

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.

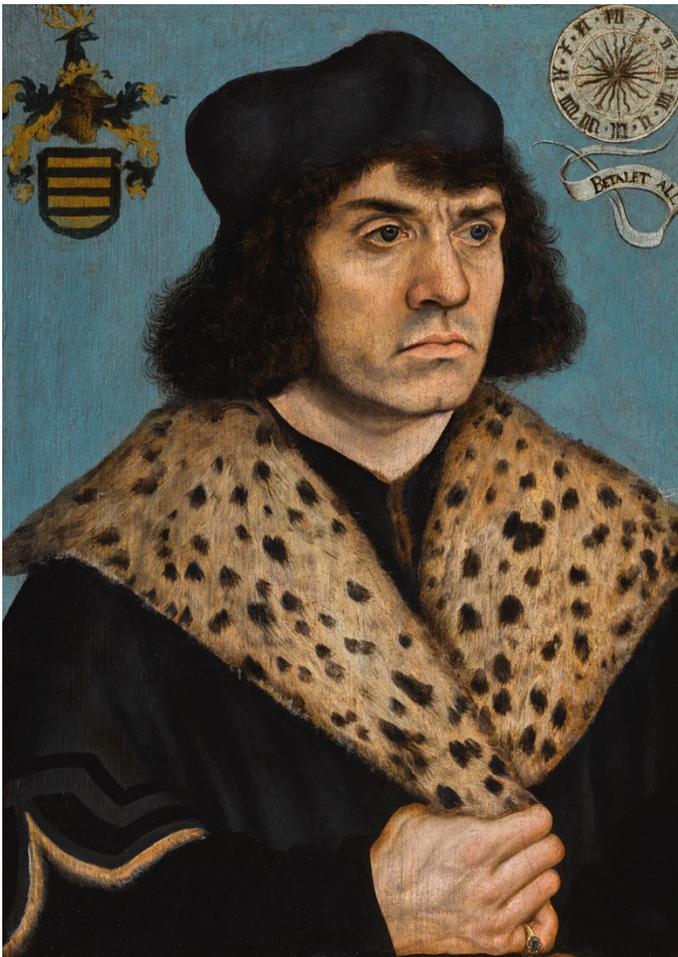


Abbildung 1: Bildnis eines Mannes mit Luchspelz.

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 ernsten 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 Hanne-ton (?–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.