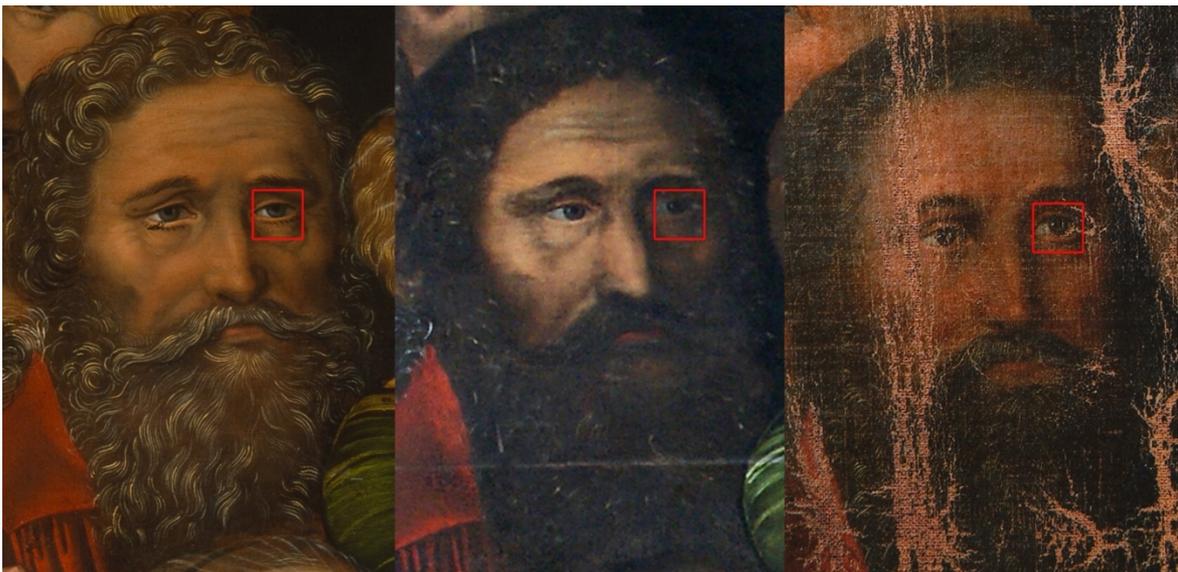


Abbildung 4 Vergleich der bärtigen Männerköpfe außen links auf denen Versionen in Winterthur (links) und Augsburg (Mitte) mit dem des Leinwandbildes (rechts).

Zum einen findet sich innerhalb der untersten Einbuchtung des Tuches auf dem die stillende Mutter den Säugling hält, eine deutlich mit Lichtreflex versehene Falte. Diese Falte kommt in dieser ausgeprägten Form sowohl auf dem Leinwandbild als auch auf dem Tafelbild in Winterthur vor, auf dem Bild in Augsburg fehlt sie (Abb. 3).

Zum anderen existiert eine auffällige Übereinstimmung eines Details zwischen dem Leinwandbild und dem Augsburger Bild in den Augen des ersten Mannes links der Frauengruppe. In beiden Bildern sitzt links neben den Pupillen ein weißer Lichtreflex. Dieser Lichtreflex fehlt auf dem Bild in Winterthur bzw. ist dort in abgeschwächter Form nicht links, sondern rechts neben den Pupillen zu finden (Abb. 4). Da der bärtige Mann in seiner physiognomischen Erscheinung auf der Tafel in Winterthur zudem von den beiden weiteren Versionen abweicht, darf davon ausgegangen werden, dass zwischen dem Leinwandbild und der Augsburger Tafel ebenfalls eine direkte motivische Abhängigkeit besteht.

Wenn also abwechselnd auf beiden Tafelbildern gemeinsame Details mit dem Leinwandbild zu finden sind, die jeweils auf dem anderen Tafelbild fehlen, so dürfte dies ein weiteres starkes Indiz für

die Annahme eines Plagiats darstellen. Es ist deshalb davon auszugehen, dass das Leinwandbild zeitlich nach den beiden Tafelbildern entstanden ist und sich an beiden Versionen in Augsburg und Winterthur orientiert.

2. Grundierung des Leinwandbildes

Die Tafel in Winterthur datiert Heydenreich innerhalb der Forschungsressource cda mit „nach 1550“,³² die Tafel in Augsburg hält er für eine „copy which was produced after a Cranach painting“.³³

Koeplin schließt sich dieser Zuschreibung an, die Heydenreich nach einer Inaugenscheinnahme des Originals am 6. August 2006 vorgenommen hat: „Augsburger Bild wurde von Heydenreich aus der Nähe mit Lampe angeschaut: sicher Kopie ausserhalb der Cr.-Werkst.“³⁴ Im Ergebnis bemerkt Heydenreich zur „Augsburg copy“: „It is, however, an attractive hypothesis that the painting at St. Anna is a copy of Cranach's canvas of the same subject matter which he painted during his stay in Augsburg and invoiced after his return in 1552.“ Er hält es demnach für möglich, dass das Leinwandbild während Cranachs Aufenthalt in Augsburg zwischen 1550 und 1552 entstanden sein könnte. Damit wären beide Tafelbilder nach 1550 zu datieren. Zur Grundierung der Leinwand bemerkt Heydenreich: „To date a ground layer consists of earth pigments and lead white has not been identified on any canvas or panel painting from the workshop of Lucas Cranach the Elder or the Younger,“ und relativiert: „but this may relate to the fact that only a few canvas paintings from the Cranachs have been examined.“³⁵

Eine Herkunft des Leinwandbildes aus der Cranach-Werkstatt schließt sich durch die nach 1550 in keinem Fall nachweisbare Grundierung mit Erdpigmenten zwar nicht grundsätzlich aus, größte Zweifel wären jedoch angezeigt gewesen. Auch Werner Schade hat zu diesem Ausschlusskriterium angemerkt: „Das Gemälde ist nach Feststellung des Restaurators mit einer Untermalung in grauen Farben vorbereitet worden, was zur Zeit Cranachs des Jüngeren (nach 1550) bereits nicht mehr üblich gewesen ist.“³⁶

3. Schäden der Malschicht

Die gesamte Gemäldeoberfläche ist durchzogen von linear verlaufenden Abplatzungen, die auch die Grundierung betreffen und bis auf die Leinwand reichen (Abb. 4 rechts). Diese Abplatzungen sind typische Ergebnisse mechanischer Stauchung und Überdehnung des Malträgers und keinesfalls das Ergebnis einer während des natürlichen Alterungsprozesses entstandenen Trennung der Grundierschicht von der Leinwand.

Vorwiegend durch Abknicken und Falten der Leinwand in Richtung der Maloberfläche haben sich infolge starken seitlichen Drucks parallel verlaufende größere Abplatzungen gebildet, die von feinen Rissbildern³⁷ begleitet werden. Diese feinen Sprünge sind das Resultat des seitlich der starken

³² Vgl. http://lucascranach.org/CH_KMW_62, eingesehen am 10. März 2020.

³³ Gunnar Heydenreich: REPORT ON THE EXAMINATION OF THE PAINTING CHRIST BLESSING THE CHILDREN vom 20. Dezember 2007, S. 10, letzter Absatz. Auf dieses Werk wird innerhalb cda Bezug genommen, das Leinwandbild wird nicht benannt: „Es existieren mehrere Bilder mit exakt der gleichen Darstellung u.a. in der St. Annenkirche, Augsburg. [cda 2017]“, vgl. http://lucascranach.org/CH_KMW_62.

³⁴ Handschriftliche Notizen von Dieter Koeplin in Zürich am 17. November 2006, als Kopie im privaten Archiv des Verfassers.

³⁵ Gunnar Heydenreich: REPORT ON THE EXAMINATION OF THE PAINTING CHRIST BLESSING THE CHILDREN vom 20. Dezember 2007, S. 5.

³⁶ Gutachten von Werner Schade vom 6. Mai 2007, Kopie im privaten Archiv des Verfassers. Dieter Koeplin notiert unter Verweis auf eine Aussage Heydenreichs dagegen in seinen Notizen vom 17. November 2006: „Grisaille-Anlage auch bei späten Holztafelbildern (sagt Heydenreich)“, vgl. Koeplin-Archiv, Mappe 290–301.

³⁷ Der Begriff „Riss“ wird hier als unter Zug entstandene Beschädigung verstanden. Der Begriff „Sprung“ wird hier als unter verformendem Druck entstandene Beschädigung verwendet.

Rissbildung abnehmenden Drucks auf die Malschicht. Die im 90-Grad-Winkel hierzu verlaufenden kurzen, unregelmäßig geformten Abplatzungen entstehen, wenn die gefaltete Leinwand in diesem Winkel nochmals gefaltet und zudem auf die dabei entstehende Ecke aufgestoßen wird.³⁸ Da das Gesamtbild kein Muster aufweist, das beim Quetschen einer aufgerollten Leinwand oder durch Zusammenfalten auf ein kleineres Format entstehen würde,³⁹ sind diese Beschädigungen vor allem im Zusammenhang mit mutwilliger Krafteinwirkung zum Zweck der Vortäuschung von Altersschäden zu begreifen. Das im Gutachten Heydenreich hervorgehobene „*very fine network of craquelure*“⁴⁰ überzieht nicht das komplette Oberflächenbild, sondern ist besonders in den Randbereichen der mechanischen Abplatzungen vorhanden. Einige Gesichter zeigen ein netzartiges Krakelee, andere Gesichter mit demselben Malschichtaufbau sind völlig unbeschädigt. Ein derart untypisch verteiltes Rissbild sowie dessen Verteilung verweisen eindeutig auf ein Brechen durch mechanischen Druck von der Rückseite der Leinwand. An einigen Stellen lässt sich artifizielles Krakelee und ein Spiralsprung erkennen, der als Ergebnis partiellen Drucks auf die Gemälvorderseite beschrieben ist⁴¹ (Abb. 5).

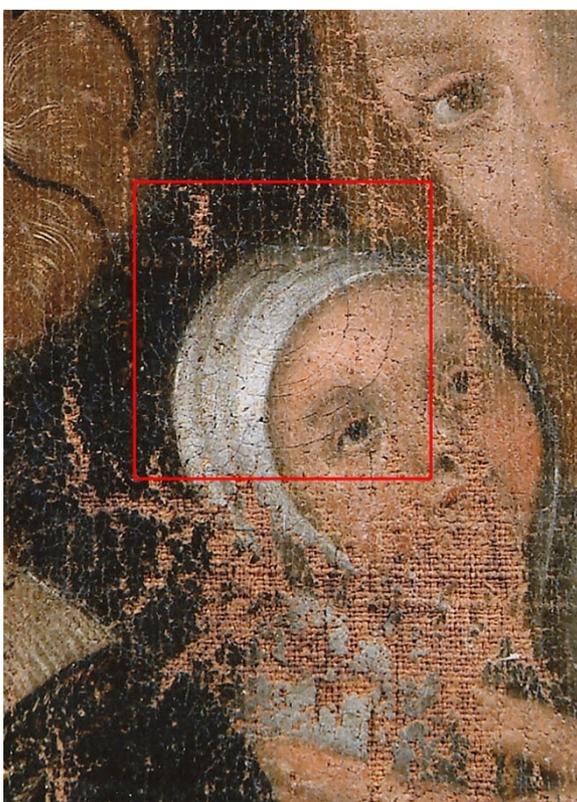


Abbildung 5: Detail aus dem Leinwandbild mit Abplatzungen, Rissen und Sprüngen sowie Spiralsprung (rote Markierung).

³⁸ Versuche des Autors mit einer bemalten Leinwand haben übereinstimmende Ergebnisse gebracht und lassen sich jederzeit reproduzieren.

³⁹ Vgl. Turiner Grabtuch unter tinyurl.com/y5h83flj sowie abweichend davon im Gutachten Heydenreich, S. 11: „*The Painting was rolled and partially flattened in the past resulting in seven vertical creases in the canvas.*“

⁴⁰ Gunnar Heydenreich: REPORT ON THE EXAMINATION OF THE PAINTING CHRIST BLESSING THE CHILDREN vom 20. Dezember 2007, S. 11.

⁴¹ Knut Nicolaus: Handbuch der Gemälderestaurierung, Köln (ohne Jahr), S. 179, vgl. hierzu auch „Spiralriss“, ebd. S. 169.

Es kann materialtechnisch ausgeschlossen werden, dass Abplatzungen in dieser Anzahl und Intensität als Folge natürlicher Alterung entstanden sind. Nahezu flächendeckend hat sich die Malschicht inklusive der Grundierung von der Leinwand gelöst, während benachbarte Flächen stabil mit dem Bildträger verbunden blieben.⁴² (Abb. 5) Die oben beschriebenen Falten sind laut Heydenreich entstanden, bevor die „Originalleinwand“ doubliert wurde.⁴³ Eine Doublierung als Maßnahme zur Sicherung des Bildträgers ist im Allgemeinen Teil einer Restaurierung der Bildoberfläche. Im vorliegenden Fall war die Malfläche zwar von einem „vergilbten“ Firnis überzogen, die Leinwand-schäden sind jedoch vollständig sichtbar, Retuschen des Schadensbildes existierten offenbar nicht.⁴⁴ Dieser Befund stellt einen weiteren wichtigen Hinweis darauf dar, dass es sich nicht um ein altes Bild handeln kann. Die nicht retuschierten Beschädigungen sollten einerseits den Eindruck einer alten Maloberfläche erwecken und andererseits von den Unzulänglichkeiten der Malerei ablenken.

Die oben auszugsweise vorgestellten Überlegungen zeigen, dass kein spezifisches Wissen über die Arbeitsweisen der Cranachwerkstatt und deren Stilmerkmale notwendig ist, um das behandelte Bild als rezentes Artefakt entlarven zu können. Sie zeigen auch, dass technologische Untersuchungen schädlichen Einfluss auf die Bewertung von Kunstwerken haben können, sofern sie falsch interpretiert werden. Ergänzend zu den drei exemplarisch dargestellten Ausschlusskriterien für ein altes Bild und damit für ein Werk der Cranach-Werkstatt, sollen nachfolgend einige dieser stilkritischen Unzulänglichkeiten ergänzend vorgestellt werden. Eine stilkritische Bewertung setzt kennerschaftliches Wissen voraus, das auch in Zukunft als wichtiges Werkzeug kunstwissenschaftlicher Arbeit Bestand haben wird. Technologische Untersuchungsmethoden konservatorischer Arbeitsdisziplinen stellen ein ebenso wichtiges Werkzeug dar, ihre Auswertung darf jedoch nicht den Rang immanenter wissenschaftlicher Wahrheit einnehmen.

Betrachtet man das vermeintliche Cranach-Leinwandbild ohne den Einfluss technischer Gutachten, so entfalten die bereits von den Experten Koeplin und Schade geäußerten Bedenken eine stärkere Wirkung. Schade führt aus: *„Die Ausführung wirkt großzügiger und schwerfälliger als bei den üblichen Gemälden auf Holztafeln.“* Er bemerkt die *„in ungewöhnlich kleinen Buchstaben gemalte Inschrift“* und erkennt *„Ungewöhnlichkeiten“* in *„dem großen Figurenmaßstab und dem kräftigen Farbauftrag auf der Leinwand“*. Schade hat damit die evidente Abweichung von der üblichen Arbeitsroutine der Cranach-Werkstatt formuliert, denn nicht Lasuren, die bei Cranach-Tafelbildern auch von Mitarbeitern in einer festgelegten Schicht- und Farbfolge zum Malschichtaufbau aufgetragen wurden, zeichnen das Leinwandbild aus, sondern trocken-stumpfe Farbschichten ohne Transparenz. Die bräunlichen Flächen der Haare sind als verwaschene Mischfarbe und ohne modellierenden Hell-Dunkel-Akzente formlos aufgetragen. Die darauf befindlichen gelblichen Haarlinien erfüllen nicht annähernd ihre ihnen zuge dachte Funktion, Lockengebilde nachzuzeichnen und deren Glanz zu betonen, sondern stehen zumeist zusammenhanglos auf der Fläche. Ein näherer Blick zeigt eindrucksvoll, dass Flächen ohne Haarlinien nicht das Ergebnis von Farbverlusten durch Ablösen oder Bereiben sein können, wenn gegenläufige Glanzlinien von Schleiern oder in kurzen Abständen einzelne Haarlinien völlig „intakt“ auf sonst „beriebenen“ Flächen ohne Haarlinien erscheinen (vgl. Abb. 6). Einem natürlichen Farbschichtaufbau widerspricht in diesem Zusammenhang der Einsatz von rotbraunen „Übermalungen“, die sowohl unter als auch über den Haarlinien verlaufen. Auch die in Bleiweiß ausgeführten Lichtreflexe der faltigen grauen Tücher, der Hauben und der gestreiften Plissee-Hemden sind ungenlenk steif und ohne Routine aufgetragen.

⁴² Vgl. Gutachten Heydenreich S. 11.

⁴³ Ebd. S. 11.

⁴⁴ Vgl. Fotografie des Zustands vor Restaurierung im Archiv von Dieter Koeplin, Mappe 290–301, als Kopie im privaten Archiv des Verfassers.

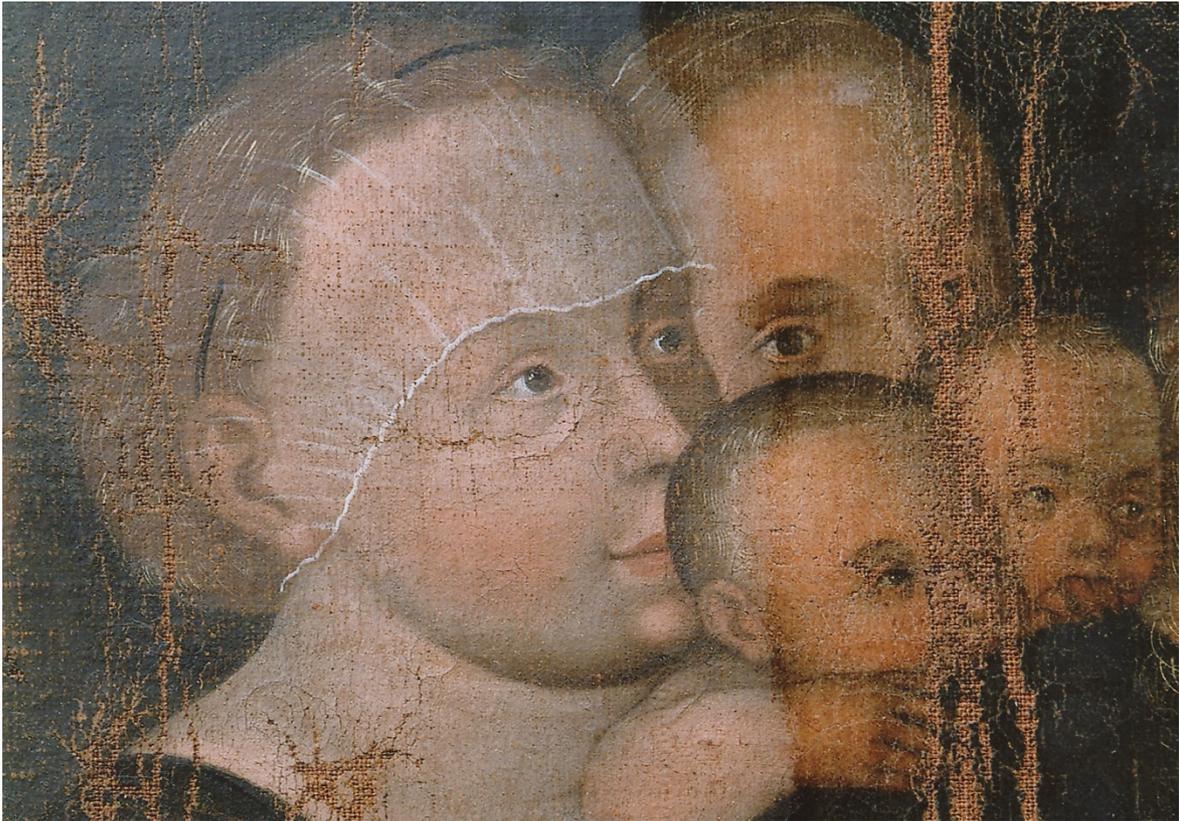


Abbildung 6: Detail des Leinwandbildes.

Eine derartig mangelhafte maltechnische Ausführung findet sich selbst bei weniger qualitativollen Arbeiten der Cranach-Werkstatt nicht. Auf einen weiteren Mangel machte Dieter Koeplin aufmerksam, als er „*Merkwürdige graue Zonen im Inkarnat*“⁴⁵ notierte. Er vermutete darin jedoch einen Verlust durch „*Putzen*“ der „*nur dünn mit der „eigentlichen“ Inkarnatmalerei überdeckt[en]*“ Stellen.

Ein Vergleich sämtlicher Gesichter macht hingegen deutlich, dass die grauen Partien nicht die durch Verputzung freigelegte Grisaillemalerei darstellen dürften, da sie in den Übergangsbereichen zu den rosigen Hauttönen der „erhabenen“ Körperstellen mit der angrenzenden Farbfläche vermischt sind bzw. sogar die oberste Farblage bilden. Im Übrigen würde die mutmaßlich dünne Lasur, die merkwürdigerweise nur in den dunkleren Schattenpartien verloren gegangen sein soll, die dunklen Stellen nicht ausreichend pigmentieren können, um ein homogenes Inkarnat zu erzeugen. Die schmutzig-dunkelgrauen Schattenpartien sind das Resultat des eine untermalende Grisaille vor-täuschenden Versuchs, den Lasuraufbau der Cranach-Werkstatt zu imitieren (vgl. Abb. 6).

⁴⁵ Handschriftliche Notizen von Dieter Koeplin vom 17. November 2006. Archiv Koeplin, Mappe 290–301, als Kopie im privaten Archiv des Verfassers.

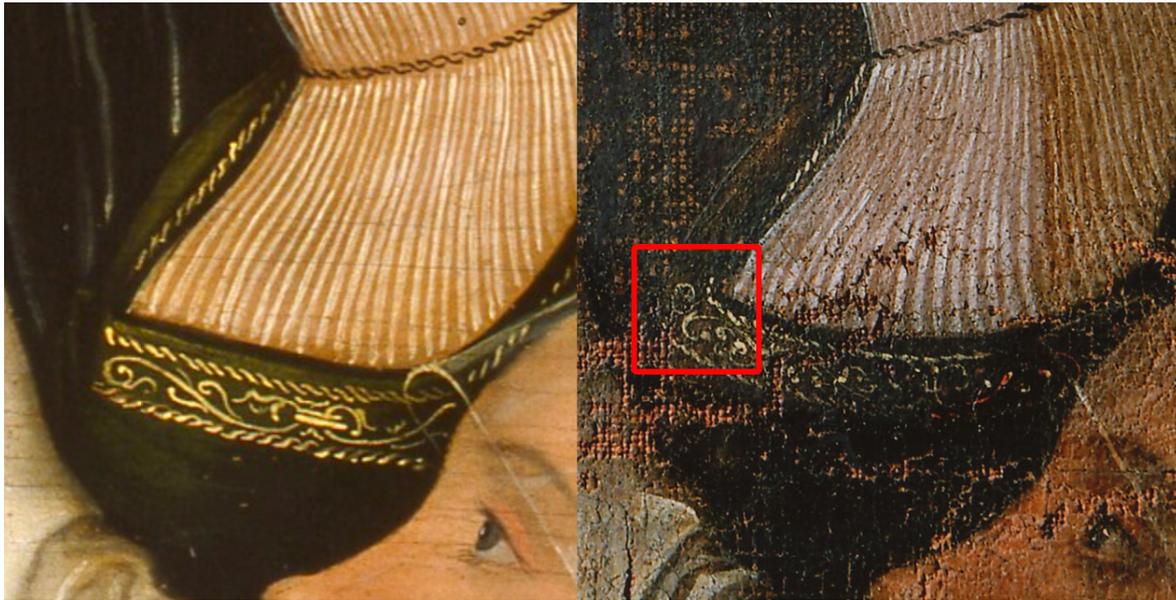


Abbildung 7: Vergleich der Gewandstickerei einer der Frauen auf der Version in Winterthur (links) mit demselben Ausschnitt des Leinwandbildes (rechts). Rot markiert ist ein auf den Tafelgemälden in Winterthur und Augsburg nicht vorkommendes Detail der Stickerei.

Die rechts hinter Jesus dargestellte Frau trägt mit der gestickten Bordüre ihres Dekolletés einen weiteren sichtbaren Beweis für die fehlerhafte Übernahme eines Details. Während auf den beiden Tafelbildern das Stickbild symmetrisch ausgeführt ist, lassen sich die vermeintlichen Reste der Brustbordüre auf dem Leinwandbild nicht zu einem symmetrischen Muster rekonstruieren (Abb. 7). Die mehr oder weniger zusammenhanglos aufgemalten Zierschnörkel enden zudem am linken Rand mit einem nach oben eingerollten Schnörkel, der sich auf den Tafelbildern aus gutem Grund nicht findet, denn er liegt außerhalb des sichtbaren Bereichs der vorgewölbten Brust. Auf dem Leinwandbild ragt der Schnörkel deutlich über diesen Bereich hinaus, der bei den beiden anderen Bildern erkennbar als Teil der Ärmel definiert ist und damit nicht durch ein Stickmuster mit dem Dekolleté verbunden sein kann. Allein dieses winzige Detail dürfte den Beweis erbringen, dass es sich bei dem Leinwandbild um ein Plagiat handelt, dessen die Vorlagen nachvollziehende Malweise bei genauer Betrachtung den Fälscher verrät. Auch die das Gesamtbild überlagernden Beschädigungen können derartige Fehler nicht vollständig vertuschen.

Nach Ansicht des Autors ist selbst unter Ausblendung der technischen Anomalien und des ausschließlich zu Gunsten einer „Cranach’schen Neuentdeckung“ argumentierenden „REPORT ON THE EXAMINATION“ des Restaurators Heydenreich mit ausreichender Sicherheit festzustellen, dass es sich bei dem im Jahr 2009 bei Fischer in Zürich angebotenen Leinwandbild weder um ein Werk Cranachs und seiner Werkstatt noch um ein Werk aus dem 16. Jahrhundert handeln kann, sondern dass das Bild eine rezente Fälschung sein muss.

Madonna mit Kind und anbetendem Johannesknaben

Das nachfolgend behandelte Werk⁴⁶ (Abb. 2) stellt im Gegensatz zum oben diskutierten Leinwandbild kein technisches Unikat dar. Es ist, wie in der Cranach-Werkstatt üblich, auf eine grundierte Holztafel gemalt und kann als Bestandteil einer ganzen Reihe von bekannten Vergleichswerken (Abb. 8) sowohl technologisch als auch stilkritisch im direkten Vergleich untersucht werden.⁴⁷

Auch dieses Bild ist innerhalb eines „Untersuchungsberichts“ dokumentiert und kennerschaftlich bewertet.⁴⁸ Dieser Bericht von Gunnar Heydenreich aus dem Jahr 2005 steht auch in diesem Fall der Forschung nicht zur Verfügung.⁴⁹ Heydenreich schrieb das Bild innerhalb des Berichts der „*Werkstatt Lucas Cranach der Ältere*“ zu.

Bereits 1998⁵⁰ und nochmals 2003⁵¹ war die Tafel als „*Werkstatt Lucas Cranach d. Ä.*“ im Kunsthandel angeboten worden. Im Februar des Jahres 2005 äußerte auch Dieter Koepplin auf Anfrage des Eigentümers seine Meinung anhand eines Fotos, kam jedoch zu einem entgegengesetzten Schluss: „*Ohne die Tafel in natura gesehen zu haben, glaube ich sagen zu dürfen: Nach meiner Meinung handelt es sich nicht um ein Werk von Lucas Cranach dem Älteren*“.⁵²

Heydenreichs Gutachten des Jahres 2005 ist als „*Bericht über die technologische Untersuchung eines Gemäldes*“ betitelt, das „*in begrenztem Umfang material- und maltechnisch untersucht*“ wurde. Als Methoden werden angegeben:

- * *Mikroskopische Oberflächenuntersuchung (Stereomikroskop, 40-fach Vergrößerung)*
- * *Infrarotreflektografie (Grundig Infrarot-vidicon, IIR 01-12)*
- * *Röntgenstrukturanalyse (Agfa Mamoray HDR-C)*
- * *UV-Floureszenzuntersuchung (UV01-04)*

Der Inhalt gliedert sich in „*Untersuchungsergebnisse Material/Technik (Teil I) sowie Untersuchungsergebnisse Zustand (Teil II)*“. Die Untersuchung von Material und Technik in Teil I liefert folgende verifizierbaren Ergebnisse:

1. Die Tafel besteht aus einem Brett. (S. 1)
2. Es handelt sich um Weichholz. (S. 1)
3. Rückseite und Ränder sind mit Farbe abgedeckt. (S. 1)
4. Die Tafel ist weiß grundiert. (S. 2)
5. Die Grundierung führt links und rechts bis zu den Tafelrändern. (S. 2)
6. Am oberen und unteren Tafelrand gibt es Ritzungen parallel zu den Tafelrändern. (S. 2)
7. Im Infrarotreflektogramm erscheint eine schwarze Unterzeichnung. (S. 2)

⁴⁶ CC-CMM-100-018. Madonna mit Kind und anbetendem Johannesknaben, 38 x 25 cm, Holz. Lempertz, Köln, 15. November 2003, Lot 1030, 38 x 25 cm, Holz.

⁴⁷ Vgl. Anm. 5.

⁴⁸ Vgl. cda unter http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P275 mit Verweis auf „unveröffentlichter Untersuchungsbericht G. Heydenreich, 2005“.

⁴⁹ Als Kopie im privaten Archiv des Autors.

⁵⁰ Dorotheum, Wien, 10. Juni 1998, Lot 118.

⁵¹ Lempertz, Köln, 15. November 2003, Lot 1030.

⁵² Handschriftlicher Brief an den Eigentümer vom 6. Februar 2005 als Kopie im Archiv von Dieter Koepplin, Mappe 35–48, als weitere Kopie im privaten Archiv des Autors.

Diesen berichtenden Feststellungen stehen folgende Mutmaßungen gegenüber:

1. Obwohl der Autor selbst schreibt, dass „die ursprüngliche Größe der Tafel nicht sicher bestimmt werden“ kann, stellt er fest: „Proportion und Größe des Bildträgers entsprechen einem der in der Cranachwerkstatt gebräuchlichen Standardformate.“ (S. 1)⁵³

2. Obwohl er die Holzart Linde nicht verifiziert hat, stellt der Verfasser fest: „Lindenholz fand als Bildträger in der Tafelmalerei nördlich der Alpen weite Verbreitung. In der Wittenberger Werkstatt wurde diese Holzart zwischen 1505 und 1520/22 bevorzugt und in der Folgezeit neben Buchenholz meist verwendet.“ (S. 1–2)

3. Obwohl keinerlei Anhaltspunkte vorgetragen werden, wird davon ausgegangen, dass die Tafel nachträglich („in späterer Zeit“) auf 7 mm gedünnt worden sei. (S. 1)

4. Ritzungen parallel zu oberem und unterem Tafelrand sollen „möglicherweise“ im „Zusammenhang mit der Verwendung eines Arbeitsrahmens beim Auftrag der Grundierung“ erfolgt sein „oder sie dienten der Markierung des Bildausschnittes.“ (S. 2)

5. Zur „schwarzen Unterzeichnung“ mutmaßt der Verfasser des „Berichts“: „Sehr wahrscheinlich handelt es sich um eine Pinselunterzeichnung mit schwarzer Tusche. Konturen sind in meist kurzen, schwungvollen Linien umrissen, die Binnenzeichnung erfolgte sparsam. Detailformen, wie Augen und Finger sind sicher angelegt. ... Vergleichbare Unterzeichnungen konnten an zahlreichen Werken Lucas Cranachs und seiner Werkstatt identifiziert werden.“ (S. 2)⁵⁴

6. „Zwischen Grundierung und Malschicht gibt es eine weiße bis hellrot pigmentierte Zwischenschicht, bei der es sich sehr wahrscheinlich um eine ganzflächige Imprimitur handelt. An zahlreichen Werken Lucas Cranachs d. Ä. und seiner Werkstatt konnten weiße und rosa getönte Imprimituren (Bleiweiß, Mennige) nachgewiesen werden.“ (S. 2)

7. „Das Röntgenbild spiegelt die mehrschichtige und sorgsame Modellierung der Inkarnatformen wider. Die unterschiedlichen Bleiweißkonzentrationen... Das farbgebende Pigment des blauen Mantels ist sehr wahrscheinlich Azurit. ... Der Aufbau des roten Untergewandes konnte mittels mikroskopischer Oberflächenuntersuchung nicht eindeutig geklärt werden. Möglicherweise liegt auch hier eine graue Untermalung vor. ... Graue modellierende Untermalungen gehörten zu den charakteristischen Techniken der Wittenberger Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä.“ (S. 3)

8. „Die Nimben sind mit gelber Farbe in Mischung mit Rotpigment (Zinnober?) gezeichnet.“ (S. 3)

9. „Der schwarze Hintergrund basiert auf einem sehr feinen Schwarzpigment. Vermutlich handelt es sich um Rußschwarz, welches in der Cranachwerkstatt regelmäßig für schwarze Hintergründe eingesetzt wurde.“ (S. 3)

Eine kritische Überprüfung des „Berichts“ legt dar, dass die angewandten Untersuchungsmethoden und deren Ergebnisse in keinem einzigen Fall belastbare Indizien, geschweige denn Beweise für eine gebotene Zuschreibung der Tafel an die Cranach-Werkstatt erbracht haben. Es sind zudem keine Farbanalysen zur Bestimmung der Pigmente erfolgt. Mutmaßungen über die Zusammensetzung von Farben und Farbschichten, die aus einer mikroskopischen Oberflächenuntersuchung resultieren, können nicht zum Vergleich mit (behaupteten und ebenfalls nicht belegten) „charakteristischen Techniken der Wittenberger Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä.“ (S. 3) bzw. Werken der Cranach-Werkstatt herangezogen werden.

⁵³ Diese Annahme kann zwar durchaus der Wahrheit entsprechen, für eine suggestive Verbindung zur Cranach-Werkstatt im Sinne einer Zuschreibung besteht jedoch kein Anlass, denn die genannten Standardformate lassen sich auch für andere Werkstätten nachweisen. Vgl. hierzu auch die Mutmaßung unter 2 und 5.

⁵⁴ Die Infrarotreflektogramme sind aufgrund des veralteten Vidicon-Systems völlig unscharf. Die aufgestellten Behauptungen lassen sich anhand des Bildmaterials nicht überprüfen. Die Aufnahmedaten sind nicht dokumentiert. Vgl. Digitalisate unter http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P275.

Die Qualität des zur Identifizierung von Zeichenmaterial und Technik ausgewertete Vidicon-Infrarotreflektogramm ist völlig unzureichend und nicht für einen zeichenphänomenologischen Vergleich geeignet. Die unscharfen Aufnahmen lassen weder die Art des verwendeten Zeichenmediums erkennen noch eine Zeichentechnik, die als für die Cranach-Werkstatt typisch bezeichnet werden könnte. Auch Röntgenbild und UV-Floureszenz lassen keine Hinweise auf die künstlerische Herkunft der Tafel erkennen. Dasselbe gilt für eine nicht durch Zellanalyse verifizierte optische Begutachtung einer kleinen holzsichtigen Fläche der Tafelrückseite zur Bestimmung der Holzart.

Im Ergebnis zielen sämtliche Mutmaßungen innerhalb des Gutachtens lediglich darauf ab, eine Herkunft des Bildes aus der Cranach-Werkstatt mittels „*technologischer Untersuchungen*“ zu untermauern, ohne dass auch nur ein einziger wissenschaftlich relevanter Beleg hierfür vorgelegt werden konnte. Trotzdem fasst das Gutachten zusammen: *„Wesentliche Merkmale des Bildträgers und der Grundierung, die Auswahl der Malmaterialien und die Maltechnik des untersuchten Gemäldes lassen darauf schließen, dass der Schöpfer des vorliegenden Gemäldes über Kenntnisse und Fertigkeiten verfügte, die den charakteristischen Werkstattpraktiken in der Wittenberger Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. zwischen 1510/12 und 1520 entsprechen. Nach meiner Einschätzung ist dieses Werk um 1512/16 in der Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. entstanden.“*⁵⁵

Da weder wesentliche Merkmale des Bildträgers und der Grundierung noch Malmaterialien und Maltechnik eindeutig bestimmt wurden, ist die daraus formulierte Schlussfolgerung wissenschaftlich nicht haltbar. Selbst wenn die Aussagen wissenschaftlich korrekt wären, dürften sie überdies nicht als Hinweise auf eine Herkunft der Tafel gewertet werden. Die material- und maltechnische Zusammensetzung des Werkes ist auch in Summe nicht in dem behaupteten Maß charakteristisch für die Cranach-Werkstatt, um hieraus eine abweichende Herkunft ausschließen zu können.⁵⁶ Umgekehrt ist eine auf maltechnische und materialtechnische Befunde basierende Zuschreibung an die Cranach-Werkstatt ebenfalls nicht möglich. Insofern reduziert sich der wissenschaftliche Wert des Untersuchungsberichts auf eine subjektiv-kennerschaftliche „*Einschätzung*“, wie es dessen Verfasser in seiner „*Schlussfolgerung*“ zutreffend formuliert. Wenn sich das Gutachten also nicht auf naturwissenschaftlich generierte Erkenntnisse berufen kann, wäre zumindest ein Vergleich mit der darin zitierten und als Vorlage angesehene Version in Privatbesitz (Abb. 8 links) angezeigt gewesen. Dies geschah jedoch nicht: *„Ein technologischer Vergleich mit der in Friedländer / Rosenberg abgebildeten Madonna (FR 40) ist aufgrund fehlender Untersuchungsergebnisse dieses Werkes nicht möglich.“*⁵⁷

Das aufgrund fehlender aussagekräftiger technologischer Befunde ausschließlich auf kennerschaftlicher Basis erstellte Gutachten weist jedoch auch keinerlei stilkritische Vergleiche mit anderen Werken Cranachs aus, obwohl der in Teilen formularhafte Einführungstext⁵⁸ (S. 1) ausführt: *„Die Auswertung der Ergebnisse erfolgte im Vergleich mit den charakteristischen Arbeitsweisen in der Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. Als Referenzmaterial dienten technologische Befunde von ca. 300 Gemälden.“*⁵⁹

⁵⁵ Diese als Zusammenfassung betitelte subjektive Einlassung findet sich als einziges Zitat zur Forschungsgeschichte des Gemäldes veröffentlicht unter http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P275. Das Gutachten wird als Quelle angegeben, jedoch nicht veröffentlicht.

⁵⁶ Die behaupteten Eigenschaften gelten insgesamt als charakteristisch für die Zeit des frühen 16. Jahrhunderts und es ist ohne weiteren Nachweis davon auszugehen, dass auch andere Werkstätten und ehemalige Mitarbeiter der Cranach-Werkstatt sich derselben Techniken bedienen.

⁵⁷ Gutachten Heydenreich als Kopie im privaten Archiv des Verfassers, S. 4.

⁵⁸ Vgl. Gutachten Heydenreich vom 28. Februar 2012 für Kreuzigung (CC-BNT-400-034) mit gleichlautender Einführung (und Rechnung über 3.125 EUR), Kopie im privaten Archiv des Verfassers, sowie Gutachten vom 1. Oktober 2019 für Madonna (CC-CMM-100-033) mit gleichlautender Zusammenfassung, vgl. Katalogtext Lempertz, Köln, 16. November 2019, Lot 1009. Beide Werke sind trotz der Gutachten nicht in cda gelistet (eingesehen am 21. März 2020).

⁵⁹ Auch bei dieser Aussage handelt es sich um einen formularhaft wiederverwendeten Bestandteil der Gutachten des Verfassers. Um welche Gemälde es sich dabei handelt, was verglichen wurde und welches die „charakteristischen Arbeitsweisen in der Werkstatt Cranachs d. Ä.“ sein sollen, wird nicht ausgeführt.



Abbildung 8: Übereinstimmende Darstellungen der Madonna mit Kind und anbetendem Johannesknaben
 CC-CMM-100-016 (links), CC-CMM-100-017 (Mitte), CC-CMM-100-018 (rechts).

Ein stilkritischer Vergleich mit zwei wortgleichen Motiven (Abb. 8) soll deshalb ergänzend erfolgen, um die wissenschaftliche Diskussion auf den aktuellen Stand zu bringen.⁶⁰ Entsprechend des Hinweises innerhalb des „Untersuchungsberichts“ soll zunächst die Version behandelt werden, die erstmals Jakob Rosenberg 1979 im Werkverzeichnis Friedländer/Rosenberg publiziert hat und die zuletzt 2005 bei Sotheby’s in London versteigert wurde⁶¹ (Abb. 8 links).

Allein aufgrund desselben Seitenverhältnisses der beiden Tafeln bei übereinstimmender Bildarchitektur lässt sich ein direkter Zusammenhang erkennen. Da die originale Malschichtoberfläche des zur Diskussion stehenden Bildes (Abb. 8 rechts) großflächig übermalt und Details sekundär akzentuiert wurden (vgl. Abb. 10 links), ist ein stilkritischer Vergleich nur eingeschränkt möglich. Es ist jedoch anzunehmen, dass die 2005 bei Sotheby’s versteigerte Version (Abb. 8 links) dem von Heydenreich besprochenen Bild vorausging. Um diese Annahme zu verifizieren, muss die dritte wortgleiche Version in die Diskussion eingeführt werden (Abb. 8 Mitte), die 2010 ebenfalls über Sotheby’s verkauft wurde.⁶² Dieses Werk unterscheidet sich von den beiden anderen Tafeln durch ein etwas gedrungeneres Format von 36,5 x 28 cm, das sich in gleichen Dimensionen bei einer ähnlich frühen Cranach-Madonna wiederfindet.⁶³ Das betont längliche Format 38 x 25 cm ist hingegen nur für die beiden anderen Madonnen-Versionen nachweisbar.

⁶⁰ Beide Werke sind seit 2019 auch im Archiv CDA veröffentlicht und werden dort ohne Angabe von Gründen abweichend von der Literatur bewertet.

⁶¹ CC-CMM-100-016. Madonna mit Kind und anbetendem Johannesknaben, 38 x 25 cm, Holz. Sotheby’s, London, 7. Juli 2005, Lot 114. Max J. Friedländer, Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel, Boston und Stuttgart 1979, S. 77, Nr. 40. Bei cda unter ID PRIVATE_NONE-P064 digital in geringer Auflösung (eingesehen am 26. März 2020). Innerhalb des Werkverzeichnisses CORPUS CRANACH mit Detailaufnahmen.

⁶² CC-CMM-100-017. Madonna mit Kind und anbetendem Johannesknaben, 36,5 x 28 cm, Holz. Sotheby’s, London, 29. April 2010, Lot 11 (als Nachfolge Cranach d. Ä.).

⁶³ CC-CMM-100-019. Madonna mit Trauben haltendem Kind und anbetendem Johannesknaben, 36,5 x 27,5 cm, Holz. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. KMS3674.

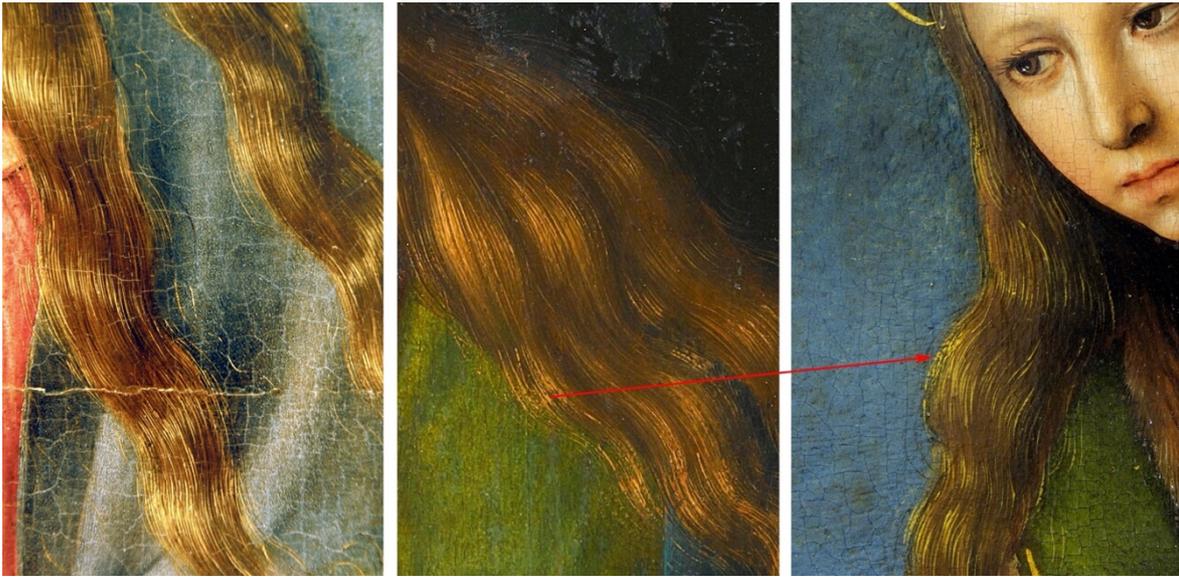


Abbildung 9: Detailvergleich der leicht gewellten Haare der Madonna unter den Tannen, um 1510, CC-CMM-100-001 (links) mit denen der 2010 bei Sotheby's versteigerten Madonna CC-CMM-100-017 (Mitte) sowie denen der Hl. Barbara auf dem Altarflügel in Kassel, um 1510, CC-ALX-100-036 (rechts).

Sotheby's bot das 2010 verkaufte Bild als „*Nachfolge Cranach d. Ä.*“ an. Gunnar Heydenreichs Forschungsressource cda schreibt es „*Werkstatt Lucas Cranach der Ältere oder Umkreis*“ zu.⁶⁴ Die Zuschreibung als „*Lucas Cranach der Ältere*“ durch Hans-Jürgen Buderer⁶⁵ wird in cda zwar zitiert, bleibt aber dort ansonsten unberücksichtigt.

Mithilfe dieser Tafel, die weitgehend im Originalformat erhalten geblieben sein dürfte und die denselben Motiv-Ausschnitt zeigt wie die beiden schmälere Madonnenbilder, kann eine Chronologie für die drei Versionen konstruiert werden. Es soll an dieser Stelle bereits darauf hingewiesen werden, dass sich dadurch die Zuschreibungen durch Sotheby's und cda (Heydenreich) als falsch, bzw. berichtigungsbedürftig erweisen.

Zunächst soll auf den eindeutigen phänomenologischen Zusammenhang verschiedener Stilelemente und maltechnischer Details hingewiesen werden, die diese Madonna mit Cranach-Werken aus der Entstehungszeit um 1510 verbindet. Am Beispiel der in langen, sanften Wellen über die Schultern fallenden Haare lassen sich diese evident belegen (Abb. 9). Die von den üblicherweise in der Cranach-Werkstatt verwendeten „Ringellocken“ abweichende Haartracht ist neben einem Werk aus dem Jahr 1506⁶⁶ auf Madonnendarstellungen innerhalb eines engen Zeitfensters lediglich wenige Male nachweisbar.⁶⁷

⁶⁴ http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P262, eingesehen am 27. März 2020.

⁶⁵ Alfred Wiczorek, Hans-Jürgen Buderer (Hrsg.): *Meisterhaft – von Cranach d. Ä. bis Kobell*. Kat. Ausst. Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, Regensburg 2011, S. 30ff., Nr. 5.

⁶⁶ CC-ALT-250-000. Altar mit der Enthauptung der Heiligen Katharina: Mitteltafel 127,0 x 139,5 cm, Seitenflügel je ca. 123 x 65 cm, Lindenholz. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1906 A, BB, B (Mittelbild und Flügelinnenseiten) und London, National Gallery, Inv. Nr. 6511 (Flügelrückseiten). Vgl. hier die porträthaften Darstellungen der weiblichen Heiligen Dorothea, Ursula und Apollonia.

⁶⁷ (1) CC-BNT-100-001. Heilige Familie in einer Landschaft, dat. 1504, 70,7 x 53 cm, Lindenholz. Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 564A. (2) CC-ALX-100-036. Altarflügel mit Hl. Barbara, um 1510, 74 x 27 cm, Lindenholz. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. GK 12. (3) CC-CMM-100-001. Madonna unter den Tannen, um 1510 (monogrammiert auf Cranach-Wappenring „LC“), 71 x 51 cm, Lindenholz. Breslau, Muzeum Archidiecezjalne. (4) CC-CMS-001-002. Heilige Sippe, um 1510–12, 80,5 x 70,5 cm, Lindenholz. Wien, Akademie der Bildenden Künste, Inv. Nr. 542.

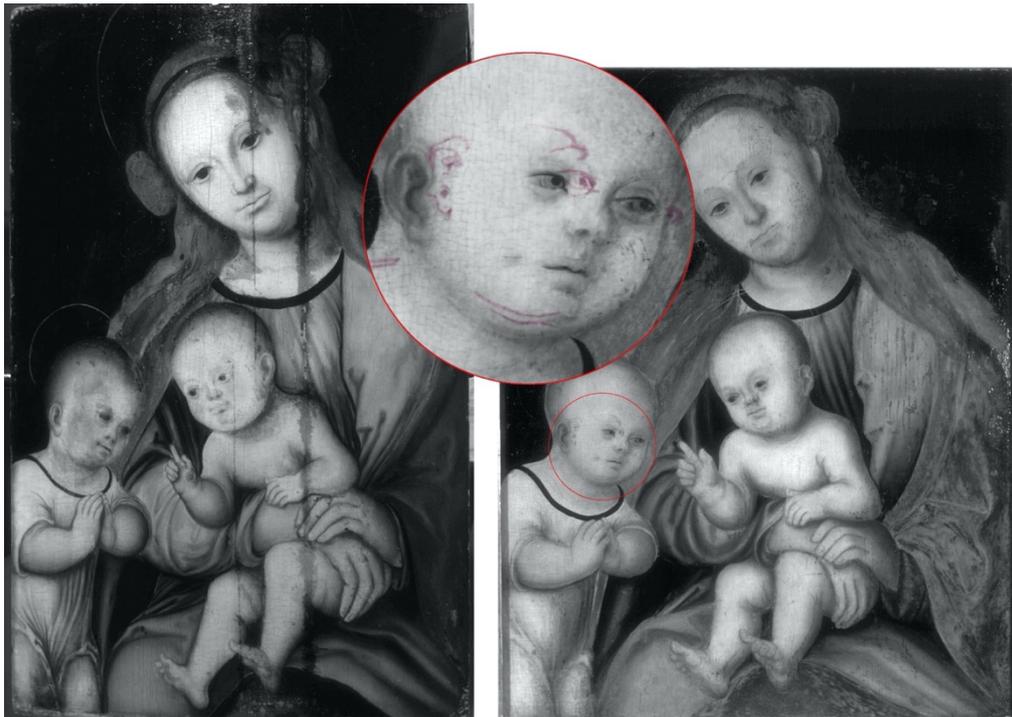


Abbildung 10: Infrarotreflektogramme von CC-CMM-100-018 (links), CC-CMM-100-017 (Kreisausschnitt) und CC-CMM-100-017 (rechts).

Vor allem der Vergleich mit der Madonna unter den Tannen in Breslau und der Heiligen Barbara in Kassel (beide um 1510) zeigt einen hohen Grad graphologischer Übereinstimmungen (Abb. 9). Besonders auffällig ist die Übereinstimmung der Handhabung des Pinsels und der Viskosität der Farbe, die an einigen Stellen die Haarlinien-Bündel unterbrechend abreißen lässt (Abb. 9, Kennzeichnung durch roten Pfeil). Derartige Kongruenzen lassen nicht nur auf einen engen zeitlichen Entstehungszusammenhang schließen, sondern sprechen zudem für dieselbe Hand bei der Ausführung.⁶⁸ Der Entstehungszeitraum lässt sich anhand dieser Beobachtungen mit denen der Madonna unter den Tannen und der Heiligen Barbara in Deckung bringen. Sofern die für beide angenommene Datierung „um 1510“ korrekt ist, dürfte auch die 2010 bei Sotheby's versteigerte Madonna „um 1510“ zu datieren sein.⁶⁹

Richtet man den Blick unter Einbeziehung dieser Erkenntnis erneut auf die beiden schmalen Madonnendarstellungen, so kann nicht mehr ausgeschlossen werden, dass die dritte, breitere Tafel die den beiden anderen vorausgehende Version darstellt. Dazu soll auf die Ausführungen im „Untersuchungsbericht“ von Heydenreich zurückgekommen werden, der in den vor 2005 entstandenen Infrarotaufnahmen „eine Pinselunterzeichnung“ erkannt haben will und weiter präzisiert: „Konturen sind in meist kurzen, schwungvollen Linien umrissen, die Binnenzeichnung erfolgte sparsam. Detailformen, wie Augen und Finger sind sicher angelegt.“⁷⁰ Diese Annahmen sind gleichwohl weder aus den unscharfen Vidicon-Aufnahmen herauszulesen, noch sind sie korrekt, wie die nachfolgenden Ausführungen zeigen.

⁶⁸ Weitere Übereinstimmungen wie Augen, Hände und Faltenwurf untermauern diese These, mit der sich sowohl die Zuschreibung durch Sotheby's als „Nachfolger“ wie auch die Zuschreibung Heydenreichs als möglicher „Umkreis“ als Irrtum erweisen.

⁶⁹ Gleichwohl wäre für alle drei Werke ein etwas späterer Entstehungszeitraum denkbar.

⁷⁰ Vgl. Anm. 54.

Im Februar 2012 wurde die 2003 bei Lempertz versteigerte Tafel im Original auch vom Autor untersucht und mittels OSIRIS A1 ein digitales Infrarotreflektogramm erstellt. Auf diesem sind insbesondere am Übergang von Inkarnat zu Kleidungsstücken Unterzeichnungslinien zu erkennen. Diese sind durchweg dünn und ohne nennenswerte Dynamik der Grauabstufungen, wie sie regelmäßig bei Pinselunterzeichnungen der Cranach-Werkstatt zu erwarten wären. Weiterhin zeigen sich die Linien als weit auslaufende, homogene Verjüngungen, was ebenso für die Verwendung eines Stiftes spricht wie die abwechselnd fast schwarzen, dann wieder feinen hellgrauen Linien ohne Grauabstufungen, wie sie unter Verwendung eines wässrigen Mediums nicht möglich sind. „*Schwungvolle Linien*“ lassen sich an den Konturen nicht finden. Vielmehr zeigt sich ein nachvollziehender Strich zur Markierung der Formen, der ebenfalls dem eines trockenen Stifts gleicht. Von einer freien, entwerfenden Unterzeichnung kann keine Rede sein.⁷¹

Vergleicht man diesen Befund mit der breiteren Madonnen Tafel, so wird der Unterschied zwischen einer freier, schwungvoll entwerfenden Pinselzeichnung und einer die vorgegebenen Konturen nachvollziehenden Strichzeichnung deutlich (Abb. 10). Im Gegensatz zu der mit „Untersuchungsbericht“ bedachten schmälere Madonnen Tafel zeigt die breite Tafel just eine solche freie Pinselzeichnung. Besonders gut sichtbar ist diese an den Köpfen der Knabenfiguren, wo sich sichelförmige Haken und Doppelbögen gut vom hellen Hintergrund absetzen.⁷² Da beide Knabköpfe aus ihrer zunächst zeichnerisch geplanten Blickrichtung deutlich in Richtung des Betrachters gedreht wurden, sind beide ursprünglich vorgezeichneten Ohren komplett sichtbar. Auch die Augen des Johannesknaben, seine Armhaltung, der Verlauf der Schulterkontur und des Hemdkragens zeigen deutliche Pentimenti. Bein- und Fußhaltung des Jesuskindes wurden ebenfalls im Malprozess stark verändert, sodass die Unterzeichnung insgesamt entwerfenden Charakter hat und damit ein Kopiervorgang ausgeschlossen werden kann (vgl. Abb. 10 rechts mit Ausschnittvergrößerung des Auges und rot eingefärbter Unterzeichnung).

Die Merkmale der breiteren Madonnen Tafel deuten darauf hin, dass sie das Vorbild für eine (oder beide) der schmälere Tafeln war:

1. Diese Tafel weist ein von den anderen Tafeln abweichendes Format auf, das sich mit einer weiteren Madonnen Tafel deckt.⁷³
2. Die Malerei zeigt phänomenologische Übereinstimmungen mit Bilddetails anderer Werke der Cranach-Werkstatt, darunter sogar eine singular mit dem Cranach-Wappenring signierte Madonna (Abb. 9).
3. Auch die Unterzeichnung zeigt grafologische Übereinstimmungen mit Werken der frühen Cranach-Werkstatt und ist in ihrer freien Anwendung überdies als Beleg für eine hohe gestalterische Entscheidungskompetenz zu werten, die innerhalb der Werkstatt routine eher dem Werkstattleiter zukommt als dessen ausführenden Mitarbeitern.

Handelt es sich bei dem Madonnen-Trio also um ein Kleinserienprodukt aus mehreren Tafeln, die gleichzeitig nebeneinander gefertigt wurden, oder hängen die beiden schlankeren Hochformate wiederum zeitlich voneinander ab? Einiges spricht für die zweite Annahme: Die bei Rosenberg als FR 40 publizierte Version ist zwar auf ein schmäleres Hochformat komprimiert, die Position der Madonna ist jedoch weitgehend übereinstimmend und das Motiv endet am oberen Tafelrand direkt über dem Haupt der Maria.

⁷¹ Vgl. Abb. 11 und 12, jeweils rechts dargestellte Infrarotreflektografie mit deutlich sichtbaren Unterzeichnungslinien.

⁷² Vgl. Ingo Sandner: Cranach als Zeichner auf dem Malgrund, in: Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund, Regensburg 1998, S. 84 und. Abb. 14.9, S. 128; sowie Michael Hofbauer: CRANACH – Die Zeichnungen, Berlin 2010, S. 45.

⁷³ Anm. 63.



Abbildung 11: Detailvergleich der 2005 bei Sotheby's versteigerten Madonna FR 40 (links), mit der Infrarotreflektografie der 2003 bei Lempertz versteigerten Variante (rechts).

Die mit „Untersuchungsbericht“ ausgestattete Tafel bei Lempertz 2003 zeigt jedoch über dem Kopf der Madonna einen deutlichen Abstand zum oberen Tafelrand und weicht damit von den beiden anderen Versionen ab. Dass dies nicht durch eine Varianz innerhalb einer Serienproduktion zu erklären ist, zeigt ein Vergleich der beiden schmäleren Madonnen-Versionen. Einige Details zeigen eine motivische Abhängigkeit der von Heydenreich „untersuchten“ Madonna“ mit der Madonna FR 40 (Abb. 8 rechts und links).

Das Infrarotreflektogramm der untersuchungsgegenständlichen Madonna zeigt im Bereich der rechten Hand des Johannesknaben und dem linken Fuß des Jesusknaben Abweichungen der Unterzeichnung von der Malerei. Stellt man diesen Unterzeichnungslinien die entsprechenden Details aus der Malerei der Madonna FR 40 gegenüber, so kann man erkennen, wie die Unterzeichnung der erstgenannten Madonna mit Binnenkonturlinien der Malerei der anderen schmalen Madonna in hohem Maß deckungsgleich ist (Abb. 11 und 12). Dieser Effekt dürfte dadurch erklärbar sein, dass der fertig gemalte Fuß der Madonna FR 40 Vorlage für die Vorzeichnung der anderen Madonna gewesen sein muss, denn umgekehrt konnte der Maler der Madonna FR 40 die Unterzeichnung der von Heydenreich untersuchten Madonna ja nicht kennen. Wenn sich Unterzeichnungslinien eines Werkes in der Maloberfläche eines weiteren Werkes finden, so lässt sich dies nur mit einer kopierenden Übernahme erklären.

Damit soll nicht die Zuschreibung der behandelten Madonna an die Cranach-Werkstatt infrage gestellt werden. Unter Berücksichtigung des schlechten Erhaltungszustandes und der malerischen Verfremdungen kommt aufgrund evidenter Übereinstimmungen mit weiteren Werken der Cranach-Werkstatt auch für diese Madonna eine entsprechende Urheberschaft in Betracht.⁷⁴ Vielmehr soll auf die Problematik aufmerksam gemacht werden, die im Zusammenhang mit Zuschreibungen entstehen können, deren Anspruch auf wissenschaftliche Tragfähigkeit sich auf technologische Befundung beruft.

⁷⁴ Die evidenten Übereinstimmungen mit CC-CMM-100-063 (Madonna mit Kind und anbetendem Johannesknaben, 76 x 59 cm, Holz, Auktionshaus im Kinsky, Wien, 24. April 2018, Lot 635) erkennt Heydenreich in einem 2018 gefertigten, ohne Datum in cda unter http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P297 zitierten, aber ebenfalls unveröffentlichten „Untersuchungsbericht“ nicht. Vgl. hierzu auch die motivisch übereinstimmende, nicht in cda veröffentlichte Madonnen-Version mit „Untersuchungsbericht“ von Heydenreich bei Lempertz, Köln, 16. November 2019, Lot 1009, unter tinyurl.com/y6dez4yx.

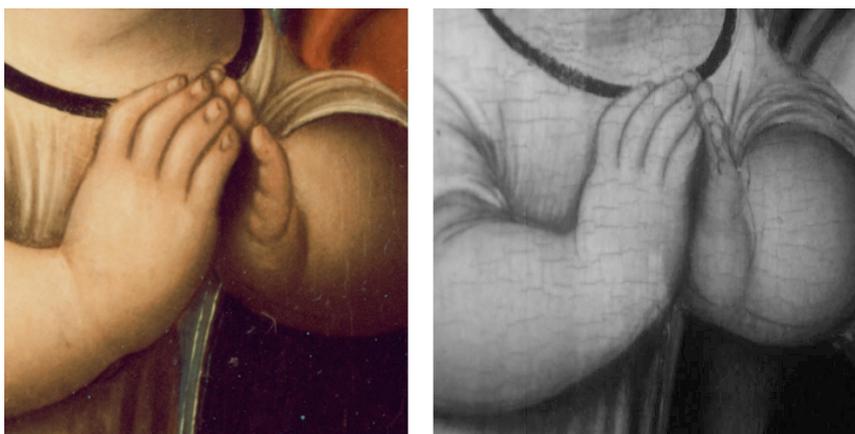


Abbildung 12: Detailvergleich der 2005 bei Sotheby's versteigerten Madonna FR 40 (links), mit der Infrarotreflektografie der 2003 bei Lempertz versteigerten Variante (rechts).

Wie gezeigt werden konnte, sind technologisch argumentierende Gutachten, die scheinbar faktenbasiert den kunstwissenschaftlichen Diskurs durchbrechen, mitunter kontraproduktiv. Es scheint unerlässlich zu dokumentieren, dass „Untersuchungsberichte“ zwar materialtechnische Zusammensetzungen von Kunstwerken aufzeigen können, sich daraus allerdings auch dann keine verifizierten Rückschlüsse auf die künstlerische Herkunft eines Werkes ziehen lassen, wenn die Summe der Untersuchungsergebnisse zur üblichen Arbeitsroutine einer vermuteten Werkstatt zählt.

Mit dem Fall des Leinwandbildes mit Christus als Kinderfreund, das trotz erfolgter, moderner technologischer Untersuchungsmethoden nicht als Fälschung erkannt werden konnte, offenbart sich die besondere Problematik einer solchen Vorgehensweise: Gutachten, die sich im nachhinein als wissenschaftlich nicht haltbar erwiesen haben, werden möglicherweise dem wissenschaftlichen Diskurs entzogen, um die Reputation des Verfassers nicht zu gefährden.

Wie zusätzlich am Beispiel der Madonna gezeigt werden konnte, können auf unumstößliche naturwissenschaftlich Befunde referenzierende gutachterliche Zuschreibungen weitreichende Folgen auch für den Rang weiterer Kunstwerke im Besonderen, und die kunstwissenschaftliche Forschung im Allgemeinen haben. Gerade die vergleichenden Wissenschaften basieren auf Referenzwerken, deren Rang als gesichert gilt. Ein Vertrauen in moderne Untersuchungsmethoden mit scheinbar messbaren Ergebnissen kann für die weiterführende Forschung dann fatale Folgen haben, wenn die gemessenen Ergebnisse entweder falsch oder Grundlage für Trugschlüsse sind.⁷⁵

⁷⁵ Vgl. hierzu auch die Aufsätze „Das Bildnis der Magdalena von Gertitz ist kein Frühwerk von Lucas Cranach d. Ä.“ und „Das Bildnis eines Mannes mit der Devise BETALET ALL – Ein Werk von Bernard van Orley?“.

So sah Luther wirklich aus – Ein Porträt aus dem Jahr 1515

Im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg wird seit 1960 ein Bildnis Martin Luthers aufbewahrt (Abb. 1), welches sich im Eigentum der Paul Wolfgang Merkel'schen Familienstiftung befindet.¹ Im Objektkatalog des GNM gilt das Porträt als posthum, also nach dem Tod Luthers 1546 entstanden. Auch die Forschungsressource cda bezeichnet das Bildnis als posthum.²



Abbildung 1: Lucas Cranach d. Ä., Bildnis Martin Luthers als Augustinermönch, um 1515, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

¹ CC-POR-510-001. Bildnis Martin Luthers als Augustinermönch, 43,6 x 29,8 cm, Pergament auf Buchenholz aufgezogen. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm1570.

² http://lucascranach.org/DE_GNMN_Gm1570.



Abbildung 2: Luther als Augustinermönch mit Tonsur, dat. 1520. Probdruck (links), Auflagedruck (rechts).

Die Begründung hierfür findet sich in einem bereits 2010 publizierten Aufsatz³ mit dem Titel „Luther am Scheideweg oder der Fehler eines Kopisten?“ Wie der Titel bereits suggeriert, wollen die Autoren den Beweis geführt haben, dass die Tafel zu Unrecht den von der Forschung bis dato zugesprochenen „Mythos“ enthält, der es „als stärker biographisch motiviert und noch frei von der protestantischen Ikonenhaftigkeit späterer Bildnisse“⁴ erscheinen lassen sollte. Details innerhalb des Bildes sowie geschichtliche Topoi veranlassen die Autoren zu einer Argumentationskette, die das Gegenteil beweisen soll und mit der das Porträt zu einer viel späteren Kopie der Cranach-Werkstatt degradiert wird.

Der nachfolgende Aufsatz soll belegen, dass dieser Annahme nicht die Beweiskraft zukommen kann, die ihr von den Autoren zugesprochen wird. Dazu sollen zunächst allgemeinkritische Fragen gestellt und anschließend kennerschaftliche sowie empirisch begründete Gegenargumente vorgebracht werden. Im Ergebnis wird festgestellt, dass das prominente Bildnis als autonome Darstellung Luthers aus dem Jahr 1515 gelten kann und für eine Klassifizierung innerhalb einer „propagandistischen Typenbildung“⁵ kein Raum bleibt.

³ Daniel Hess und Oliver Mack: Luther am Scheideweg oder der Fehler eines Kopisten? Ein Cranach-Gemälde auf dem Prüfstand. In: Wolfgang Augustyn und Ulrich Söding (Hrsg.): Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 26). Passau 2010, S. 279–295.

⁴ Ebd. S. 281.

⁵ Ebd. S. 282.



Abbildung 3: Luther als Augustinermönch mit Tonsur, Leinwandgemälde nach dem Kupferstich von 1520, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. GK 1028.

Die Grundthese der Autoren dürfte lauten, dass Luther auf dem behandelten Porträt keine Tonsur trägt, die auf einer Darstellung eines Augustinermönchs in jedem Fall zu erwarten wäre.⁶ Die darauf aufbauende These geht davon aus, dass ein mit der Jahreszahl MDXX versehener Kupferstich der Cranach-Werkstatt⁷ (Abb. 2) dem infrage stehenden Tafelbildnis vorausgegangen sein musste. Insbesondere die zweite These lässt sich durch die auch von den Autoren getroffene allgemeine Feststellung entkräften, dass der Stich „*das Bild des weithin bekannt gewordenen Reformators verbreiten*“⁸ sollte. Diese Verbreitung erfolgte nicht nur im Fall eines Lutherporträts über drucktechnisch reproduzierbare Illustrationen, die regelmäßig ein Original voraussetzen und nicht umgekehrt. Jedem Druck geht eine Vorlage voraus, die zur schnelleren und kostengünstigeren Verbreitung in Strichtechnik druckbar gemacht wird. Es ist zwar nicht zwingend anzunehmen, dass eine Vorlage als Gemälde ausgeführt sein muss, ebenso denkbar ist eine zeichnerische Vorlage. Wenn Reproduktion und Gemälde jedoch motivisch übereinstimmen, ist davon auszugehen, dass entweder die Reproduktion nach dem Gemälde oder alternativ Reproduktion und Gemälde nach einer gemeinsamen Vorlage entstanden sein müssen.

⁶ In der Tat werden die wichtigsten Attribute eines Augustiners wie schwarze Kutte mit Kapuze, Gürtel sowie die „Hand aufs Herz-Geste“ deutlich hervorgehoben.

⁷ Johannes Jahn: Lucas Cranach d. Ä. 1472–1553. Das gesamte graphische Werk, Berlin 1972, S. 207 und 210. Die Bildunterschrift lautet jeweils: *AETHERNA IPSE SVAE MENTIS SIMVLACHRA LVTHERVS || EXPRIMIT . AT VVLTVS CERA LVCAE OCCIDVOS . || . M . D . X . X*. („Luther selbst hat die Zeugnisse seines Geistes verewigt, wogegen Lucas’ Darstellung vergänglich ist. 1520“). Bemerkenswert sind die trotz anzunehmendem engen zeitlichen Entstehungszeitpunkt der beiden bekanntesten Versionen des Stichs deutlich voneinander abweichenden Schlangensignets (vgl. Abb. 2).

⁸ Hess/Mack a.a.O., S. 279.



Abbildung 4: Lucas Cranach d. Ä., Luther als „Junker Jörg“, Holzschnitt, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 41.1.163.

Dennoch argumentieren die Autoren genau umgekehrt und wollen aus einer übereinstimmenden Kontur von Gemälde und Kupferstich zwingend schließen: *„Diesem Stich sind Mönchskutte, Bibel und Handhaltung im Merkelschen Bildnis verpflichtet; der auf der Vorlage nur ansatzweise gezeigte Gürtel rückt nun ganz ins Bild. Die Übernahmen sind bis in den Faltenwurf der Kutte und die Stellung der Finger so präzise, dass diese Elemente letztlich auf den Stich zurückgehen müssen.“*⁹

Obwohl unbestritten beide Bildnisse dieselbe Gesichtskontur aufweisen, kann daraus keine zwingende Chronologie abgeleitet werden. Eine „Übernahme“ vom Stich in das Tafelbild (und damit eine chronologische Abhängigkeit) ergibt sich weder aus der Übereinstimmung der Gesichtskontur noch aus der übereinstimmenden Verwendung anderer Bilddetails. Die mit derjenigen auf dem Tafelbildnis übereinstimmende Hand des 1520 datierten Stichs mit Luther in einer Nische (Abb. 2 rechts) ist ebenso wenig als Argument einer Chronologie zulässig wie die übrigen Bilddetails. Die Autoren gründen letztlich ihre Übernahme-Thesen lediglich auf die Annahme, das Fehlen einer Tonsur auf dem Tafelbild und das Vorhandensein der Tonsur auf dem 1520 datierten Druck setze zwingend voraus, dass das Gemälde inhaltlich inkorrekt und damit nach dem Druck entstanden sei, denn Luther musste als Mönch die Tonsur bis zu seinem Eintreffen auf der Wartburg zwingend getragen haben und konnte sie erst als „Junker Jörg“ zuwachsen lassen, was die existenten grafischen Darstellungen aus der Cranach-Werkstatt beweisen würden (Abb. 4).

Die denkbare Variante, dass Luther die Tonsur bereits vor seinem Eintreffen auf der Wartburg hat auswachsen lassen, ziehen die Autoren nicht in Betracht. Sie diskutieren zudem nicht die Frage, inwieweit die Ikonografie der Bildnistafel zwingend und ausschließlich auf die Darstellung Luthers als Augustinermönch verweist. Dies soll im Folgenden geschehen.

⁹ Hess/Mack a.a.O., S. 283. In diesem Zusammenhang von Schablone zu sprechen, ist abzulehnen. Das Bildmaß des Kupferstichs mit der Junker-Jörg-Abbildung ist 28,2 x 20,7 cm und damit deutlich kleiner als das des Gemäldes. Statt ein Motiv als Schablone für das andere genutzt zu haben, muss es vielmehr eine gemeinsame Vorlage beider Motive gegeben haben, die über ein optisches Verfahren vergrößert oder verkleinert werden konnte.

Auch wenn bislang zweifelsfrei angenommen wurde, Luther hätte ausweislich der cranach'schen Kupferstiche, die, wie die Autoren zurecht anmerken, in weiteren Varianten Verbreitung fanden, frühestens 1521 mit dem Verlassen des Reichstags zu Worms auch seine Haare wachsen lassen, geben Quellen Anlass zu der Annahme, dass dies bereits früher der Fall gewesen sein könnte.

Als Quellen sollen hierzu auch die Bildnisse Luthers herangezogen werden, die im betreffenden Zeitraum entstanden sein dürften. Es ist insbesondere bei Tafelbildnissen nicht von einer vorsätzlichen Modifikation des Aussehens einer dargestellten Person auszugehen. Das Argument, ein späterer Kopist habe versehentlich einer außerordentlich prominenten Persönlichkeit wie Luther, der nach seinem Tod in unzähligen Bildnissen Teil der öffentlichen Wahrnehmung geworden war, eine Frisur verpasst, wo eigentlich eine Tonsur zu sehen sein müsste, scheint mehr als fragwürdig. Wenn der Kupferstich, wie die Autoren behaupten, die direkte Vorlage für das behandelte Porträt gebildet haben soll, müsste der betreffende Kopist, den man zudem innerhalb der Cranach-Werkstatt verortet, blind gewesen sein. Der Auftrag, Luther posthum als Augustinermönch zu malen, hätte zweifellos auch die Übernahme der Tonsur aus dem Kupferstich zur Folge gehabt. Ein unterstellter Fehler eines Kopisten ist für Cranachs Werkstattpraxis, der auch 1546 noch der Werkstatt vorstand und Luther-Bildnisse in Serie produzieren ließ, undenkbar. Ein vorgegebenes posthumes Mönchs-Porträt, dem laut der Autoren ergänzend zur vermeintlichen Vorlage sogar die Augustiner-Attribute der Hand am Herzen und des Mönchsgürtels zugefügt worden sein sollen, mit einer lockigen Haarpracht zu versehen, ist sicher auszuschließen. Schließlich existieren sogar Werke von anonymen Meistern außerhalb der Cranach-Werkstatt, denen der unterstellte „Kopistenfehler“ nicht unterlaufen ist und die den 1520 datierten Kupferstich problemlos in Gemälde transferierten¹⁰ (Abb. 3). Bezeichnenderweise existieren entsprechende Werke aus der Cranach-Werkstatt nicht.

Die Kupferstich-Vorlagen und ihre Kopien weichen in der Kopfform Luthers deutlich von sämtlichen anderen Lutherbildnissen ab. Schon Lavater beschreibt dieses Phänomen 1787 ausgehend von den ab 1528 entstandenen Darstellungen mit Baret: „*Welch eine viel gemeinere, niedrigere Gesichtsform des dennoch großen, einzigen, unvergleichbaren Luthers, ...*“.¹¹ Im Gegensatz zu den „niedrigere[n] Gesichtsform[en]“ sind die Kopfformen der beiden 1520 datierten Kupferstiche Cranachs von einer sehr hohen Stirn bestimmt. Erst oberhalb dieser hohen Stirn beginnt wiederum abweichend von der Haarpracht Luthers, wie sie auf Werken ab 1525 regelmäßig vorkommt (Abb. 5 rechts), die Tonsur als umlaufender Kranz.

Dieser wie aufgesetzt wirkende Haarkranz ist offensichtlich an beiden Rändern streng beschnitten und über der Ohrmuschel kahl ausrasiert. Der kahle Oberkopf läuft von der Stirn fast waagrecht nach hinten, um dort wiederum in deutlichem Winkel nach unten zu zeigen, was die schmale Eckigkeit des Schädels zusätzlich betont (vgl. Abb. 2). Bei der näheren Betrachtung wächst der Verdacht, dass die Tonsur möglicherweise nicht die reale Situation wiedergibt, sondern eine propagandistische Botschaft darstellen könnte.

¹⁰ CC-POR-510-181. Martin Luther als Augustinermönch mit Tonsur, 39 x 28,8 cm, Eichenholz. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. GK 1028. Motivisch damit übereinstimmend: CC-POR-510-182. Martin Luther als Augustinermönch mit Tonsur, 36 x 26 cm, Holz. Lempertz, Köln, 20. März 2010, Auktion 953, Lot 4.

¹¹ Zitiert nach Hess/Mack a.a.O., S. 279.



Abbildung 5: Lucas Cranach d. Ä., Martin Luther (1517?) mit Kappe (links) sowie 1525 barhäuptig (rechts).

Während von Luther als Mönch mit Tonsur kein Tafelbild existiert, lassen sich für einen weiteren Vergleich zwei Cranach-Gemälde heranziehen, die Luther mit Kappe und in Mönchskutte zeigen, demnach in den betreffenden Zeitraum gehören sollten. Zum einen ist dies ein Bildnis in Privatbesitz,¹² das Luther in neutraler Pose ohne Hände, lediglich mit schwarzer Kappe zeigt¹³ (Abb. 5 links). Auffällig ist hier die ausgeprägte Lockenpracht, die unter dem Hut nicht nur an der Stirn, sondern auch seitlich über die Ohren sowie im Nacken hervorragt. Zweifellos trägt dieser Luther keine, bzw. nicht die Tonsur, die beide Kupferstiche Cranachs auszeichnet. Das zweite Bild, das seit 2002 im Besitz des Lutherhauses in Wittenberg ist¹⁴ (Abb. 6 rechts), dürfte ringsum beschnitten sein und zeigt Luther deshalb enger in das Format eingebunden. Auch hier trägt Luther denselben, wenn auch etwas ausladenderen Hut, unter dem ringsum seine Locken hervorschauen, was gegen eine Tonsur spricht. Datiert wird das Bildchen „um 1520 (?)“.¹⁵

¹² CC-POR-510-003. Martin Luther in Mönchskutte mit schwarzer Kappe, dat. 1517, 40,3 x 26,5 cm, Holz. Sotheby's, New York, 1. Februar 2018, Lot 9. Die auf der Tafel angebrachte Jahreszahl „1517“ gilt als sekundär. Eine Entstehung um 2520 wird jedoch allgemein akzeptiert.

¹³ Bei der Kappe handelt es sich entweder um eine Mönchsmütze, die üblicherweise zum Abdecken einer Tonsur getragen wurde, oder aber um einen Doktorhut, der Luthers akademische Würde zum Ausdruck bringt.

¹⁴ CC-POR-510-004. Martin Luther in Mönchskutte mit schwarzer Kappe, 26 x 18,7 cm, von Holz auf Leinwand übertragen. Wittenberg, Lutherhaus, Inv. Nr. G163.

¹⁵ http://lucascranach.org/DE_LHW_G163.



Abbildung 6: Vergleich des Luther-Bildnisses in Nürnberg (links) mit der Darstellung Luthers mit Kappe in Wittenberg (rechts). Die Wittenberger Version entsprach vor Übermalung der Nürnberger Version. Rote Markierungen kennzeichnen die auf der Wittenberger Variante übermalten Bereiche und ihre Entsprechungen auf dem Bild in Nürnberg.

Das barhäuptige Bildnis Luthers in Nürnberg ist mit dem Bildnis in Wittenberg weitgehend deckungsgleich (Abb. 6). Mit Ausnahme des zusätzlich sichtbaren Hutes stimmen sogar die Ränder der Kutte überein, sofern man das Infrarotreflektogramm miteinbezieht. Die rechts neben dem Kinn befindliche Aufwölbung der Kapuze bei der größeren Version in Nürnberg liegt bei der kleineren Version in Wittenberg unter einer auch bei Tageslicht sichtbaren Übermalung mit grünem Hintergrund verborgen. Geht man davon aus, dass der übermalte Bereich aufgrund seiner unauffälligen Altersstruktur keine wesentlich später erfolgte Veränderung ist, sondern während des Malprozesses entstand, müsste die größere Version ohne Hut vor (!) der kleineren Version entstanden sein. Nicht auszuschließen ist, dass beiden Versionen eine unbekannt gemeinsame Vorlage zugrunde liegt oder alternativ eine weitere zeitgleiche Version existierte. In allen Fällen ändert sich jedoch nichts an der Tatsache, dass mit dem „1517“ datierten Bildnis (Abb. 5 links) und dem übereinstimmenden kleinen Porträt (Abb. 6 rechts) zwei weitere Werke aus der Zeit vor Luthers Ausscheiden als Mönch existieren, die ihn mit Haaren und ohne Tonsur zeigen.¹⁶

Blickt man nun erneut auf die beiden Kupferstiche (Abb. 2), die bezogen auf die Tonsur im Zusammenhang mit der Jahreszahl 1520 als Solitäre zu bezeichnen sind, so rückt doch die zunächst abwegige Vorstellung, Luther könnte bereits vor 1520 trotz seines Mönchsgelübdes ohne Tonsur aufgetreten sein, in den Bereich des Möglichen. Gerade der Cranach-Werkstatt, die engen Kontakt zu Luther gepflegt hat, kann der behauptete „*Irrtum eines Kopisten*“ nicht noch für zwei zusätzliche Bilder unterstellt werden.

¹⁶ Abweichend davon Ute Mennecke: Luther als Junker Jörg, in: Albrecht Beutel (Hrsg.): Lutherjahrbuch 79, 2012, S. 71.

Auch für die beiden Kupferstiche, die sicherlich die Vorlage für weitere, außerhalb der Werkstatt Cranachs gefertigte Varianten bildeten (vgl. Abb. 4), muss deshalb umgekehrt kein Irrtum bei der Gestaltung unterstellt werden. Anders als bei dem Gemälde hätte es gerade bei fehlender Tonsur des zur Bekanntmachung vervielfältigten Mönches eher zu Verwirrungen geführt, wenn dieser ohne das allgemein bekannte Attribut der Tonsur „unter das Volk“ gebracht worden wäre. Gerade in der Anfangszeit der medialen Verbreitung der Gestalt Luthers mussten passende Attribute definiert werden. Erst wenige Jahre später war 1525 durch die Beigabe Katharina von Boras als Hausfrau die Identifizierung Luthers auch ohne Beischriften oder Mönchsattribute möglich (Abb. 5 rechts). Weitere drei Jahre später hat die Cranach-Werkstatt Luther sein weithin verständliches Aussehen als gelehrter Reformator mit schwarzem Baret gegeben. Ab etwa 1530 löste schließlich Melanchthon aufgrund der Geschehnisse der fortschreitenden Reformation Luthers Gattin als Pendant der Lutherporträts ab. Von Luther sowie seinen Pendants Bora und Melanchthon stammen aus der Cranach-Werkstatt nur eine sehr begrenzte Anzahl feststehender Porträttypen, die aufeinander aufbauen und die Vorstellung vom Aussehen Luthers und seiner Wegbegleiter bis heute prägen.¹⁷

Im Sinne einer eindeutigen Bildaussage bei der Verbreitung der Thesen des noch als Augustinermönch bekannten Luthers könnte es für den gestaltenden Künstler naheliegend gewesen sein, eine Tonsur in das Bildgeschehen einzubauen, auch wenn diese nicht der historischen Wirklichkeit entsprach. In diesem Bestreben nach einer möglichst eindeutigen Bildsprache könnte auch die Fertigung des zweiten Kupferstichs zu suchen sein, bei der im Sinne einer besseren Lesbarkeit der Protagonist um die Attribute der Bibel und des „Hand aufs Herz-Gestus“ (Redegestus?) bereichert wurde. Besonders Georg Spalatin¹⁸ scheint an einer „gezielt kontrollierte[n] Bildpublizistik“ aktiv beteiligt gewesen zu sein, wie Joachim Knappe es beschreibt: *„Man arbeitete nun gezielt an Luthers Image. Luther selbst änderte seinen Namen, und in seinem Umfeld manipulierte man später auch aus astrologischen Gründen sein Geburtsdatum.“*¹⁹

Eine ganz andere Erklärung wäre zudem denkbar, wenn die mitgedruckte Jahreszahl 1520 nicht nur als Erscheinungsdatum, sondern als manipulativer Hinweis auf das Aussehen Luthers in diesem Jahr akzeptiert würde. Der Kupferstich, der offensichtlich Anlass zu einer Veränderung der Bildaussage in einer verbesserten (?) Version gegeben hat und neu aufgelegt wurde, könnte bewusst irreführend nach der Gefangennahme Luthers angelegt sein, um das wahre Aussehen des „untergetauchten“ Luthers zu verschleiern. Ein im ganzen Reich verbreitetes Bildnis eines Augustinermönchs mit auffälliger Römertonsur würde dazu führen, dass Luther, der auf der Wartburg unzweifelhaft mit verschiedenen Personen in Kontakt gekommen sein muss, nicht als solcher erkannt worden wäre. Die Gefahr für das Leben eines vogelfreien Geistlichen, der im Verständnis andersdenkender Zeitgenossen die Welt auf den Kopf zu stellen suchte, dürfte immens gewesen sein. Der Aufwand, den der sächsische Kurfürst mit der von ihm initiierten Schutzhaft betrieben hatte, rechtfertigt auch die Anwendung medialer Mittel zum Schutz der Person Luthers.

In einer solchen, unter zeitlichem Druck gefällten Entscheidung könnte auch begründet liegen, weshalb Cranach mit dem Kupferstich zur Reproduktion ein Verfahren anwendete, das in seinem Gesamtwerk zu diesem Zeitpunkt nur in drei Fällen²⁰ und letztmals 1510 nachweisbar ist. Die Anfertigung eines Holzschnittes hätte zwar eine höhere Auflage ermöglicht, gleichzeitig wäre der zeitliche Aufwand für die Druckvorlagenherstellung ungleich größer gewesen.

¹⁷ Vgl. Peter Schmelzle: Luther-Bildnistypen bei Cranach, in: Neue Überlegungen und Ergebnisse zu zwei Gemälden im Besitz der Kilianskirche in Heilbronn, Sonderdruck aus: Christhard Schrenk, Peter Wanner (Hrsg.): heilbronnica 6, Beiträge zur Stadt- und Regionalgeschichte, Stadtarchiv Heilbronn 2016, S. 44–54.

¹⁸ Vgl. Aufsatz zu Georg Sibus.

¹⁹ Joachim Knappe: 1521 – Martin Luthers rhetorischer Moment oder Die Einführung des Protests, Berlin 2017, Anm. 390.

²⁰ Bildnis Friedrich der Weise, 1509 (vgl. Johannes Jahn: Lucas Cranach als Graphiker, Leipzig 1955, Tafel 68), Buße des heiligen Chrysostomus (Jahn, Tafel 70), Friedrich der Weise, den heiligen Bartolomäus anbetend (Jahn, Tafel 99).

Die These der Veranlassung des Kupferstichs zur Irreführung der Öffentlichkeit wird sich zwar nicht verifizieren lassen, es existiert jedoch eine beispielhafte Quelle, mit der sich Luthers Situation belegen lässt: Ein Wirt namens Johannes Wagner aus Leipzig wurde im Auftrag Herzog Georgs nach dem Aufenthalt Luthers befragt, da man annahm, er habe ihn wissentlich bewirtet. In seiner Vernehmung beteuert Wagner, dass ein „*Reytender mit eynem Knechte*“ einen Bart und ein „*rot Birretlein*“ trug und „*dasselbig Birret habe er nicht wollen abethun*“.²¹ Diese Auslassung zur Kopfbedeckung deutet darauf hin, dass insbesondere die Tonsur eines Augustinereremiten „per se“ als persönliches Erkennungszeichen Luthers in der allgemeinen Wahrnehmung verankert gewesen sein musste.

Wenn also die beiden Kupferstiche möglicherweise nicht als Beweis für eine noch im Jahr 1521 vorhandene Tonsur Luthers angesehen werden müssen, so stellt sich die Frage, ob Luther tatsächlich vor 1520 die Tonsur hat auswachsen lassen können. Vergegenwärtigt man sich Luthers quellenkundlich belegbare Entwicklung von der Vorstellung eines strafenden, Opfer fordernden Gottes hin zu einem gerechten Gott der Gnade, so könnte in dieser Entwicklung die Antwort liegen. Das vielzitierte „*Turmerlebnis*“ als Ausgangspunkt der Reformation definiert sich über Römer 1,17, wo es heißt: „*Denn darin wird offenbart die Gerechtigkeit, die vor Gott gilt, welche kommt aus Glauben in Glauben; wie geschrieben steht (Habakuk 2,4): »Der Gerechte wird aus Glauben leben.«*“²²

Mit der aus Exegese resultierenden und für ihn entscheidenden neuen Erkenntnis dürfte es Luthers Persönlichkeitsstruktur zu diesem Zeitpunkt nicht mehr zugelassen haben, ein Symbol der Buße und des Opfers öffentlich zur Schau zu tragen. In seiner Schrift über die Mönchsgelübde bemerkt Luther 1521 hierzu explizit: „*Was hat es zu bedeuten, ob ich die Kutte oder Platte [Tonsur] trage oder ablege? Es machen doch nicht die Kutte oder Platte den Mönch?*“²³

Die liberale Haltung des Ordens, gleichzeitig seine innere Zerstrittenheit über die Ordensregeln und nicht zuletzt die leitende Funktion, die Luther innerhalb des Distriktvikariats innehatte, dürften ein Ausbrechen aus den tradierten Regeln des Gehorsams ermöglicht haben. Wenn Luther nicht bereits mit seiner Promotion im Jahr 1512 das Mönchshabit dem Gelehrtenhabit zumindest durch Verzicht auf die Tonsur angenähert hat, so wäre dies spätestens 1518 möglich gewesen, als Johann Staupitz ihn vom Mönchsgehorsam entbunden hatte.

Diese letztgenannte Möglichkeit bedeutet nicht zwangsweise, dass Luther den Verzicht auf die Tonsur vor 1520 zeitlebens beibehalten hat. Denkbar wäre, dass er im Sinne der oben zitierten „*gezielt kontrollierte[n] Bildpublizistik*“ seinen Auftritt in Worms entsprechend vorbereitet hatte, um durch sein äußeres Erscheinungsbild die bestmögliche Wirkung zu erzielen. Dieses, von Knappe als „*Priming*“ bezeichnete, zielgerichtete Schlüpfen in die Rolle eines „*mönchischen Bußpredigers*“²⁴ hätte ihn veranlasst haben können, nochmals den „*schlichten Mönch*“ zu geben, zu dessen Image auch die römische Tonsur gehörte. Glaubt man der betreffenden Quelle, so lässt der Bericht des königlichen Kabinetts an den Staatsrat von Kastilien keinen Zweifel daran, dass Luther während seines Auftritts vor dem Kaiser eine frisch geschorene Tonsur trug: „*Er trug als Kleidung ein Gewand des Augustinerordens mit seinem Ledergürtel, die Tonsur groß und frisch geschoren, das Haupthaar verschnitten und zwar weiter als das gewöhnliche Verhältnis ist.*“²⁵

²¹ Ute Mennecke: Luther als Junker Jörg, in: Albrecht Beutel (Hrsg.): Lutherjahrbuch 79, 2012, S. 69.

²² Zitiert nach Lutherbibel unter tinyurl.com/y5r7fbup.

²³ Zitiert nach Hartmut Lehmann: Die Aufklärung in Nordamerika auf dem Hintergrund der lutherischen Reformation, in: Johannes Brosseder, Athina Lexutt (Hrsg.): Reformatorisches Profil: Studien zum Weg Martin Luthers und der Reformation, Göttingen 1995, S. 364.

²⁴ Joachim Knappe: 1521. Martin Luthers rhetorischer Moment oder Die Einführung des Protests, Berlin 2017.

²⁵ Paul Kalkoff: Briefe, Depeschen und Berichte über Luther vom Wormser Reichstage 1521, Verein für Reformationsgeschichte, 1898, S. 50, zitiert nach Knappe 2017.



Abbildung 7: Martin Luther, serieller Bildnistyp ab 1528, Pergament auf Eichenholz.

Auch wenn dieser Bericht die Authentizität der vor Worms entstandenen Kupferstiche bestätigt und damit die Tonsur Luthers für das Jahr 1520/21 als historische Tatsache proklamieren kann, wird die Möglichkeit damit keinesfalls nichtig, dass Luther in seiner Funktion als gelehrter Professor davor bereits auf die Attribute eines Eremiten verzichtet hatte, so wie es die Tafelbildnisse Cranachs unmissverständlich zeigen.

Wie gezeigt werden konnte, kann weder aus den Übereinstimmungen von Kupferstichen und Holzschnitt mit dem Nürnberger Luther-Porträt noch aus der darauf fehlenden Tonsur ein *terminus post quem* generiert werden.

Weiterhin dürfte allein die Tatsache, dass sowohl die Stiche als auch der Holzschnitt mit Luther als Junker Jörg seitenverkehrt zu den Gemälden ausgeführt sind, den logischen Werkprozess und damit gleichzeitig die Nichtigkeit der Kopisten-These belegen. Während es jeglicher Werklogik widerspricht, eine Vorlage mittels Malerei seitenverkehrt zu duplizieren, geschieht dies umgekehrt automatisch, wenn die Gemäldevorlage der Einfachheit halber seitenrichtig auf eine Druckplatte „kopiert“ wird, um dann im Abdruck seitenverkehrt zu erscheinen.

Auch der Umstand, dass die im IRR sichtbare Unterzeichnung des fraglichen Porträts dem Junker-Jörg-Holzschnitt präziser folgt als die immer wieder „geringfügig abweichende malerische Ausführung“,²⁶ ist eher ein Beweis dafür, dass eine zeichnerische Vorlage (und nicht zwingend der Druck) mechanisch auf den Bildträger übertragen wurde. Bei der Übertragung der Vorzeichnung ging es ja gerade darum, die Konturlinien exakt zu übertragen, um die Physiognomie nicht zu verändern.²⁷

²⁶ Mennecke a.a.O., S. 285.

²⁷ Ein direktes Pausverfahren, bei dem die Pause seitenverkehrt auf einen Bildträger abgerieben wird, scheidet aus, da beide Köpfe unterschiedlich groß sind.



Abbildung 8: Martin Luther, Visierung auf Pergament für seriell gefertigte Bildnisse ab 1532.

Zu diesen allgemeinen Überlegungen gesellen sich nachfolgend stilkritische Vergleiche, die auch unter kennerschaftlichen Gesichtspunkten letzte Zweifel daran ausräumen sollten, dass das Lutherbildnis in Nürnberg nicht nach 1546, sondern vor 1520 entstanden sein muss.

Das Porträt in Nürnberg ist auf Pergament gemalt und auf Holz aufgezogen. Pergament als Bildträger kommt bei Porträts innerhalb des Cranach-Gesamtwerks nur vereinzelt vor. Für die Zeit nach 1546 ist überhaupt kein auf Pergament gemaltes Werk der Cranach-Werkstatt nachweisbar. Auch Martin Luther begegnet uns außer auf dem Bild in Nürnberg nur wenige Male auf Pergament. Ein 2011 bei Sotheby's in London versteigertes Pergamentbild zeigt ihn in dunklem Gelehrten-gewand und mit Kappe in dem ab 1528 für mehrere Jahre seriell gefertigten Bildnistyp²⁸ (Abb. 7). Eine Visierung Luthers auf Pergament in der Sammlung Northwick auf Drumlanrig Castle im englischen Thornhill²⁹ (Abb. 8) ist wohl kurz nach 1530 entstanden und diente als Vorlage für die seriell gefertigten Lutherdarstellungen ab 1532. Das Porträt dürfte mit hohem physiognomischem Anspruch gefertigt sein und dem wirklichen Aussehen Luthers sehr nah kommen.³⁰

Diesen Lutherbildnissen auf Pergament, denen innerhalb des Cranach-Gesamtwerks bereits eine Ausnahmestellung zukommt, stehen zwei vor 1520 entstandene Bildnisse auf Pergament gegenüber.

²⁸ CC-POR-510-053. Martin Luther, Brustbild in dunklem Gewand mit dunkler Kappe, 31,9 x 22,4 cm, Pergament auf Eichenholz aufgezogen. Sotheby's, London, 6. Juli 2011, Lot 35. Als Bildnis auf Pergament, das ansonsten exakt in die Werkreihe der auf Holzbildträger gemalten Porträts passt, ist dieses Porträt innerhalb der für Cranach nachweisbaren Werkstattoutine nur bedingt erklärlich. Möglicherweise handelt es sich um eine übermalte Porträtaufnahme oder eine spätere Nachahmung.

²⁹ Vgl. Michael Hofbauer: CRANACH – Die Zeichnungen, Berlin 2010, S. 533.

³⁰ Vgl. hierzu das Forschungsprojekt „Kritischer Katalog der Luther-Bildnisse (1519–1530)“ unter Leitung von Daniel Hess, Anselm Schubert, Andreas Maier und Gunnar Heydenreich, Projektbeschreibung unter tinyurl.com/y589vq8y.



Abbildung 9: Lucas Cranach d. Ä., Bildnisse Balthasar Hundt, 1515 (links) und Gerhart Volk, 1518 (rechts).

Das erste Bildnis stellt den Magdeburger Domherren Balthasar Hundt († 1534) dar und ist mit „1515“ datiert³¹ (Abb. 9 links). Das zweite Bildnis stellt entsprechend einer rückseitigen Aufschrift einen ansonsten nicht näher identifizierbaren „Gerhart Volk“ (?) dar und ist mit „1518“ datiert³² (Abb. 9 rechts). Beide Bildnisse sind stilistisch mit dem Luther-Bildnis in Nürnberg weitgehend übereinstimmend ausgeführt und liegen mit einem Abstand von drei Jahren zeitlich relativ eng beieinander. Dennoch soll diese Tatsache nicht als Argument für einen daraus resultierenden, für das Nürnberger Luther-Bildnis anzunehmenden Entstehungszeitraum vorgebracht werden. Die Techniken der Cranach-Werkstatt waren auch nach 1546 einer langjährigen Werkstatttradition verpflichtet, so dass die (gleichwohl vorhandenen) Unterschiede zu viel früher entstandenen Werken nicht signifikant beweiskräftig sind. Lediglich die Unterzeichnung auf der Luther-Tafel, die sich aufgrund der mit kohlenstoffhaltigem Pigment stark gesättigten wässrigen Tinte gut im Infrarotreflektogramm darstellen lässt, findet sich auch auf dem 1515 datierten Hundt-Porträt wieder. Nach 1546 war diese Technik einer schwungvollen freien Pinselzeichnung weitgehend von Vorzeichnungen mit trockenem Stift abgelöst. Ihr routinemäßiges Vorkommen vor allem in der frühen Cranach-Werkstatt dürfte hingegen ein Hinweis darauf sein, dass es sich um die bevorzugte Technik des älteren Cranachs handelte.

³¹ CC-POR-810-073. Bildnis des Magdeburger Domherr Balthasar Hundt in Pelzschabe, ein Buch haltend, 41,5 x 27,7 cm, Pergament auf Holz. Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 618a. Bei cda unter http://lucascranach.org/DE_smbGG_618A bezeichnet als „Bildnis eines Bürgermeisters von Weißenfels im Dreiviertelportrait nach rechts“ (Unsinn).

³² CC-POR-810-012. Halbfigur eines Mannes in dunklem Gewand mit heller pelzbesetzter Mütze, 40,5 x 28,2 cm, Pergament auf Lindenholz. Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. 727.



Abbildung 10: Vergleich von ziselierten Rautenmustern auf dem Kopfgoldschnitt von Büchern als Hinweis auf einen gemeinsamen Entstehungszeitraum. Bildnis Martin Luther (links), Bildnis Balthasar Hundt, 1515 (Mitte), Heiliger Bartholomäus, um 1515 (rechts).

Ein weiteres Stilelement des Luther-Porträts findet sich allerdings auf beiden vor 1520 gefertigten Pergament-Bildnissen wieder. Sowohl auf dem Bildnis des Gerhart Volk aus dem Jahr 1518 als auch auf dem 1515 datierten Bildnis des Balthasar Hundt hat der Maler ein Muster aus fortlaufenden Rauten als Zierrat eingesetzt. 1518 ziert es den Hemdkragen des Gerhart Volk und 1515 leuchtet es in Form einer Ziselierung auf dem Kopfgoldschnitt des Buches, das Hundt in der Hand hält. Das selbe Muster aus sich kreuzenden Linien mit Punkten innerhalb der Rautenfelder wiederholt sich auf dem ebenfalls mit Kopfgoldschnitt versehenen Buch Luthers (Abb. 10).

Eine Chronologie der im Werk der Cranach-Werkstatt vorkommenden Rautenmuster ermöglicht im Gegensatz zur Verwendung von Pergament als Bildträger eine sichere Beweisführung dafür, dass es sich bei dem Luther-Porträt nicht um ein Werk nach 1546 handeln kann. Erstmals ansatzweise nachweisbar sind Rauten bei Cranach für das Jahr 1506 am Ärmel der heiligen Dorothea auf dem sogenannten Katharinenaltar in Dresden.³³ 1514 zieren sie als Seidenstickerei das Kleid der Herzogin Katharina von Sachsen³⁴ und um 1525 das Brautkleid der Sibylle von Cleve.³⁵ Fast schon gesetzmäßig hält auch Kurfürst Friedrichs Schutzheiliger Bartholomäus wieder um das Jahr 1515 eine Bibel mit einem rautenförmig ziselierten Kopfgoldschnitt in Händen.³⁶ Bezeichnenderweise trägt der darunter abgebildete Kurfürst eine mit der des Luther-Bildes fast schon deckungsgleich zu bezeichnende kräftige Unterzeichnung. Aus zeichenphänomenologischer Sicht³⁷ kann kein Zweifel daran bestehen, dass beide Unterzeichnungen nicht nur von derselben Hand, sondern auch aus demselben Herstellungszeitraum stammen.

Weitere elf Werke³⁸ mit einem Entstehungszeitraum vor 1518 belegen zudem eindrucksvoll, dass es sich bei dem untersuchten Rautenmuster eindeutig um ein stilistisches Merkmal der frühen

³³ CC-ALT-250-000. Flügelaltar mit einem Flügelpaar. Mitteltafel 127,0 x 139,5 cm, Seitenflügel je ca. 123 x 65 cm, Lindenholz. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1906 A, BB, B (Mittelbild und Flügellinnenseiten) und London, National Gallery, Inv. Nr. 6511 (Flügelrückseiten),

³⁴ CC-POR-323-001. Ganzfigurige lebensgroße Darstellung der Herzogin Katharina von Sachsen, 184,5 x 83 cm, von Holz auf Leinwand übertragen. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1906 H.

³⁵ CC-POR-360-001. Sibylle von Cleve als Braut, 57 x 39 cm, Buchenholz. Weimar, Schlossmuseum, Inv. Nr. G 12. Sowie CC-POR-360-002. Sibylle von Cleve als Braut, 53,3 x 38,1 cm, Holz. Christie's, New York, 15. April 2008, Lot 12.

³⁶ CC-CMM-300-001. Die gekrönte Madonna verehrt von Friedrich dem Weisen am Betpult, hinter ihm sein Schutzheiliger Bartholomäus, 115 x 91 cm, von Lindenholz auf Leinwand übertragen. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 2749.

³⁷ Vgl. Michael Hofbauer: CRANACH – Die Zeichnungen, Berlin 2010, S. 32ff.

³⁸ **Um 1510:** CC-BNT-160-005. Salome, 61 x 49,5 cm, Eichenholz. Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. Nr. 738 Pint. CC-CMS-080-001. Martyrium der heiligen Barbara, 154 x 137 cm, Holz. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 57.22. CC-CMS-080-002. Martyrium der heiligen Barbara, 49,0 x 38,4 cm, Holz. Privatbesitz. CC-CMM-200-002. Madonna zwischen weiblichen Heiligen, 96,5 x 80,5 cm, von Holz auf Leinwand übertragen. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. KMSsp731. CC-POR-440-002. Barbara von Sachsen mit Sohn Friedrich, 53 x 38,4 cm, Holz. Windsor,



Abbildung 11: Lucas Cranach d. Ä., Bildnis Friedrich der Weise, um 1515, mit Detail der Hand aus dem Nürnberger Luther-Bildnis als Hinweis auf denselben Entstehungszeitraum.

Cranach-Werkstatt handelt, welches später keine Verwendung mehr fand und deshalb für ein posthumes Luther-Bildnis ausgeschlossen werden kann. Die Häufung der Werke um 1515, welche ein Rautenmuster aufweisen sowie die mit einem Werk von 1515 übereinstimmende Unterzeichnung deuten zudem auf einen Entstehungszeitpunkt des Luther-Porträts um das Jahr 1515 hin.

In diesen Zeitraum fällt auch ein Porträt Friedrichs des Weisen,³⁹ das eine weitere Übereinstimmung mit dem Luther-Porträt zeigt. Die Hand am mit Pelz verbrämten Mantel des Kurfürsten findet sich in nahezu gleicher Haltung auf dem Luther-Bild (Abb. 11). Beide Hände sind gleichartig konstruiert und kombinieren auf eigentümliche Weise eine Greifbewegung zu Buch bzw. Mantel mit einem durch den isoliert abgespreizten Zeigefinger angedeuteten Zeigegestus. Derselbe Gestus

Royal Collection, Inv. Nr. RCIN 403373. **Datiert 1515:** CC-BNT-150-001. Enthauptung Johannes des Täufers, 84,5 x 58 cm, Holz. Kroměříž (Kremsier), Schlossgalerie, Inv. Nr. 267/2367. **Um 1515:** CC-BNT-140-002. Johannes predigt vor Zuhörern im Wald, 40,5 x 28 cm, Holz. Privatbesitz. **Datiert 1516:** CC-CMM-200-001. Madonna mit weiblichen Heiligen, 119 x 83 cm, Lindenholz. Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Inv. Nr. 10. **Um 1516:** CC-CMM-200-010. Madonna mit weiblichen Heiligen, 67,5 x 47,3 cm, Lindenholz. Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 133. CC-POR-420-001. Erbprinz Friedrich von Sachsen als Knabe, 42,5 x 33 cm, Lindenholz. Washington, National Gallery of Art, Inv. Nr. 1947.6.1. **Um 1518:** CC-CMD-010-016. Schmitzburg-Epitaph, 93 x 36,2 cm, Lindenholz. Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. 40.

³⁹ CC-POR-160-001. Kurfürst Friedrich der Weise, 55 x 35 cm, Buchenholz. Augsburg, Schaezlerpalais.

in völliger Übereinstimmung mit der Hand des Kurfürsten findet sich nochmals auf der Darstellung von Luther als Junker Jörg in Weimar,⁴⁰ wo Luther mit einem gleichartig abgespreizten Zeigefinger das Heft seines Schwertes umgreift. Die Grundform dieser Hand wurde als „Werkstattkonserve“ also nach 1515 über einige Jahre hinweg wiederverwendet, was den zeitlichen Zusammenhang der betreffenden Werke zusätzlich unterstreicht.

Die Bedeutung der vorgelegten Beweisführung zur Existenz eines frühen Luther-Bildnisses aus der Zeit um 1515 wirkt sich weniger auf die kunsthistorische Forschung als vielmehr auf die reformations- und sozialgeschichtliche Forschung im Allgemeinen aus. Mit dem behandelten Bildnis blickt uns nicht nur das nah an der historischen Wirklichkeit zu vermutende Gesicht des 32-jährigen Luthers an, sondern auch ein Augustinermönch, der bereits zwei Jahre vor Veröffentlichung seiner Ablassthesen seinen Entschluss zum Kampf für eine reformatorische Wende offen zur Schau getragen und auf die Tonsur als Zeichen von Buße und Abkehr von weltlichem Leben⁴¹ verzichtet hat. Wenn Luther sich sichtbar als Augustinermönch mit Kutte und schwarzem Gürtel hat darstellen lassen, so kann der gleichzeitige Verzicht auf die Tonsur als Gradmesser für Luthers Reformbestreben angesehen werden. Nicht die totale Ablehnung traditioneller klerikaler Strukturen, sondern die Reform des von der Kirche geforderten Tributs an die Gläubigen für einen Sündenablass dürfte bereits 1515 Luthers Hauptkritik auf die „römische Gnade“ gelenkt haben, als deren sichtbares Zeichen auch die „römische Tonsur“ angesehen werden kann. Mit seiner Ernennung zum Provinzialoberhaupt der Augustinereremiten im Jahr 1515 könnte Luther die Macht seines Amtes als nonverbales Statement gegen die alte Gnadenlehre genutzt haben. Ein Zusammentreffen außerhalb seines Einflussbereichs mit diesbezüglich ideologischen Gegnern, wie sie auf dem Reichstag zu Worms versammelt waren, könnte der Grund dafür gewesen sein, die Tonsur frisch schneiden zu lassen, um sich damit einen diplomatischen Vorteil zu verschaffen. Diese Lesart lässt sich durch die Existenz der beiden Kupferstiche untermauern, die Luther nicht „nur“ als traditionellen Augustinermönch darstellen, wie es die erste, nicht verbreitete Variante suggeriert, sondern als argumentierenden, gestikulierenden Mann des Wortes mit aufgeschlagenem Buch, wie ihn der modifizierte zweite Stich zeigt.

Feststehen dürfte, dass Luther bereits um das Jahr 1515 die Tonsur hat auswachsen lassen, obwohl er das Habit noch nicht ausgezogen hatte.⁴² Feststehen dürfte damit auch, dass er für seinen Auftritt vor dem Kaiser 1521 in Worms zur Tonsur zurückgekehrt ist.

Das mit großer Wahrscheinlichkeit um das Jahr 1515 entstandene Bildnis Martin Luthers im Mönchshabit zeigt das wirkliche Aussehen des jungen Luther⁴³ und ist der früheste bildhafte Beweis für den Beginn der Reformation.

⁴⁰ CC-POR-510-009. Martin Luther als Junker Jörg, 52,8 x 37,3 cm, Buchenholz. Weimar, Schlossmuseum, Inv. Nr. G 9.

⁴¹ Vgl. Pierer's Universal-Lexikon, Bd. 17, Altenburg 1863, S. 681, Digitalisat unter tinyurl.com/y2xuz9n6.

⁴² Es kann dahingestellt bleiben, ob die Frisur Luthers im Bereich des Oberkopfes eine (spätere?) Modifikation erfahren hat, wie die merkwürdig mit einzelnen aus einer schwarzen Fläche entspringenden Haare vermuten lassen. Die Unterzeichnung im Bereich der Stirn mit locker nach unten schwingenden Koteletten lässt keinen Zweifel daran, dass hier keine Tonsur vorgesehen und auch nicht ursprünglich ausgeführt worden war.

⁴³ Vgl. abweichend hierzu: Ein hochkarätiges Forschungsprojekt hinterfragt die Authentizität der Luther-Bildnisse, Pressemitteilung vom 30. Januar 2018 in (idw) – Informationsdienst Wissenschaft, digital eingesehen am 14. Februar 2020 unter <https://idw-online.de/de/news688354>.

Eine Johannespredigt als Zeichen reformatorischer Entwicklungshilfe durch die Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä.

Im Jahr 1516 edierte Cranach einen prachtvollen Holzschnitt mit der Darstellung einer Predigt Johannes des Täufer (Abb. 1). Es ist davon auszugehen, dass bereits davor ein Einzelwerk gefertigt worden war, welches den Anlass für eine Vervielfältigung im grafischen Druck bildete. Damit konnte auch die weniger begüterte Bevölkerung in den Genuss von Bildwerken kommen, die für diese Zielgruppe als teure Tafelmalerei unerschwinglich gewesen wären.¹



Abbildung 1: Lucas Cranach d. Ä., Johannes der Täufer predigt vor Zuhörern im Wald, Holzschnitt, dat. 1516, 33,5 x 23,6 cm, Privatbesitz.

¹ Die Tradition solcher in großer Zahl hergestellten Reproduktionen von Kunstwerken ist bis in das 20. Jahrhundert hinein belegt, die mithilfe unterschiedlicher Drucktechniken in „illustrierten Zeitungen“ rasche Verbreitung fanden.



Abbildung 2: Lucas Cranach d. Ä., Johannespredigt, um 1547, Madrid.

Das Sujet der Johannespredigt war als mediales Instrument zur Veranschaulichung der Bedeutung einer Verkündigung des Evangeliums geeignet, altgläubige und reformatorische Standpunkte gleichermaßen zu illustrieren.² Abweichend von den späteren Tafelbildern Cranachs wie dem in Madrid³ (Abb. 2), auf denen „Johannes der Täufer als Verkörperung des neuen geistlichen Amtes, als lutherischer Prediger“ dem Landesherrn Moritz von Sachsen kritisch gegenüber tritt,⁴ setzt sich die Zuhörerschaft des Täufers innerhalb der „vorreformatorischen“ Darstellungen Cranachs aus dem einfachen Volk zusammen, vordergründig sogar aus Frauen und Müttern. Johannes will hier eher noch als Prophet verstanden sein denn als Mahner. Weil es mit der Taufe Jesu durch Johannes eine unmittelbare Verbindung zwischen Prophet und Heiland gibt, wird Johannes durch die Evangelisten als letzter Prophet und direkter Vorgänger Jesu gepriesen.

Wir finden im Oeuvre der Cranach-Werkstatt also zwei unterschiedlich narrativ aufgeladene Darstellungen des Predigtgeschehens mit Johannes, die nachvollziehbar den zeitgeschichtlichen Verlauf widerspiegeln. Die Tatsache, dass von der frühen Version ein Holzschnitt als Massenmedium geschaffen wurde, unterstreicht die Bedeutung des Sujets am Beginn der sich etablierenden Reformbewegungen innerhalb des Reichs. Die inskribierte Datierung 1516 ermöglicht einen Rekurs vom Auflagendruck zum solitären Bildwerk.

² Vgl. Nils Büttner: Pieter Breugel d. Ä., München 2018, Anmerkungen zu Abb. 23.

³ CC-BNT-140-004. Johannespredigt, 47 x 38 cm, Holz. Madrid, Colección Banco Santander. Mit der Ansprache an Moritz von Sachsen dürfte das Werk erst nach dessen Besetzung Kursachsens ab 1547 entstanden sein. Aufgrund der großen stilistischen Nähe zu dem 1546 datierten Werk „Der Jungbrunnen“, 121 x 184 cm, Lindenholz, Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 593, CC-MHM-170-001, ist die Johannespredigt in Madrid auch aus stilkritischen Überlegungen in den Zeitraum um 1547 zu datieren und nicht wie bislang angenommen um 1537–1540 (zuletzt Justus Lange in Kat. Ausst. Gotha 2015, Abb. S. 190).

⁴ Luise Schorn-Schütte: Die Drei-Stände-Lehre im reformatorischen Umbruch, in: Bernd Moeller (Hrsg.): Die frühe Reformation in Deutschland als Umbruch: wissenschaftliches Symposium des Vereins für Reformationsgeschichte 1996, Heidelberg/Gütersloh 1998, S. 447f. Diese Darstellungen spiegeln die Kritik Johannes am Machthaber Herodes (Mk 6,17–29).



Abbildung 3: Drei annähernd motiv- und formatgleiche Varianten der Johannespredigt in Privatbesitz USA, CC-BNT-140-002 (links), Privatbesitz Schweiz, CC-BNT-140-003 (Mitte) und im Museum in Bautzen, CC-BNT-140-001 (rechts).

Anders als verschiedentlich angenommen, geht nicht der Druck dem Tafelwerk voraus, sondern der Auflagedruck folgt in der Regel als Verbreitungsmedium einer solitären Bildfindung in Form eines Gemäldes.⁵ Es ist deshalb anzunehmen, dass vor der Publikation des Holzschnitts eine oder mehrere Versionen des Sujets als Tafelbild ausgeführt worden waren, die als erprobte Bildarchitektur Anlass und Vorlage für die Herstellung eines Druckstockes bildeten.

Vergleicht man die drei heute noch nachweisbaren Versionen⁶ des frühen Themas, bei dem Johannes nur zu einer bürgerlichen Menschengruppe ohne hinzukommende Reiter und Adlige spricht, so können die beiden in Privatbesitz befindlichen Tafeln nicht nur aufgrund des Motivs, sondern auch maltechnisch in die Zeit um 1515/1518 datiert werden (Abb. 3 links und Mitte), während es sich bei der dritten Version in Bautzen um eine spätere Wiederholung handelt⁷ (Abb. 3 rechts). Hierfür sprechen etliche Details in der Ausführung, die in der Werkstattroutine Cranachs nur in diesem Zeitraum zu finden sind.⁸ So z. B. die rautenförmige Stickerei auf dem Brustlatz des Kleides der in der Bildmitte stehenden Frau, der sich erwartungsgemäß auf der späteren Version in Bautzen nicht findet. Wie bereits an anderem Ort gezeigt werden konnte, sind insbesondere zeichenphänomenologische Details wie spezifische Stickmuster auf Kleidungsstücken geeignet, eine zeitliche Eingrenzung von Bildwerken vorzunehmen.

⁵ Vgl. Anm. 1.

⁶ (1) CC-BNT-140-001. Johannespredigt, 43 x 28,5 cm, Holz. Bautzen, Museum, Inv. Nr. MG 50. (2) CC-BNT-140-002. Johannespredigt, 40,5 x 28 cm, Holz. Privatbesitz USA. (3) CC-BNT-140-003. Johannespredigt, 42 x 28 cm, Holz. Privatbesitz Schweiz.

⁷ Justus Lange nimmt abweichend davon und ohne weitere Begründung an: „Die gemalten Szenen in Bautzen, Stadtmuseum (Öl auf Holz, 43 x 28,5cm), Inv. Nr. MG 50 und Privatbesitz (Öl auf Holz, 40,5 x 28 cm, Dauerleihgabe an die Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim) dürften dagegen wohl nach dem Holzschnitt entstanden sein und von der Werkstatt oder Kopisten herrühren. Dagegen *Kat. Mannheim 2011, Nr. 2, wo das dortige Gemälde jedoch wenig überzeugend als Urversion des Themas vorgestellt wird.*“ Vgl. Justus Lange in: Stiftung Schloss Friedenstein, Gotha und Museumslandschaft Hessen, Kassel (Hrsg.): Bild und Botschaft. Cranach im Dienst von Hof und Reformation, Gotha/Heidelberg 2015, S. 190, Nr. 51, Anm. 5.

⁸ Vgl. den Aufsatz „So sah Luther wirklich aus – Ein Porträt aus dem Jahr 1515“ mit einer ausführlicheren Betrachtung zu Rautenmustern auf Bildern der Cranach-Werkstatt.



Abbildung 4: Lucas Cranach d. Ä., Schmitzburg-Epitaph aus der Leipziger Nikolaikirche.

Sofern es sich nicht um wortgleiche Kopien nach älteren Vorlagen handelt, sind modische Details Ausdruck eines jeweils vorherrschenden Zeitgeschmacks. Der Nachweis ihrer erstmaligen Verwendung sowie des Verschwindens bzw. einer Modifizierung innerhalb eines datierbaren Oeuvres lässt Rückschlüsse auf den Entstehungszeitraum zu. Das aus zwei parallel verlaufenden schwarzen Linien durchkreuzte Rautenmuster auf dem Brustlitz der im Bildmittelpunkt der in Privatbesitz erhaltenen Johannespredigt stehenden Frau mit rotem Kleid (Abb. 3 links, Abb. 5) ist ein typisches Merkmal der um 1515 vorherrschenden und im Bild gezeigten Mode. Dieses Muster kommt später in dieser Form nicht mehr vor. Zusammen mit den durchwirkenden Goldfäden ermöglicht dieses Detail deshalb eine verlässliche Datierung insbesondere der Version CC-BNT- 140-002 (Abb. 5), die sich durch weitere Detailvergleiche bestätigen lässt.

Neben dem Rautenmuster stimmt eine ganze Reihe von maltechnischen und stilistischen Eigenheiten mit einem weiteren Werk des angenommenen Zeitraums um 1515 überein. Nicht nur die nach oben blickende Frau mit Haube vorne in der Bildmitte findet sich seitenverkehrt auf dem 1518 datierten Schmitzburg-Epitaph⁹ in Leipzig wieder (Abb. 4). Auch weitere dort gezeigte Kopf- und Gesichtstypen lassen an eine gemeinsame zeitliche wie schöpferische Herkunft denken.

⁹ CC-CMD-010-016. Epitaph aus der Leipziger Nikolaikirche, das der Leipziger Rechtsgelehrte Heinrich Schmitzburg 1518 seinem verstorbenen Vater stiftete. Mittig Gottvater mit Christus und der Taube des Heiligen Geistes in einer Engels-gloriole, im unteren Bildbereich ist der Kampf um das Seelenheil und den Nachlass eines Sterbenden dargestellt, oben knien Stifter vor einer Kirche. 93 x 36,2 cm, Lindenholz. Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. 40.



Abbildung 5: Johannespredigt, Privatbesitz USA (CC-BNT-140-002) mit korrespondierenden, teils gespiegelten Detailausschnitten aus dem Schmitzburg-Epitaph in Leipzig.



Abbildung 6: Detailausschnitte von Nebenfiguren auf dem Tafelbild mit der Enthauptung der hl. Katharina in Kroměříž (Kremsier), Schlossgalerie.

Die Summe der phänomenologischen Übereinstimmungen dürfte nicht nur beweisen, dass es sich bei der Tafel mit der Johannespredigt in US-amerikanischem Privatbesitz (Abb. 5) um ein Werk aus der Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. handeln muss, sondern auch, dass diese in engen zeitlichen Zusammenhang mit dem 1518 ausgelieferten Schmitburg-Epitaph in Leipzig gebracht werden kann.

Weitere Werke, die „um 1515“ zu datieren sind, zeigen ebenfalls Häufungen von Detailübereinstimmungen mit der betreffenden Johannespredigt. Auf der Tafel mit der Enthauptung der heiligen Katharina in Kremsier¹⁰ erscheinen zwei Männer mit exponierten Kopfbedeckungen (Abb. 6), die sich auf den Johannespredigt-Tafeln rechts unterhalb der Frau mit Mundschutz sowie am äußeren rechten Bildrand wiederfinden. Auch dieses Bild zeigt weitere maltechnische und stilistische Auffälligkeiten, aufgrund derer es sich mit dem Schmitburg-Epitaph sowie der vorgenannten Johannespredigt (Abb. 5) zu einer Gruppe von Werken zusammenfassen lässt, die trotz ihrer unterschiedlichen Maße und Ausführungsqualitäten auf einen gemeinsamen Urheber verweisen. Die Johannes-Tafel in Schweizer Privatbesitz (Abb. 3 Mitte) ist ebenfalls als Bestandteil dieser Gruppierung denkbar, kann mangels aussagekräftiger Abbildungen jedoch nicht in die Betrachtung einbezogen werden.¹¹

Die Tafel aus amerikanischem Privatbesitz stand dem Autor im Jahr 2010 für eine technologische Untersuchung zur Verfügung. Obwohl mithilfe der Infrarotreflektografie mittels OSIRIS A1 eine Unterzeichnung aus aneinandergereihten Häkchen sichtbar gemacht werden konnte, wie sie Lucas Cranach der Ältere vorzugsweise anwendete,¹² dürfte die malerische Ausführung nicht von dessen Hand stammen.

¹⁰ CC-CMS-230-002. Enthauptung der hl. Katharina, 84 x 58 cm, Holz. Kroměříž (Kremsier), Schlossgalerie, Inv. Nr. 268/2372.

¹¹ Es sind trotz des Bestrebens der Werkstattleitung Cranachs, wortgleiche Wiederholungen zu vermeiden, in unterschiedlichen Themenbereichen annähernd gleiche Motive ausgeführt worden, sodass auch für dieses Sujet mehrere Werkstattvarianten denkbar sind. Immerhin weichen die Landschaftshintergründe der amerikanischen und Schweizer Tafeln (Abb. 3 links und Mitte) deutlich voneinander ab. Da die spätere Tafel in Bautzen (Abb. 3 rechts) den Landschaftshintergrund der US-amerikanischen Tafel (Abb. 3 links) wiedergibt, muss es sich um eine Kopie dieser Tafel handeln. Der umgekehrte Fall ist aufgrund der deutlich von der Stilistik der Cranach-Werkstatt abweichenden Ausführung der Tafel in Bautzen auszuschließen.

¹² Vgl. Michael Hofbauer: CRANACH – Die Zeichnungen, Berlin 2010, S. 32ff.

Stilistische Übereinstimmungen mit Werken des als „Meister des Pflockschen Altars“ bezeichneten Mitarbeiters der Cranach-Werkstatt geben Anlass zu der Vermutung, dass der namentlich noch nicht identifizierte Maler für die Ausführung der vorliegenden Tafel und somit für die oben definierte Gruppierung in Frage kommt.¹³

Damit kann die 2009 durch den englischen Auktionshandel erfolgte Zuschreibung entkräftet werden, es handele sich lediglich um eine Kopie aus dem Umkreis bzw. der Nachfolge Lucas Cranachs des Jüngeren (1515–1586),¹⁴ und ebenso die ohne Nachweis erfolgte gleichlautende Zuschreibung durch die Forschungsressource cda im Jahr 2019.¹⁵

Das Thema des predigenden Johannes ist eines der frühesten verbildlichten Bekenntnisse zum protestantischen Glauben durch die Cranach-Werkstatt. Der Bußprediger Johannes Baptista mahnt hier die Menschen zur Umkehr und Buße, wie es Lukas Evangelist (LK 3, 7–14) beschreibt.

Johannes der Täufer ist auf den Bildwerken an seinen persönlichen Attributen zu erkennen: dem Zeigegestus sowie dem Lammfellgewand, das für seine asketische Lebensweise steht. Einen weiteren Hinweis auf Johannes könnte der nackte Knabe in der linken unteren Bildecke geben, der dem Johanniskraut ähnelnde Blumen pflückt. Während den biblischen Quellen zufolge Johannes zur Zeit des Herodes in einer Wüste am Jordan lebte, lässt Cranach die Predigt jedoch nicht in der Wüste Palästinas stattfinden, sondern in einer „Waldwüste“¹⁶ vor den Toren einer mitteldeutschen Stadt. Als Zuhörer sind Menschen aller Altersstufen und aus unterschiedlichen Ständen, in der zur Entstehungszeit des Bildes aktuellen Mode gekleidet erschienen, um dem Verkünder des zu erwartenden Erlösers Jesu zu lauschen: „Wer Ohren hat, zu hören, der höre!“ (MT 11, 15).

Mit der Identifikation als frühe Arbeit Cranachs¹⁷ liegt ein weiteres Werk vor, durch das ein vor 1517 erfolgtes bildliches Bekenntnis zu Martin Luthers reformatorischen Gedanken nachgewiesen werden kann.¹⁸ Das Motiv des in die Wittenberger Gegenwart versetzten Bußpredigers Johannes stellt gleichzeitig ein Indiz dafür dar, dass Luther seine später formulierten Lehren nicht nur schon in „vorreformatorischer“ Zeit vertreten haben muss, sondern dass die Konzentration auf das verkündete Wort und die Buße in Abstimmung mit seinem väterlichen Freund Lucas Cranach auch „ver(sinn)bildlicht“ worden war.¹⁹

¹³ Dieser Versuch einer Händescheidung zugunsten des Meisters des Pflockschen Altars bedarf weiterer Forschung. Die Verbindung der Johannestafel mit diesem Meister ergibt sich aus der Zuschreibung Dieter Koeplins für das Werk „Auferweckung des Lazarus“ (CC-BNT-230-004. Auferweckung des Lazarus, 61 x 81 cm, Holz. Koller, Zürich, 19. September 2014, Lot 3014), welches trotz erheblich größeren Formats wiederum deutliche ikonografische Übereinstimmungen mit der Johannestafel aufweist. Dem Meister des Pflockschen Altars werden knapp 30 Werke zugeschrieben, die aufgrund ihrer stilistischen Volatilität insgesamt jedoch kein verlässliches zeichenphänomenologisches Instrument für eine Händescheidung bilden.

¹⁴ Sotheby's, London, 22. April 2009, Lot 4 („Follower of Lucas Cranach the Younger“), online unter tinyurl.com/y5o4jsrd.

¹⁵ Vgl. http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P263. Die ohne jegliche wissenschaftliche Begründung publizierte, formularhafte Zuschreibung „Kopie nach /Werkstatt oder Umkreis von Lucas Cranach dem Älteren [cda 2019]“ ist weder wissenschaftlich haltbar noch einer erkennbaren Logik folgend.

¹⁶ Vgl. Helena Pereña: Von der Einöde ins Paradies: Die Wüste als Wald bei Cranach, in: Wolfgang Meighörner (Hrsg.): Cranach natürlich. Hieronymus in der Wildnis, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 1. März bis 7. Oktober 2018, Innsbruck/Wien 2018, S. 71f.

¹⁷ Vgl. handschriftliche Stellungnahme von Dieter Koeplin, Basel, an den Autor vom 1. Januar 2010: „Mit der rel. frühen Datierung scheinen Sie mir recht zu haben. Werkst. L. Cr. D. Ä. (keineswegs eigenhändig von L. Cr. ...)“.

¹⁸ Abweichend davon: Benjamin D. Spira: Lucas Cranach, der Maler Luthers. Der Hofmaler und der Reformator – Bindung, Bilder und Bedeutung, in: Stiftung Schloss Friedenstein, Gotha und Museumslandschaft Hessen, Kassel (Hrsg.): Bild und Botschaft. Cranach im Dienst von Hof und Reformation, Gotha/Heidelberg 2015, S. 52.

¹⁹ Vgl. Michael Hofbauer: Der „Reformator“ Lucas Cranach und die Protestantisierung des Bildes, in: Christoph Wagner, Dominic E. Delarue (Hrsg.): Michael Ostendorfer und die Reformation in Regensburg, Regensburg 2017, S. 327–341.

In 16 ausführlichen Aufsätzen werden verschiedene Aspekte der Cranach-Forschung behandelt. Sie zeigen eine Auswahl von Ergebnissen aus der Arbeit mit der Datenbank www.cranach.net, darunter vier Neuzuschreibungen von bisher als Frühwerke Cranachs betrachteten Bildnissen. Aus der Arbeit mit dieser digitalen Forschungsdatenbank ergeben sich unzählige weitere neue Erkenntnisse, die innerhalb umfangreicher digitaler Dossiers der Werke des Werkverzeichnisses CORPUS CRANACH dokumentiert sind. Der Aufsatzband will eine Brücke schlagen zu neuen Methoden digitaler Kunstgeschichte, die eine erhebliche Beschleunigung des wissenschaftlichen Diskurses und damit einhergehend einen schnelleren Erkenntnisgewinn ermöglichen.