

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 Damastschube 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 Koeplin: 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 Koepplin 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 Scheurl's 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.

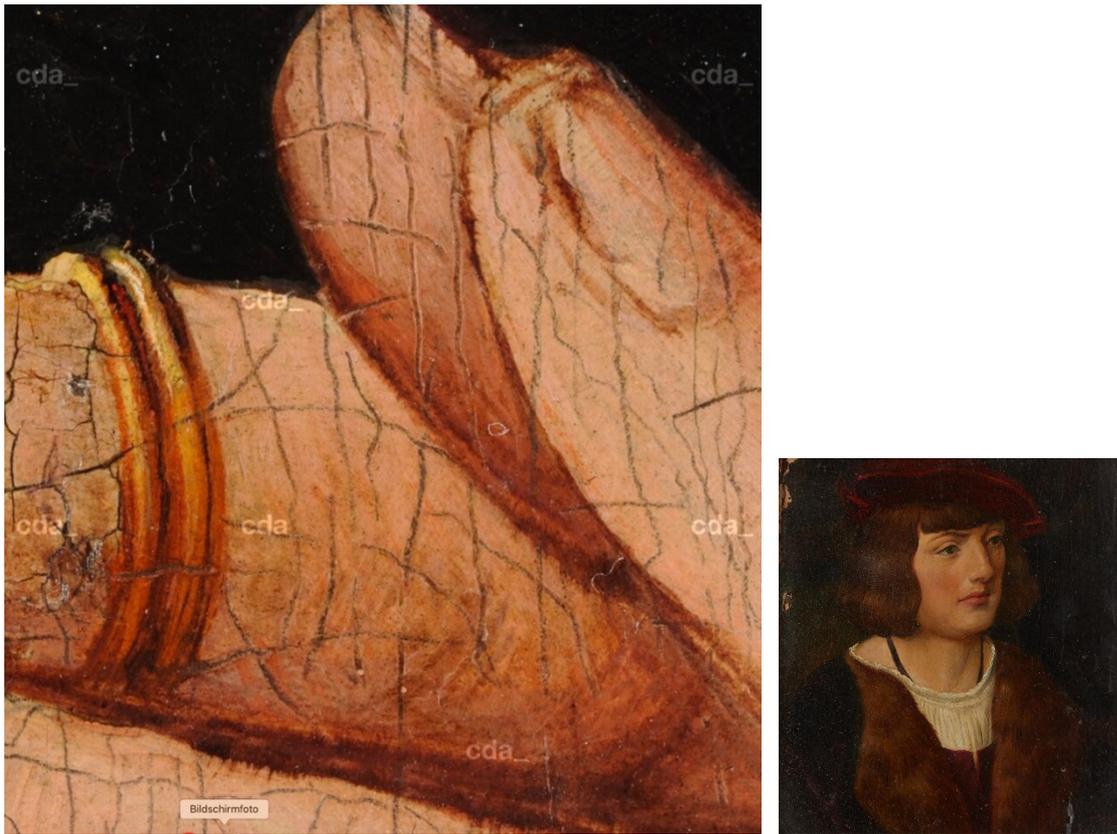


Abbildung 2: Screenshot eines Ausschnitts der Hand der Stifterin mit umfangreichen Übermalungen, Foto: Gunnar Heydenreich (links), sowie weiteres motivgleiches Porträt des Stifters mit vollständig erhaltenen Schattenpartien (rechts).

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.