

Die „Madonna Aller Seelen“ von Lucas Cranach d. Ä. – Ein Missing Link

Das Oeuvre Lucas Cranachs des Älteren¹ präsentiert sich infolge perfektionierter Arbeitsabläufe innerhalb des Werkstattbetriebs etwa ab der Mitte der zweiten Dekade des 16. Jahrhunderts zunehmend als homogenes Gebilde. Eine wiedererkennbare Bildsprache, initiiert durch wiederkehrende Stilelemente, gewährte und gewährt bis heute dem Betrachter raschen und unkomplizierten Zugang zur Bühnenwelt des sächsischen Hofmalers. Nicht nur die geflügelte Schlange als Signet der Werkstatt attestierte Qualität aus Sachsen, sondern auch die Darreichungsform der motivischen Inszenierung. Kleinteilige Feinmalerei erzählt aufregende Geschichten ohne kompliziert zu wirken. Korrekt konstruierte Perspektive steht ebenso wenig im Vordergrund wie anatomische Durchdringung der Figuren. Trotzdem, vielleicht sogar deshalb, erscheinen die dargestellten Szenen glaubhaft und lebendig. So entsteht mit der formelhaften Anwendung von paarweise aus den Mündern der Figuren hervorblitzenden Mäusezähnen, den seriell nach oben wegfliehenden Augen auf Bildnissen oder allerhand akrobatischen Bein-Verrenkungen von nackten Nymphchen der Eindruck, als handle es sich dabei nicht um handwerkliche Unzulänglichkeiten, sondern vielmehr um ein kokettes Spiel mit bewusst eingesetzten und durch die Werkstattleitung vorgegebenen Paraphrasen.

Richtet man den Blick auf die Werke der ersten Dekade, so lassen sich die beschriebenen Gestaltungsmuster dort zwar partiell nachweisen, die Volatilität der Gestaltungsmittel ist indes ungleich höher als bei den späteren Werken. Es liegt nah anzunehmen, dass dieser Zeitraum als Asorbtionsphase zu verstehen ist, innerhalb derer Cranach vielfältige Einflüsse von anderen Malern und Stilen rezipiert hat. Gleichzeitig mit der Kristallisation eines unverwechselbaren Stils, der ohne suchendes Studium nicht möglich scheint, dürfte sich auch die Persönlichkeitsentwicklung Cranachs vom Arbeitnehmer zum Arbeitgeber vollzogen haben. Nicht bei allen Werken dieser Dekade hat Cranach signiert. Es finden sich unsignierte Bildnisse² genauso wie monogrammierte Zeichnungen.³ Ein chiffriertes Signet⁴ auf einem Holzschnitt taucht ebenso auf wie die humanisierende Inschrift „*Lucas Chronus faciebat*“ auf einem Cartoncino.⁵ Erst mit der Inaugurationsurkunde, die Cranach seit 1508 autorisierte, als Mitglied des Hofes ein Wappen zu führen,⁶ löste die geflügelte Schlange die persönliche Monogramm-Signatur ab, die nach heutigem Kenntnisstand danach keine Verwendung mehr fand.⁷ Bereits seit Beginn der kunstwissenschaftlichen Erforschung von Cranachs Bildwerken stellt die Signierpraxis vor allem kennerschaftlich motivierte Wissenschaftler vor große Herausforderungen.

¹ Wenn von Lucas Cranach gesprochen wird, ist immer dessen Werkstattorganisation gemeint, deren Meister er war. Eine Händescheidung ist aufgrund fehlender Primärquellen sowie belastbarer wissenschaftlicher Beweisführung nach heutiger Forschungslage bei keinem Werk eindeutig möglich und deshalb müssen Zuschreibungen der Eigenhändigkeit an Cranach als Spekulation infrage gestellt werden.

² CC-POR-800-001 und CC-POR-800-002. Porträts des Wiener Humanisten Johannes Cuspinian (1473–1529) und seiner Frau. 60,3 x 45,5 cm, Fichtenholz. Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“, Inv. Nr. 1925-1a und 1b.

³ Lucas Cranach d. Ä.: Heiliger Martin, München, Staatliche Graphische Sammlungen, Inv. Nr. 36. Vgl. Michael Hofbauer: CRANACH – Die Zeichnungen, Berlin 2010, S. 76/77, Nr. 4.

⁴ Vgl. Heinz Lüdecke (Hrsg.): Lucas Cranach der Ältere: der Künstler und seine Zeit. Berlin 1953, S. 210, Nr. 16. Digitalisat unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/luedecke1953/0216>.

⁵ CC-ALT-530-000. So genannter Annenaltar, Flügelaltar mit einem beweglichen Flügelpaar. Auf der Mitteltafel an der rechten Säule auf einem Zettel bezeichnet „Lucas Chronus faciebat“ und datiert 1509. Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv. Nr. 1398.

⁶ Obwohl davon ausgegangen wird, dass Cranach als Hofmaler um 1505 nach Wittenberg berufen wurde, finden sich hierfür keine aussagekräftigen Quellen als Beleg. Die von Kurfürst Friedrich dem Weisen 1508 vorgenommene Wappenverleihung spricht hingegen dafür, dass Cranach erst dadurch zum „leitenden“ Hofmaler avancierte.

⁷ Es ist bis heute nicht gelungen, eine schlüssige Hypothese zur Verwendungslogik der verwendeten Signaturen innerhalb der Cranach-Werkstatt zu formulieren.



Abbildung 1: Abbildung im Auktionskatalog der Sammlung Berg bei Rudolf Bangel, Frankfurt a. M., 1904.

Fehlende eigenhändige Monogrammierungen nach 1509 und die im Vergleich zum späteren, umfangreichen Werkstattausstoß verschwindend geringe Stückzahl verfügbarer Frühwerke erschweren sowohl die zeitliche als auch die stilkritische Zuordnung. So ist es bis heute nicht gelungen, zum Frühwerk Cranachs vor der Jahrhundertwende vorzudringen. Lediglich ein kleinformatiger Holzschnitt einer Inkunabel weist den Weg zu Cranachs Anfängen, die demnach im Bereich der Druckgrafik zu suchen sein dürften.⁸ Da viele Zuschreibungen der als früh angesehenen Werke aufgrund deren Volatilität überhaupt erst aus der Neuzeit stammen,⁹ ist es nicht ungewöhnlich, dass derlei Werke auch in jüngster Vergangenheit zumindest neu entdeckt werden konnten.¹⁰

Innerhalb der Kunstwissenschaft kommt jedem dieser Werke große Bedeutung zu, denn sie ermöglichen als *Missing Links* das Schließen von Lücken ebenso wie ein Überdenken tradierter Chronologien.¹¹ Es müssen von der modernen Forschung dabei zwangsläufig die beiden Fragen gestellt werden, ob nicht auch allgemein anerkannte Werke einer kritischen Überprüfung bedürfen, wenn sie von ähnlich datierten Werken abweichen, und ob es den eigenhändig künstlerisch schaffenden Cranach im Sinne unserer modernen Vorstellung vom Künstlerindividuum als solchen überhaupt gegeben hat.¹²

⁸ Vgl. Michael Hofbauer: CRANACH – Die Zeichnungen, Berlin 2010, S. 67f. sowie „Caput phisicum“, bislang Albrecht Dürer zugeschrieben in: Ludovicus de Prussia: „Trilogium Anime“, gedruckt bei Anton Koberger 1498.

⁹ Vgl. zu CC-BNT-400-001, Kreuzigung aus dem Wiener Schottenstift: Friedrich Dornhöffer: Ein Jugendwerk Lukas Cranachs, in: Jahrbuch der K.K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale NF 2, 1904, S. 175–198 (Cranach-Zuschreibung). Vgl. zu CC-BNT-400-002, Kreuzigung, dat. 1503, München, Alte Pinakothek: Franz Rieffel: Kleine kunstwissenschaftliche Kontroversfragen, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 18, 1895, S. 270/271 und 424–428 (Cranach-Zuschreibung).

¹⁰ CC-CMS-180-015. Hieronymus in der Einöde, 50 x 40 cm, Holz. Kunstauktionshaus Schlosser, Bamberg, 29. und 30. Juli 2016, Lot 60.

¹¹ Michael Hofbauer: Cranachs Hieronymus als paradigmatische Leitfigur in vielerlei Gestalt, in: Wolfgang Meighörner (Hrsg.): Cranach natürlich; Hieronymus in der Wildnis, Innsbruck/Wien 2018, S. 31, Anm. 22.

¹² Gerade Lucas Cranach der Ältere, der erwiesenermaßen einem mitarbeiterstarken Handwerksbetrieb vorstand, könnte bereits als wandernder Geselle Mitglied eines tradierten arbeitsteiligen Werkstattverbunds gewesen sein und einen solchen auch bei Eintritt in die bestehende Malerwerkstätte am kurfürstlich ernestinischen Hof vorgefunden und fortgeführt haben.

L.
Lukas Cranach
(geb 1472 zu Kronach, gest 1553 zu Weimar)

Madonna,
das stehende nackte Jesukind auf dem Schoss,
in einer Hand einen zinnernen Teller mit Kirschen
und Erbsenschoten haltend, in welcher das Kind
greift. Dahinter eine Tanne und ein Laubbaum.
Im Hintergrund Sumpflandschaft, Stadt Berg,
Burg auf hohem Felsen, mehrere Fusgänger, ein
Reiter, in der Luft ein Vogelschwarm.
38 cm hoch 27 cm breit. Holz.
Werkstattbild, doch glaubt Prof. W. Trübner in
den Bäumen Cranachs Hand zu erkennen.
Unter Prof. W. Trübner. Vermittlung angekauft
im April 1905. Preis: 500 M. –

Abbildung 2: Eintrag im Sammlungsbuch des Besitzers ab 1905.

Ein 2006 auf dem Kunstmarkt wiederentdecktes Gemälde¹³ soll im Folgenden mithilfe verschiedener Vergleichsmethoden dem Frühwerk Lucas Cranachs eingegliedert werden. Diese *Kleine Kirschenmadonna*¹⁴ stellt sich auf den ersten Blick zwar als den reichen Madonnen der mittleren Schaffensperiode ab 1518 zugehörig dar, offenbart sich bei näherer Betrachtung jedoch als Vorlage und mögliches „Urbild“ aller unter Cranach entstandenen Mariendarstellungen.

Die 39,5 x 27,5 cm große Lindenholztafel tauchte erstmals nachweisbar im Jahr 1904 bei Rudolf Bangel in Frankfurt als ein Werk Lucas Cranachs des Älteren auf.¹⁵ Sie stammt ausweislich des damals veröffentlichten Katalogtextes aus altem Familienbesitz des 1903 verstorbenen Friedrich Max Freiherr von Berg.¹⁶ Nach dem Verkauf des Nachlasses von Freiherr von Berg gelangte das Bild auf Anraten des Karlsruher Kunstmalers Wilhelm Trübner¹⁷ in süddeutschen Privatbesitz.¹⁸ Dort wurde es bis zu seinem erneuten Verkauf im Jahr 2006 ununterbrochen verwahrt.

¹³ Winterberg-Auktionen, Heidelberg, 28. Oktober 2006, Lot 127 (als Lucas Cranach d. Ä. Werkstatt).

¹⁴ CC-CMM-100-006. Madonna, die dem Kind einen Teller mit Erbsen und Kirschen reicht, 39,5 x 27,5 cm, Lindenholz. Privatsammlung, USA. 2017 bis 2019 als Leihgabe im Angermuseum in Erfurt.

¹⁵ Rudolf Bangel (Hrsg.): Verzeichnis der vorzüglichen Gemälde von Meistern des XV. bis XIX. Jahrhunderts (Katalog Nr. 626, Verst. Slg. Berg), Frankfurt a. M., 1904, S. 7, Lot 5.

¹⁶ Da Sibylle von Kleve im Jahr 1527 den späteren Kurfürsten Johann Friedrich I. geheiratet hatte und gleichzeitig die Tochter von Johann (III.) von Jülich-Kleve-Berg war, könnte damit ein logischer Herkunftsnachweis der Madonnen tafel aus dem Haus der ernestinischen Kurfürsten rekonstruiert werden. Eine Herkunft aus dem Besitz der Herzöge von Jülich-Kleve-Berg ist in jedem Fall wahrscheinlich.

¹⁷ Wilhelm Trübner (1851–1917) hatte laut dem Katalog seiner Nachlassversteigerung bei Rudolph Lepke in Berlin 1918 selbst eine ganze Anzahl von Cranach-Werken im Besitz. Digitalisat des Auktionskataloges unter tinyurl.com/yys2ygow.

¹⁸ Transkription des handschriftlichen Eintrags im Sammlungsbuch: „L. Lukas Cranach / (geb 1472 zu Kronach, gest 1553 zu Weimar) / Madonna, das stehende nackte Jesukind auf dem Schoss, in einer Hand einen zinnernen Teller mit Kirschen und Erbsenschoten haltend, in welcher das Kind greift. Dahinter eine Tanne und ein Laubbaum. Im Hintergrund Sumpflandschaft, Stadt Berge, Burg auf hohem Felsen, mehrere Fusgänger[sic], ein Reiter, in der Luft ein Vogelschwarm. 38 cm hoch 27 cm breit. Holz. Werkstattbild, doch glaubt Prof. W. Trübner in den Bäumen Cranachs Hand zu erkennen. Unter Prof. W. Trübners Vermittlung angekauft im April 1905. Preis: 500 M.–“



Abbildung 3: Madonna mit Kirschen, Lucas Cranach der Ältere, um 1506.

Die Darstellung zeigt ein noch stark in der gotischen Tradition verhaftetes Motiv, auch wenn der narrative Landschaftshintergrund bereits einen hohen Grad an Realismus aufweist. Madonna und Kind bilden eine Einheit als gleichschenkeliges Dreieck und erinnern in Haltung und Aufteilung gleichwohl an die italienische Renaissance-malerei des 15. Jahrhunderts sowie die altdeutsche und altniederländische Malerei des späten 15. Jahrhunderts.

Sowohl Maria als auch das Kind scheinen trotz der in Form eines Dreiecks geometrischen Eingebundenheit in den Bildraum als eher fragile statische Elemente und entsprechen nicht den für den „reifen“ Cranach typischen Personendarstellungen, wie sie ab den 1510er Jahren entstanden sind.

Die Darstellung vermittelt gegenüber motivisch vergleichbaren Madonnen-Kompositionen Cranachs eine betont andachtvolle Anmut. Der Gesamteindruck ist geprägt von melancholischer Milde im Gesichtsausdruck von Mutter und Kind und will nicht so recht zu der scheinbar fröhlichen Landschaftsszenerie passen.

Die Sumpflandschaft mit hoch angelegtem Horizont ist über einen Mittelgrund aus Bäumen und Burgberg luftperspektivisch gestaltet. Die Malweise ist minutiös fein ausgeführt und erst in der Nahbetrachtung lassen sich alle Details ausfindig machen.



Abbildung 4: Tafelrückseite mit Parkettierung aus Nadelholz.



Abbildung 5: Röntgenaufnahme, aufgenommen von der Rückseite, Erfassungsdatum: Dezember 2006. Das Röntgenbild zeigt eine 1 x 3 cm große Holzintarsie im Bereich der Hand, die den Teller hält.

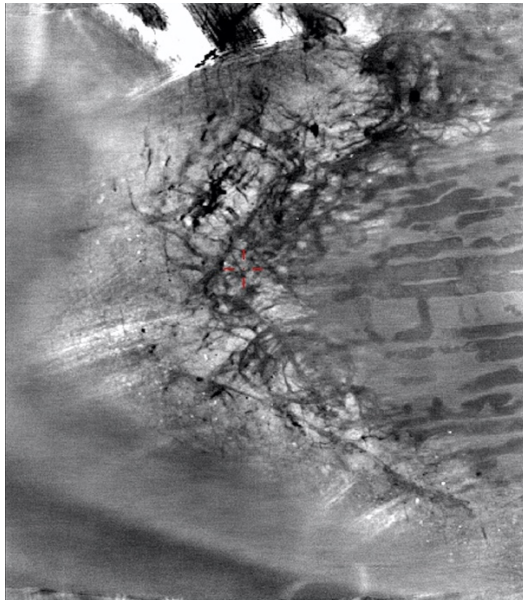


Abbildung 6: Ausschnitt aus einer Computertomografie vom 12. Dezember 2006 mit sichtbarem Werg. Rechts sind außerdem die Fraßgänge von Insekten zu erkennen.

An den seitlichen Rändern, die nicht beschnitten sein dürften, befindet sich eine gefräste Nut, die im Zusammenhang mit der Parkettierung stehen dürfte. An der Tafelunterkante sind recto einige Holzteile ergänzt bzw. abgebrochene Bildträger Teile wieder angestückt und übermalt worden. Am Handgelenk der Maria rechts ist bereits bei der Vorbereitung der aus einem einzelnen Brett bestehenden Tafel eine etwa 1 x 3 cm große Holzintarsie eingesetzt, die auf dem Röntgenbild deutlich erkennbar ist.¹⁹ Diese Reparaturstelle zählt zum ursprünglichen Bestand des Malgrunds, denn die Stelle ist sorgsam mit Werg armiert und die darüber liegenden Malschichten zeigen sich homogen. Wahrscheinlich im 19. Jahrhundert wurde eine Parkettierung aus Nadelholz zur Begradigung der Bildtafel auf die Rückseite aufgeleimt.

Die mit einer glänzenden, vergilbten und stellenweise krepiereten Firnissschicht überzogene Bildoberfläche wurde 2007 gereinigt sowie von großflächigen Altretuschen befreit. Die untere Bildhälfte zeigte (wohl infolge Hitzeeinwirkung) eine schollenartig aufgebrochene, rußgeschwärzte Maloberfläche und war damit in ihrer Lesbarkeit stark beeinträchtigt. Die Beschädigung betraf jedoch lediglich die Firnissschicht. Die darunter liegende Malschicht erwies sich nach Abnahme des Firnisses als im Wesentlichen original. Kleinteilige Ergänzungen befanden sich an den Tafelrändern. Entlang einer horizontal verlaufenden Risskante auf Höhe des Kinns des Kindes waren Abplatzungen verkittet und ergänzt.²⁰ Kleinflächige Übermalungen fanden sich bei einer Kirsche (1 mm) sowie in der Mitte der Stirn der Maria (7 mm).

Trotz der starken Fraßgangbildung durch Holz zerstörende Insekten²¹ ist die Malschicht über der Kreidegrundierung nicht geschädigt. Durch die Malschichten hindurch ist mit bloßem Auge eine lebhaft Unterzeichnung zu erkennen.

¹⁹ Technologische Untersuchungen mittels UV-Licht, Infrarotreflektografie, Computertomografie, Röntgenaufnahme und Holzartbestimmung sowie deren Befunde werden später ausführlich behandelt. Eine Dendrochronologie zur Altersbestimmung brachte wegen starker Holzschädigung durch Schädlingsfraß und der Holzart Linde kein verwertbares Ergebnis.

²⁰ Dies betraf vor allem die dunklen Farbpartien, die physikalisch auf Wärme und Sonnenlicht besonders reagieren.

²¹ Identifiziert werden konnte der Gemeine Nagekäfer (*Anobium punctatum*).



Abbildung 7: Giovanni Bellini, Madonna degli Alberetti, 1487, Venedig, Gallerie dell'Accademia.



Abbildung 8: Pietro Perugino, Madonna mit Kind, Rom, Galleria Borghese.

Das Hauptmotiv aus Maria und Kind ist ohne perspektivische Hilfsmittel wie etwa einer Mauer oder Rasenbank vor einem Landschaftshintergrund dem Betrachter unmittelbar gegenübergestellt. Ein Teller mit Kirschen und Erbsen ist zur besseren Einsichtnahme für die Bildbetrachter nach vorne geneigt und zeigt Attribute, auf die noch näher einzugehen sein wird. Unterstützt wird dieses Gestaltungselement noch durch die Haltung des Kinderarms, der eher den Blick auf die Kirschen lenken soll, als dass dieser nach den Kirschen greift. Eine imaginäre Lichtquelle scheint die Szene von links unten zu beleuchten. Die auf Nahsichtigkeit angelegte Ausführung mit ihren fein durchgearbeiteten Details sowie das kleine Format weisen die Tafel eindeutig als Andachtsbild aus.

Ähnlichkeiten bei der Anordnung der Figuren lassen zunächst an italienische Madonnendarstellungen wie die der Brüder Bellini²² (Abb. 7) sowie Pietro Peruginos, insbesondere mit dessen Madonnen im Puschkín-Museum in Moskau²³ und in der Galleria Borghese in Rom²⁴ (Abb. 8), denken. Neben der den Kopf senkenden Mutter, die mit einer Hand das stehende Kind stützt, ist auch die Architektur des Kinderkopfes mit seinem runden, überdimensionierten Oberkopf der stilistischen Auffassung Peruginos sehr ähnlich.²⁵

²² Giovanni Bellini, Madonna degli Alberetti, datiert 1487, 74 x 58 cm, Holz. Venedig, Gallerie dell'Accademia di Venezia, Inv. Nr. 596.

²³ Pietro di Cristoforo Vannucci, gen. Perugino, Madonna mit Kind, 51 x 38 cm, Holz. Moskau, Puschkín-Museum, Digitalisat unter <http://www.zeno.org/nid/20004217624>.

²⁴ Pietro di Cristoforo Vannucci, gen. Perugino, Madonna mit Kind, 45 x 37 cm, Holz. Rom, Galleria Borghese, Inv. Nr. 401. Der um 1500 mehrfach von Perugino und seinen Mitarbeitern verwendete Habitus des stehenden Jesus auf dem Schoß der Mutter stimmt mit dem vorliegenden Jesuskind der Kirschenmadonna derart genau überein, dass man versucht ist anzunehmen, es könnte ein direkter Zusammenhang zwischen Perugino und Cranach bestanden haben.

²⁵ Insbesondere im Zeitraum zwischen 1508 und 1513 weisen Cranach-Madonnen noch deutlichere Übereinstimmungen zu denen Peruginos auf, so dass man von einer „italienischen Phase“ sprechen könnte. Eine direkte Verbindung zu Perugino wird wegen fehlender Quellen wohl nicht nachweisbar sein. Vgl. CC-CMM-100-017, Madonna mit Kind und betendem Johannesknaben, 36,5 x 28 cm, Holz, Erfurt, Angermuseum, oder CC-CMM-100-020, Madonna mit Kind und betendem Johannesknaben, 67,4 x 45,4 cm, Holz, Coburg, Veste Coburg.



Abbildung 9: Pietro Lorenzetti, Madonna mit Kind und Kirschen, um 1340, Washington, National Gallery of Art.



Abbildung 10: Stefano di Giovanni Sassetta, Madonna mit Kind und Kirschen (Ausschnitt), um 1440–1450, Grosseto, Museo archeologico e d'arte della Maremma.

In Italien war die Darstellung von Kirschen als Attribut im Gegensatz zu Deutschland spätestens seit Beginn des 15. Jahrhunderts im heilsgeschichtlichen Kontext gebräuchlich, um in Form des frühblühenden Kirschbaums einen Hinweis auf Verkündigung und Inkarnation zu geben und damit den Beginn des Erlösungswerkes Christi aufzuzeigen. Die Kirsche selbst wird hierbei als Attribut himmlischer Frucht und Hoffnung auf die zu erwartende Heilsbringung interpretiert. Ihre rote Farbe birgt gleichzeitig einen Hinweis auf das vergossene Blut Christi. Bereits um 1340 lässt Pietro Lorenzetti die Madonna dem Kind Kirschen reichen²⁶ (Abb. 9).

Deutliche Übereinstimmungen mit der Komposition der vorliegenden Cranach-Madonna zeigt auch Sassettas fragmentierte Kirschenmadonna,²⁷ die das Jesuskind Kirschen essend zeigt. Neben der übereinstimmenden Haltung von Mutter und Kind ist hier ebenfalls ein Kissen vorhanden (Abb. 10).

Ein weiterer norditalienischer Meister zeigt um 1460/70 Maria mit einem Teller, von dem das Kind möglicherweise Kirschen gegessen hat²⁸ (Abb. 12).

Der niederländische Meister, der um 1500 das Kind eine Nelke als Symbol für die Gottesmutter sowie eine Schwertlilie für den Gottessohn und dessen Tod und Wiedergeburt halten lässt,²⁹ verweist mittels einer Zitrone am Bildrand zusätzlich auf das ewige Leben. Maria übergibt hier als Mittlerin dem Kind rote Kirschen, die im Bildmittelpunkt stehend als Symbol der Sünde zu verstehen sein dürften (Abb. 11).

Eine ähnliche Bildaussage formuliert Antonello da Messina, der im Zentrum der Haupttafel eines Altarwerks Maria dem Kind Kirschen reichen lässt³⁰ (Abb. 13).

²⁶ Pietro Lorenzetti (aktiv ca. 1306–1345), Madonna mit Kind und Kirschen, um 1340, 98 × 49,2 cm, Tempera auf Holz. Washington, National Gallery of Art, Inv. Nr. 1941.5.1.b.

²⁷ Stefano di Giovanni detto „Il Sassetta“ (dokumentiert ca. 1423 – Siena 1450), „Madonna delle ciliegie“, 96 x 71 cm, Tempera auf Holz. Grosseto, Museo Archeologico e d'Arte della Maremma e Museo Diocesano d'Arte Sacra.

²⁸ Galerie Bassenge, Berlin 2014, Auktion 103, Lot 6000. Kirschen sind aufgrund des Erhaltungszustands nicht mehr nachweisbar.

²⁹ Auktionshaus Lempertz, Köln, Auktion 1029, Alte Kunst, 17. Mai 2014, Lot 1016 (als Niederländischer Meister um 1500).

³⁰ Antonello da Messina, Madonna mit Kirschen, datiert 1473, 194 x 202 cm, Holz. Messina, Museo regionale, Inv. Nr. A 980.



Abbildung 11: Niederländischer Meister, Madonna mit Kind und Kirsche, um 1500, angeboten bei Lempertz 2014.



Abbildung 12: Norditalienischer Meister, Madonna mit dem Jesuskind und zwei musizierenden Engeln, um 1460-1470, angeboten bei Bassenge 2014.

Cranach hatte offensichtlich (zu einem bestimmten, noch zu erörternden, Zweck) eine Madonna zu malen, deren Bildaufbau er aus unterschiedlichen Quellen bezogen haben könnte. Nachfolgend werden Möglichkeiten aufgezeigt, auf welchem Weg Cranach Zugang zu diesen Vorlagen hatte und welche Quellen hierfür in Frage kommen.

Denkbar wäre neben einem direkten Kontakt Cranachs zu Perugino oder dessen Werken³¹ auch eine Verbindung Dürers zu Perugino (oder dessen Werken), denn Dürer hielt sich bereits Anfang 1494 sowie 1505 in Italien auf und seine in diesem Zeitraum entstandene „Haller Madonna“³² weist trotz Dürer'scher Interpretation sowohl Übereinstimmungen mit der Formensprache Peruginos als auch mit der Kirschenmadonna Cranachs auf³³ (Abb. 14). Dass Dürer sehr früh Zugang zu Madonnenbildnissen der italienischen Renaissance hatte, belegt zudem seine Federzeichnung aus dem Jahr 1485, die ebenfalls auffällige Ähnlichkeit mit dem auf der Kirschenmadonna abgebildeten Jesuskind zeigt³⁴ (Abb. 15). In gleicher Haltung steht hier das Kind auf dem Schoß der Mutter und streckt die Ärmchen zur Umarmung nach vorn.

Es scheint, als habe Cranach die auf Dürers Federzeichnung angewandte Pose der Umarmung des Halses durch das Kind lediglich aus seiner ursprünglichen Bedeutung innerhalb der Dürerzeichnung herausgelöst und in der vorliegenden Darstellung nahezu unverändert nach vorn verschoben, sodass der hintere Arm des Kindes nicht mehr hinter dem Hals der Mutter liegt, sondern sich vorne festhält, während der vordere Arm in unveränderter Pose auf den Teller mit Kirschen greift. Sogar die Haltung der Muttergottes auf der Dürerzeichnung entspricht der Haltung der Kirschen-Madonna, die ebenfalls ihre rechte Hand nach außen gedreht hält und das Profil von Daumen und Zeigefinger zeigt. Stellt man sich nun die Haltung des Kindes nach vorne geklappt vor sowie den Unterarm der Mutter nach oben abwinkelt, so erhält man unter Hinzufügen eines Tellers exakt die

³¹ Diese könnte Cranach auch am Wittenberger Hof gesehen haben.

³² Albrecht Dürer: Haller Madonna, 50 x 40 cm, Holz. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv. Nr. 1952.2.16.a.

³³ Erstmals ist bei Dürer hier das Kissen mit Quasten zu finden (vgl. Kirschenmadonna), das er ebenso aus der italienischen Malerei entlehnt haben dürfte wie die Haltung des Kindes, das nicht steht, sondern an der Mutter „hängt“. Gleiches gilt für die Marmorbrüstung und die Auffassung des Faltenwurfes des Gewandes.

³⁴ Maria mit Kind und musizierenden Engeln, datiert 1485, Berlin, Kupferstichkabinett.



Abbildung 13: Antonello da Messina, Madonna mit Kirschen auf der Mitteltafel von Altarfragmenten, 1473, Messina, Museo regionale, Messina.

Anordnung auf der Kleinen Kirschenmadonna. Ein direkter Bezug zu Dürers Zeichnung scheint deshalb evident.

Da von einer Zusammenarbeit Cranachs mit Dürer vor 1500 ausgegangen werden kann, was der offensichtlich auf Cranach verweisende Holzschnitt aus dem Jahr 1498 belegen dürfte,³⁵ könnte Cranach auch auf diesem Weg Zugang zum Formenrepertoire oberitalienischer Kunst bekommen haben. Selbstverständlich wird auch Jacopo de'Barbari³⁶ als venezianischer Künstler Verbindungen zu anderen italienischen Malern gepflegt und in der Zeit seiner Wittenberger Tätigkeit als Hofmaler auf Cranach gewirkt haben, ohne dass dies hier im Einzelnen belegt werden kann.³⁷

³⁵ Vgl. Michael Hofbauer: CRANACH – Die Zeichnungen, Berlin 2010, S. 67f. sowie „Caput phisicum“, bislang der Dürer-Werkstatt zugeschrieben in: Ludovicus de Prussia: „Trilogium Anime“, gedruckt bei Anton Koberger 1498.

³⁶ Jacopo de'Barbari (* um 1460–70 in Venedig, † 1516 in Mechelen) war bis 1500 in Venedig tätig, kam dann nach Nürnberg und 1503 nach Wittenberg. Ab 1506 war er bei Herzog Heinrich V. von Mecklenburg und Joachim I. von Brandenburg tätig, ab 1510 bei Erzherzogin Margarete in Mechelen.

³⁷ Entgegen gängiger Annahme, Cranach sei bereits 1505 als Hofmaler nach Wittenberg berufen worden, soll darauf hingewiesen werden, dass Jacopo de'Barbari zu dieser Zeit noch Hofmaler der ernestinischen Kurfürsten war und auch einige Zeit später noch neben Cranach in Wittenberg nachweisbar ist. Weshalb sollte Barbari seines Postens enthoben worden sein und dennoch neben einem vermeintlich inaugurierten Hofmaler Cranach weiter in Wittenberg gewirkt haben? Wahrscheinlicher ist die Vermutung, dass Cranach erst mit der im Januar 1508 erfolgten Verleihung des Wappenbriefes durch Friedrich den Weisen zum leitenden Hofmaler avancierte (vgl. auch Anm. 6). Da Quellen über die zeitgleiche Beschäftigung mehrere leitender Hofmaler für den Wittenberger Hof nicht existieren und auch Besoldungsquittungen dies nicht belegen können, darf davon ausgegangen werden, dass unter dem Begriff „Hofmaler“ der künstlerische und handwerkliche Werkstattleiter zu verstehen ist und entweder Barbari oder Cranach leitender Hofmaler gewesen sein dürften. Aufschlussreich könnte eine Aufzeichnung in der Kammerrechnung von Ostersonntag 1505 bis Visitatio Mariae (23. März bis 2. Juli 1505) sein, nach der am selben Tag sowohl Cranach als auch Barbari mit Geld versorgt worden waren. Cranach wird hier allerdings als „Lucas Maler vonn Cronach“ bezeichnet, während Barbari als „maister Jacob dem weylisschen maler zcu Thorgaw“ betitelt ist (vgl. Thomas Lang, Anke Neugebauer: Kommentierter Quellenanhang, in: Heiner Lück u. a. (Hrsg.): Wittenberg-Forschungen, Band 3, Das ernestinische Wittenberg: Spuren Cranachs in Schloss und Stadt, Petersberg 2015, S. 148, Quelle 1 und 14). Der Zusatz „maister“, der 1506 auch für Cranach Verwendung fand (Quelle 16), könnte darauf hindeuten, dass ab diesem Zeitpunkt auch Cranach Werkstattmeister geworden war, was nicht gleichbedeutend sein muss mit dem Titel des Hofmalers im Sinne eines obersten Werkstattleiters. Dies könnte erklären, weshalb auf 1506 datierten Holzschnitten das Schlangensignet zum Einsatz kam (Hollstein 105), bis 1509 jedoch wieder entfernt wurde (Hollstein 79).



Abbildung 14: Albrecht Dürer, „Haller Madonna“, Washington, National Gallery of Art.



Abbildung 15: Albrecht Dürer, Maria mit Kind und musizierenden Engeln, 1485, Berlin, Kupferstichkabinett.

Auffällig ist in diesem Zusammenhang die im Gegensatz zu den groben, verzeichneten Händen des frühen Cranach „weiche“ Form der Hände bei Barbari, die sich auch auf Cranachs Werken ab 1505 und insbesondere bei der Kirschenmadonna finden. Barbari scheint diesbezüglich Einfluss auf Cranach geübt zu haben, indem dieser den weicheren Typus für sich nachgeahmt zu haben scheint.³⁸

Besonders in den ersten Jahren nach seiner Wienreise³⁹ lässt sich eine Art Gesetzmäßigkeit im Bildaufbau Cranachs konstatieren. Cranach ließ sich offensichtlich bei seinen Arbeiten von Bild-details anderer Maler unmittelbar inspirieren. In einer Art „Pasticcio-Technik“⁴⁰ fügte er Details von Werken anderer Maler zu einem neuen Gesamtwerk zusammen. Bereits Wilhelm Schäfer hat zurecht im Dresdener Galeriebuch von 1860 den „Katharinenaltar“⁴¹ als „*Beginn und Ausgangspunkt von Cranachs Wittenberger Stil*“ erkannt.⁴² An keinem anderen Werk Cranachs kann man den Übergang von individuell gestalteten Figuren zur typisierenden Formensprache der späteren Figuren besser ablesen und gleichzeitig deren Herkunft deutlicher nachweisen als an diesen Werken aus der Zeit um 1505/06 und besonders an der Dresdner Enthauptung der heiligen Katharina. Hier scheinen die visuellen Erfahrungen Cranachs noch wenig modifiziert verarbeitet zu sein, die er vor und unmittelbar nach der Wienreise gesammelt haben musste.

³⁸ Vgl. hierzu auch CC-ALT-240-000, Reisealtärchen, um 1506. Kassel, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GK 11. Innerhalb des Cranach-Oeuvres stellen die Hände ein allgemeines Identifikationsmerkmal dar. Während Cranach in seinen ersten nachgewiesenen Werken während und nach der Wiener Zeit eher eckig grobe Hände gemalt hat, lassen sich nach seinem Dienstantritt in Wittenberg betont linear und vor allem mit Schatten modellierte Hände nachweisen, die stilistisch auf Jacopo de'Barbari als Vorbildgeber hindeuten.

³⁹ Möglicherweise sollte hier richtigerweise der Begriff „Wanderschaft“ im Sinne zünftiger „Walz“ Verwendung finden.

⁴⁰ Vgl. auch Harald Marx und Ingrid Mössinger (Hrsg.): Cranach, Katalog zur Ausstellung in Chemnitz. Mit einem Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden erarbeitet von Karin Kolb, Köln 2005, S. 98.

⁴¹ CC-ALT-250-000. Katharinenaltar. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1906 A, BB, B (Mittelbild und Flügellinnenseiten) und London, National Gallery, Inv. Nr. 6511 (Flügelrückseiten).

⁴² Wilhelm Schäfer: Die Königliche Gemälde-Galerie im Neuen Museum zu Dresden, Beschreibung und Erläuterung sämtlicher Gemälde nach der Ordnung der Räume begleitet von kunstgeschichtlichen und kritischen Erinnerungen, Band 1-3, Dresden 1860, S. 862–866.



Abbildung 16: Art des Martin Schongauer, *Madonna mit dem Kind vor einem Kirschbaum*, London.

Während also im Hinblick auf die weitgehend kongruente Darstellung des stehenden Kindes und anderer Bilddetails der Kirschenmadonna auf eine Rezeption Cranachs der Kunst Peruginos, Dürers und anderer mit dem Wittenberger Hof in Verbindung stehenden Malern geschlossen werden kann, sind die Gesamtkomposition mit ihrer weniger italienischen Prägung sowie die Bildaussage an sich eher im spätmittelalterlichen Stilempfinden deutscher und niederländischer Kunst⁴³ zu suchen. Gerade die Tatsache, dass aus dem „braven“ Madonnenbildnis eine traditionelle stilistische Auffassung spricht, die im Vergleich zu zeichenphänomenologisch⁴⁴ ähnlichen Werken⁴⁵ umso deutlicher in nördlich der Alpen entstandener Kunst verhaftet ist, legt die Vermutung einer solchen „stilbildenden“ Vorlage nah.

Gestützt wird diese Vermutung durch die wenig verbreitete Ikonografie aus Kirschen und Erbsen, für deren Anwendung nicht allein die bildlich umzusetzende Funktion eines Andachtsbildes, sondern ein initial konkreter Anlass in Form einer inhaltlich stimmigen Vorlage maßgeblich gewesen sein dürfte.⁴⁶

⁴³ Für das Jahr 1505/06 ist sogar ein niederländischer Maler am Wittenberger Hof belegt. Vgl. Dieter Koeplin und Tilman Falk: *Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*. Stuttgart/Basel 1974/76, Band 2, S. 473 sowie Thomas Lang, Anke Neugebauer: *Kommentierter Quellenanhang*, in: Heiner Lück u. a. (Hrsg.): *Wittenberg-Forschungen*, Band 3, *Das ernestinische Wittenberg: Spuren Cranachs in Schloss und Stadt*, Petersberg 2015, S. 148, Quelle 17.

⁴⁴ Michael Hofbauer: *CRANACH – Die Zeichnungen*, Berlin 2010, S. 32-48.

⁴⁵ Vgl. CC-ALT-250-000. *Katharinenaltar*, Mittelbild mit Enthauptung der heiligen Katharina, dat. 1506, 127 x 139,5 cm, Holz. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1906 A.

⁴⁶ Zu denken wäre an eine Vorlage, die möglicherweise ebenso wie die Perugino-Vorlage bereits im unmittelbaren Umfeld des kursächsischen Hofes präsent war und die Bildidee vorgab.



Abbildung 17: Detailvergleich der Madonna vor dem Kirschbaum (links) und der Kirschenmadonna (rechts).

Eine solche mögliche Quelle stellt die vor 1500 entstandene Madonna mit dem Kind vor einem Kirschbaum dar⁴⁷ (Abb. 16), die in mehrfacher Hinsicht evidente Übereinstimmungen mit der Kirschenmadonna aufweist.

Motivisch auffallend ist hier das in welligen Locken eng an Kopf und Hals anliegende rotblonde Haupthaar, das im Bereich des sichtbaren Ohrs einen ausgeprägten Bogen beschreibt. Ebenfalls wie bei der Madonna mit den Kirschen hat Maria trotz des emotional dem Kind zugeneigten und auch hier betont rotwangigen Kopfes den Blick mit geschwungenen Augenlidern nicht auf dieses gerichtet, sondern auf das von ihr gehaltene Mariensymbol⁴⁸ (Abb. 17).

Eine weitere auffällige Übereinstimmung stellt die zierliche rechte Hand Mariens dar, die aus einem oval ausgebildeten Ärmelbündchen herausragt. Zusammen mit dem rote Früchte tragenden Kirschbaum, der als singuläres Hauptmerkmal den Bildmittelgrund innerhalb des geschlossenen Gartens bildet, lassen die Übereinstimmungen wenig Zweifel daran, dass ein direkter Zusammenhang dieser spätmittelalterlichen Darstellung der Madonna auf der Rasenbank mit der Bildintension Cranachs bestehen muss.

Für Cranachs Arbeitsweise ist diese Art der „Stilfindung“ nicht ungewöhnlich, die den Bildaufbau der vorliegenden Madonnendarstellung bestimmt. Cranach hat bei diesem Werk Bildinhalte anderer Maler übernommen und leicht verändert wieder zusammengesetzt, wie er es bei anderen Werken regelmäßig getan hat.⁴⁹

Einiges deutet darauf hin, dass Cranach auch bei der Arbeit an dieser Tafel noch auf dem Weg zum eigenen Stil war. Die Figur der Madonna hat noch nicht den typisierten Duktus der Cranachschen „Puppengesichter“⁵⁰ angenommen und die Behandlung technischer Details ist noch nicht zum artifiziellen Cranach-Stil herangereift.⁵¹

⁴⁷ Art des Martin Schongauer, Madonna mit dem Kind in einem Garten, 30,2 x 21,9 cm, Holz. London, National Gallery, Inv. Nr. NG 723. Es sollen an dieser Stelle allerdings Zweifel an der vermuteten Autorenschaft Schongauers angemeldet werden. Vielmehr käme aus stilkritischen Vergleichen heraus auch der Umkreis Hans Pleydenwurffs in Betracht.

⁴⁸ Hier wahrscheinlich eine Rote Lichtnelke (*Silene dioica*), auch „Herrgottsblut“ genannt.

⁴⁹ Vgl. CC-BNT-120-001, Heilige Familie in einer Landschaft, dat. 1504, Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 564A, und Albrecht Dürer, Heilige Familie, um 1500, Feder, weiß gehöht, grau laviert, auf gebräuntem Papier, Berlin, Kupferstichkabinett.

⁵⁰ Diese sind mit Erscheinen der so genannten „reichen“ Madonnen Cranachs ab 1518 deutlich ausgeprägt. Vgl. z. B. CC-CMM-100-052, Madonna mit Kind, 42 x 30 cm, Lindenholz, dat. 1518, ehem. Glogau, heute Moskau, Puschkin-Museum.

⁵¹ Hierbei ist u. a. an die Konturierung der Körper oder die konturscharfen Wasserstriche der Haarsträhnen zu denken.



Abbildung 18: Vergleich „gestupfter“ Rinde auf Heiliger Familie, dat. 1504 (links), und Kirschenmadonna (rechts).

Infolge der Übernahmen aus „Studienobjekten“ trägt das Madonnenbildchen unterschiedliche Stile in sich, die sowohl eine Zuschreibung als auch eine Datierung erschweren und zunächst an ein „Schulbild“ denken lassen. Ein Vergleich mit etwa zeitgleichen Werken zeigt jedoch, dass Cranach nicht nur kopierend zusammengefügt, sondern das zuvor assimilierte Vokabular weiterentwickelt und fortan routinemäßig verwendet hat.

Die als „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ bekannte Darstellung der Heiligen Familie in Landschaft aus dem Jahr 1504 in Berlin⁵² zeigt bei aller „Wildheit“ des Landschaftsmittelgrundes und des „Getümmels“ der Akteure im Vergleich mit der betont ruhigen und „aufgeräumten“ Szenerie der „Kleinen Kirschenmadonna“ dennoch zahlreiche technische Übereinstimmungen, die gerade dieses Bildchen als Bindeglied zwischen der spontanen Urwüchsigkeit der vor-wittenberger Zeit und der konstruktiven Ordnung innerhalb Cranachs späterer Hofmalerfunktion ausweisen.

Mittels Bleiweiß gestupfte Glanzlichter auf den Baumstämmen (Abb. 18), die Ausführung des Blattwerkes, die hängenden Zweige, die blaue, luftperspektivische Ferne usw. lassen durchaus an die selbe ausführende Hand denken, die auch für die „Heilige Familie“ verantwortlich zeichnete.⁵³ Selbst der nur in starker Vergrößerung erkennbare einzelne Reiter mit Lanze im Mittelgrund ist auf beiden Tafeln zu finden⁵⁴ (Abb. 19).

Ein naher zeitlicher Zusammenhang zwischen beiden Werken wird jedoch nicht nur aus dem direkten Vergleich wahrscheinlich. Eine ganze Reihe in das Jahr 1506 datierter weiterer Arbeiten zeigen phänomenologische Übereinstimmungen, die eine Frühdatierung der Kleinen Kirschenmadonna in das Jahr 1506 oder etwas früher rechtfertigen.

⁵² CC-BNT-100-001. Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, 70,7 x 53 cm, Lindenholz, bezeichnet mit Monogramm LC und datiert 1504. Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 564A. Vgl. Anm. 49. Nach Dieter Koepplin ist das Motiv eher als „Heilige Familie in einer Landschaft“ zu bezeichnen. Auch hier ist das partielle Übernahmeprinzip eindeutig nachweisbar, indem Cranach Albrecht Dürers um 1500 entstandene Federzeichnung der Heiligen Familie leicht modifiziert in seine Familienszene eingebaut hat (Berlin, Kupferstichkabinett Inv. Nr. KdZ 67, vgl. hierzu auch Margit Stadlober: Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils, Wien 2006, S. 203).

⁵³ Schon Prof. Wilhelm Trübner hat 1904 in der Landschaft die Hand Cranachs erkannt und dem Sammler zum Kauf geraten.

⁵⁴ Dank an Stefan Kemperdick für die Übersendung einer Makrofotografie am 11.11.2014. Foto: Christoph Schmidt.



Abbildung 19: Detailvergleich des Reiters mit Lanze aus der Kirschenmadonna (links) und des fragmentarisch erhaltenen Reiters aus dem Bild mit Heiliger Familie (rechts), Foto: Christoph Schmidt.

Im weiteren Verlauf soll deshalb der Frage nachgegangen werden, inwieweit die Summe von Bildauffälligkeiten und deren Übereinstimmung mit einer definierten Schaffensperiode eine andere zeitliche Zuordnung bedingt als sie der erste Eindruck (der eine Datierung auf den Zeitraum ab 1518 nahelegt) suggeriert oder ob nicht ein Entstehungszeitraum unmittelbar nach Eintritt Cranachs in die Wittenberger Malerwerkstätte in Betracht kommt.

In seiner schriftlichen Stellungnahme vom 27.08.2006 urteilt Dieter Koeplin (Basel) über die kleine Madonnen tafel: „*Werkstatt Lukas Cranach d. Ä., um 1520–25*“.⁵⁵ Auch Werner Schade (Berlin) und Ludwig Meyer (München) datieren in die mittlere Schaffensperiode der Cranach-Werkstatt.⁵⁶ Alle drei Experten-Beurteilungen basieren auf der Betrachtung von Fotos der ungereinigten Tafel. Koeplin schränkt seine Beurteilung aufgrund des Erhaltungszustandes jedoch ein: „*Dies muss aber, wegen des Erhaltungszustands, als eine sehr unsichere Beurteilung gelten*“. Koeplin kam vor allem deshalb zu dem Schluss, dass die hier behandelte kleinformatige Tafel eine Werkstattwiederholung sein müsse, wie sie bei Hieronymus-Darstellungen vorkommen, da er wenige Monate zuvor eine motivgleiche Tafel im Original besichtigt hatte, die er als eigenhändige Arbeit des älteren Cranach einstuft⁵⁷ (Abb. 21). Werner Schade betrachtete die große Tafel abweichend davon als Werkstattarbeit „*der mittleren Wittenberger Zeit*“,⁵⁸ während Dieter Koeplin sie „*um 1520*“ datiert.

Phänomenologische Vergleiche ergeben deutliche Übereinstimmungen mit mehreren Werken aus der Zeit ab 1516,⁵⁹ so dass die Experten zurecht diesen Entstehungszeitraum erwägen.

⁵⁵ Originalschreiben im Archiv des Autors.

⁵⁶ Originalschreiben im Archiv des Autors.

⁵⁷ Madonna mit Kirschen, Auktionshaus Dorotheum, Wien, 4. Oktober 2006, Lot 273. Mit Expertise von Dieter Koeplin vom 19. Mai 2006: „*Insgesamt: ein trotz des schlechten Erhaltungszustands höchst ansprechendes Werk von Lucas Cranach d. Ä. mit einer gewissen (weitgehend normalen) Beteiligung der Werkstatt aus der Zeit um 1520 und jedenfalls alles andere als Dutzendware, im Gegenteil von grosser Originalität und Frische der Erfindung.*“

Ebenso wie die Kleine Kirschenmadonna ist die Große Kirschenmadonna nicht von Friedländer und Rosenberg vermerkt. Während die Kleine Kirschenmadonna seit 1905 ununterbrochen in Privatbesitz war, befand sich die große Tafel als „Marie mit dem Kind“ seit 1936 als Pfandgut der Dresdner Bank in der Berliner Gemäldegalerie (Februar 1936 unter der Kat. Nr. 2125 inventarisiert). Nach 1945 stellte sich heraus, dass es einen rechtmäßigen Eigentümer des Cranachgemäldes gab, der in den 1930er Jahren enteignet wurde. Im Frühjahr 1961 wurde das Bild deshalb restituiert.

⁵⁸ Briefliche Mitteilung vom 22. Juli 2007 an den Verfasser.

⁵⁹ CC-CMM-200-014. Madonna mit weiblichen Heiligen, 88 x 61 cm, Holz. Prag, Lobkowicz Collection, Inv. Nr. LR 11558. Vor allem aber CC-BNT-070-001. Geburt Christi, 30 x 23 cm, Holz. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1907 A.

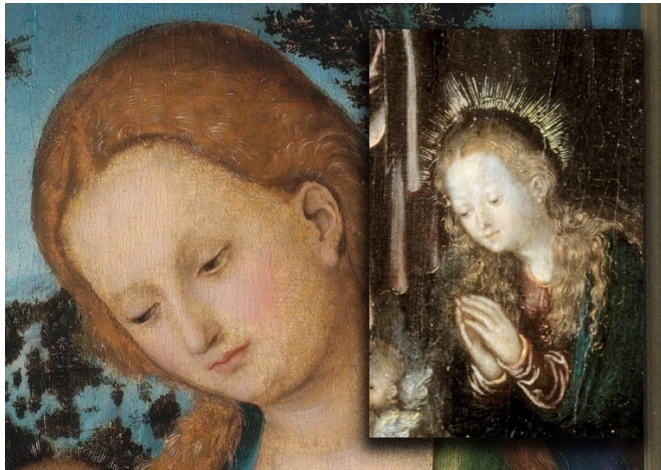


Abbildung 20: Vergleich Große Kirschenmadonna (links) mit Detail aus Geburt Christi, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1907 A (rechts).

Da für diese Zeit und danach wohl sämtliche Bildträger Cranachs einen vertikalen Brettverlauf aufweisen, muss die kleinere Kirschenmadonna allerdings vor der größeren Version entstanden sein, denn sie zeigt im Gegensatz zur größeren Tafel einen horizontalen Brettverlauf, wie er bis spätestens 1512 nachgewiesen ist⁶⁰ (Abb. 4). Die unveränderte Übernahme des Motivs unter Hinzufügung eines Wappens kennzeichnet die große Tafel nicht nur als personalisierte Auftragsarbeit, sondern sie deutet ebenso darauf hin, dass die kleine Tafel um 1520 noch im direkten Zugriff Cranachs gewesen sein musste, um als detailgetreue Vorlage für die größere Version zur Verfügung stehen zu können.⁶¹

Doch nicht nur die Tatsache, dass die größere Version der Kirschenmadonna sich in die Zeit nach 1516 einfügen lässt, bedingt die zeitliche Abfolge der Entstehung beider Tafeln. Auch ein stilkritischer Vergleich zeigt deutlich die qualitativen Einbußen bei der größeren Tafel, die aus dem nachvollziehend-kopierenden Arbeitsprozess zu erklären sind.

Während der Maler bei Madonna und Kind mit möglichst unveränderter Übernahme der Vorlage die Unzulänglichkeiten der weit früher entstandenen Kleinen Kirschenmadonna dennoch auszumerken suchte, indem er beispielsweise die Finger der Madonna etwas mehr abknickte oder die Röhrenfalten akzentuierter ausbildete,⁶² ist bei der unveränderten Übernahme des Landschaftshintergrundes dagegen ein deutlicher Qualitätsabfall zu erkennen. Wenn bei der Kleinen Kirschenmadonna die Sumpflandschaft trotz hoch angelegten Horizonts eine deutliche Perspektive aufweist, die den Blick auch bei Nahbetrachtung weit in die Ferne des Bildhintergrunds führt, ist die Perspektivwirkung bei dem links verlaufenden Weg sowie den Inselchen auf der größeren Version völlig missraten, so dass deren gesamter Bildhintergrund optisch nach vorne zu kippen droht.

⁶⁰ Gunnar Heydenreich: Lucas Cranach the Elder. Painting Materials, Techniques and Workshop Practice. Amsterdam 2007, S. 57ff.

⁶¹ Interessanterweise scheinen beide Versionen dieselbe Provenienz zu teilen, denn die größere Version zeigt am rechten (beschnittenen) Bildrand ein Wappenfragment, das zum Herzogtum Kleve passen könnte (vgl. Wappen des Herzogs Johann des Friedfertigen, ab 1521 Herrscher der vereinigten Herzogtümer Jülich-Kleve-Berg), während die kleinere Tafel aus dem Besitz der Herzöge von Jülich-Kleve-Berg stammt (vgl. Anm. 16).

⁶² Bezieht man die große, später entstandene Auftragskopie der Kirschenmadonna in die weiter unten vorgenommene Betrachtung der Faltenform ein, so ist festzustellen, dass trotz detaillierter Übernahme der Formen die linearen Stimmgabeln dort dezent dem Duktus der mittleren Werkstattphase um 1520 angepasst wurden und eckiger erscheinen. Da die beschriebenen Stimmgabeln zwar punktuell auch in späteren Werken nachweisbar sind, in keinem Fall jedoch in der ausgeprägten Häufung der Frühwerke, kann aus dem Grad deren Verwendung mit Einschränkungen eine Werk-Chronologie abgelesen werden (vgl. Abb. 24).



Abbildung 21: Größenvergleich von Großer Kirschenmadonna (57 x 33,2 cm) und Kleiner Kirschenmadonna (39,5 x 27,5 cm).

Zweifellos handelt es sich hierbei um Übersetzungsfehler eines kopierenden Malers, der die zentralperspektivischen Gesetzmäßigkeiten der Vorlage falsch interpretiert hat.

Stellt man die Kleine Kirschenmadonna hingegen ohne vertiefende Betrachtung den bekannten Cranach-Madonnen gegenüber, musste (wie vorliegend) aufgrund der evidenten Übereinstimmungen auch mit der motivgleichen größeren Tafel die augenscheinlich formelle Übereinstimmung mit Werken aus der Zeit zwischen 1515 und 1520 angenommen werden. Da, wie bereits angedeutet, jedoch ebenso deutlich die technischen und stilistischen Unterschiede zu den typisiert manieristischen Madonnen („reiche Madonnen“) um 1518 ins Auge fallen, ist man versucht, das Werk sogar einem kopierenden Gehilfen zuzuschreiben.

Betrachtet man allerdings weitere, über den direkten Vergleich mit der Großen Kirschenmadonna hinausgehende Details und hinterfragt deren Bedeutung innerhalb des Werks, so muss man ebenfalls zu der Auffassung gelangen, dass die Tafel sich in einen relativ gut eingrenzbaeren Schaffenszeitraum zwischen 1505 und 1506 einordnen lässt, womit die Kleine Kirschenmadonna zur „Ur-Madonna“ des späteren Wittenberger Hofmalers wird.⁶³

⁶³ Außer einer Mariendarstellung innerhalb der Heiligen Familie sind bis heute keine autonomen Madonnendarstellungen vor 1506 bekannt.



Abbildung 22: Lucas Cranach d. Ä., Der Opfertod des Marcus Curtius, , signiert „LC“, vor 1507 (links), Detail des Vogelschwarms auf der Kleinen Kirschenmadonna (rechts).

Der liebevoll bis ins Kleinste ausgeführte Vogelschwarm in der rechten oberen Bildecke der Kleinen Kirschenmadonna ist kein beliebiges oder gar häufiger verwendetes Merkmal Cranach'scher Motivgebung. Bei Tafelwerken Cranachs ist dieser Vogelschwarm in derselben Ausführung lediglich auf einer weiteren Madonnendarstellung⁶⁴ sowie dem Martyrium der heiligen Barbara⁶⁵ zu finden, die beide vor 1510 entstanden sein dürften. Ein zeitlich begrenzter Bezug zu den Werken vor 1510 ist also anzunehmen, da später kein vergleichbarer Schwarm mehr nachweisbar ist.⁶⁶

Etwas größer findet sich ein solcher Vogelschwarm auch auf den Holzschnitten „Die Buße des heiligen Hieronymus“⁶⁷ aus dem Jahr 1509, dem „Opfertod des Marcus Curtius“⁶⁸ (Abb. 22) aus dem Jahr 1507 sowie dem „Urteil des Paris“⁶⁹ von 1508.⁷⁰

Die Verwendung des Vogelschwarms ausschließliche im Zeitraum zwischen 1507 und 1510 ist ein starkes Indiz dafür, dass auch die Kleine Kirschenmadonna aufgrund des dort vorhandenen Vogelschwarms um diesen Zeitraum herum entstanden sein muss.⁷¹

⁶⁴ CC-CMM-100-029. Madonna mit Trauben essendem Kind, 71,5 x 44,5 cm, Buchenholz. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Inv. Nr. 114 (1936.1).

⁶⁵ CC-CMS-080-001. Martyrium der heiligen Barbara, 154 x 137 cm, Lindenholz. New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 57.22. Ausweislich eines aufgemalten Wappens der Augsburger Patrizierfamilie Rehm handelt es sich bei dieser Tafel um eine repräsentative Auftragsarbeit, die allein aufgrund ihrer Größe und der damit verbundenen Fertigungszeit nicht als Werk aus der Hand des vielbeschäftigten Werkstattleiters gelten kann.

⁶⁶ Auf der um 1525 entstandenen Hieronymus-Darstellung CC-CMS-180-006 sind lediglich Zugvögel (Wildenten oder Gänse) zu sehen, die jedoch in der Ausführung deutlich von den Vögeln vor 1510 abweichen. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv. Nr. Gem 116.

⁶⁷ Johannes Jahn: Lucas Cranach d. Ä. 1472–1553. Das gesamte graphische Werk. München 1972, S. 322.

⁶⁸ Ebd. S. 369.

⁶⁹ Ebd. S. 370.

⁷⁰ Obwohl eine Wechselwirkung zwischen originären Bildtafelwerken und Reproduktionsgrafiken wie Holzschnitten anzunehmen ist, geht doch innerhalb derselben Werkstatt in der Regel das Original der Reproduktion voraus, was zu der These führen muss, dass ein Holzschnitt zeitlich später entstanden sein muss als das vergleichbare Tafelwerk.

⁷¹ Es ist denkbar, dass auch in diesem Detail der ähnlich kleinteilige Vogelschwarm auf Dürers Kupferstich des heiligen Eustachius von ca. 1501 (Meder Wz. 20) Cranach zu einer Übernahme in sein eigenes Werk inspiriert hat.



Abbildung 23: Lucas Cranach d. Ä., Madonna mit Kind („Breslauer Madonna“), Breslau.

Das mit schwarzem Samt bezogene Kissen der Kirschenmadonna findet sich auch auf der als „Breslauer Madonna“ bezeichneten Tafel, die um 1510 datiert⁷² (Abb. 23). Vergleicht man beide Kissen, so wird deutlich, dass hier zwar dasselbe Sujet behandelt wird, die Ausgestaltung auf der Breslauer Tafel jedoch weiterentwickelt bzw. im Sinne der Lesbarkeit besser auf den Bildrahmen abgestimmt ist, was auf einen späteren Entstehungszeitpunkt hindeutet.

Der parallele lineare Faltenwurf des roten Unterkleides der Breslauer Madonna entspricht zwar dem der Kirschenmadonna, ist hier aber mit größerer Dynamik eingesetzt. Ebenso verhält es sich mit dem Faltenwurf des Mantels, wobei im Gegensatz zur Breslauer Madonna der Mantelsaum der Kirschenmadonna mit linearen Röhrenfalten in Form von „Stimmgabeln“ gestaltet ist, wie sie sich regelmäßig auf den frühen Bildwerken Cranachs vor 1506 finden lassen (Abb. 24).

Während also der Faltenwurf der Kirschenmadonna zu Cranachs stofflicher Auffassung bis ca. 1508 passt, zeigen die Breslauer und alle anderen, nach 1510 entstandenen Madonnen eine deutlich komplexer und routinierter angelegte Faltenstruktur, was sich mit einer Weiterentwicklung des Cranach'schen Stils und dem seiner Werkstattmitarbeiter erklären lässt.⁷³

⁷² CC-CMM-100-001. Madonna mit Kind, 71 x 51 cm, Lindenholz. Wroclaw (Breslau), Muzeum Archidiecezjalne. Friedländer und Rosenberg heben die sicher nicht zufällige Verwandtschaft des Kopfes mit Dürers Dresdener Madonna hervor, die sich damals in der Schlosskirche zu Wittenberg befunden haben soll. Vgl. Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, Nr. 28.

⁷³ Vgl. z. B. CC-CMM-100-054. Madonna mit Kind, dat. 1518, 56,5 x 38,8 cm, Lindenholz. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Fondation Corboud, Inv. Nr. WRM 3207.



Abbildung 24: Vergleich der Röhrenfalten in Form von „Stimmgabeln“ bei Cranach d. Ä. zugeschriebenen Frühwerken (1-3; 5) mit denselben Falten am Gewand der Kirschenmadonna (4).⁷⁴

Hieraus ergeben sich erste Indizien dafür, dass die Kirschenmadonna der Breslauer Madonna vorausgehen könnte. Ein eindeutiger Hinweis auf die Richtigkeit dieser These ergibt sich jedoch aus der Überblendung der Infrarotreflektografien beider Madonnen. Bei der Ausführung der Breslauer Madonna wurde das laut Unterzeichnung ursprünglich weiter oben vorgesehene rechte Auge nach unten verschoben. Während die Unterzeichnung der Augen der Kleinen Kirschenmadonna unverbindlich frei suchend angelegt ist, ist die Unterzeichnung der Breslauer Madonna Resultat einer sorgfältigen Übertragung einer Vorzeichnung, die im Malprozess im Bereich des rechten Auges modifiziert wurde. Legt man die Augenpartie der Kirschenmadonna auf das Infrarotreflektogramm der Breslauer Madonna, so deckt sich das rechte Auge der Kirschenmadonna mit der Unterzeichnung desselben Auges der Breslauer Madonna (Abb. 25). Hieraus kann nicht nur geschlossen werden, dass beide Madonnen dieselbe Vorlage haben müssen, sondern auch, dass der fertig gemalte Kopf der Kirschenmadonna zur Erstellung einer Vorlage für die Breslauer Madonna und weiterer Figuren gedient haben dürfte⁷⁵ (Abb. 26). In jedem Fall kann hieraus geschlossen werden, dass die Kleine Kirschenmadonna zeitlich vor der Breslauer Madonna entstanden sein muss.

⁷⁴ (1) CC-CMS-150-001. Stigmatisation des Franziskus, um 1503, 86,8 x 47,5 cm, Fichtenholz. Wien, Akademie der bildenden Künste. (2) CC-POR-800-004. Bildnis der Frau eines Gelehrten, um 1503, 52,5 x 36,2 cm, Holz. Berlin, Staatliche Museen, Inv. Nr. 1907. (3) CC-CMS-400-001. Heiliger Valentin, 91 x 49 cm, Holz. Wien, Akademie der Bildenden Künste, Inv. Nr. 549. (4) CC-CMM-100-006. Madonna mit Kind und Kirschen, 39,5 x 27,5 cm, Lindenholz. Privatbesitz. (5) CC-BNT-100-001. Heilige Familie, datiert 1504, 70,7 x 53 cm, Lindenholz. Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 564A. Vgl. Anm. 62.

⁷⁵ Die Heilige Dorothea auf der Innenseite des linken Flügels des Dresdner Katharinenaltars (CC-ALT-250-000, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1906 A, BB, B) weist dieselben geschwungenen Mandelaugen auf. Physiognomisch noch eng mit der Kirschenmadonna verwandt, dürfte sie eine „Übergangsstufe“ von der Kirschenmadonna zur Breslauer Madonna sein.



Abbildung 25: Links Überblendung von Infrarotreflektografie und Fotografie der Breslauer Madonna mit rot markierter Abweichung in der Unterzeichnung des linken Auges. Rechts die Überblendung von Fotografien und Infrarotreflektografien der Kleinen Kirschenmadonna mit denen der Breslauer Madonna: (1) Linkes Auge der Kleinen Kirschenmadonna. (2) Deckungsgleich damit die rot markierte Vorzeichnung des Auges der Breslauer Madonna. (3) Abweichend von der Vorzeichnung gemaltes Auge der Breslauer Madonna.



Abbildung 26: Übereinstimmende Augenformen bei Frühwerken Cranachs. Breslauer Madonna (links oben), Kleine Kirschenmadonna, Zustand nach Entfernung von Firnis und Retusche (links unten), Dorothea des Katharinenaltars, datiert 1506 (rechts).

Ähnliche Phänomene wie bei der Entwicklung der Faltenformen oder den deckungsgleichen Augenpartien lassen sich auch bei der Ausgestaltung der Baumformen nachweisen. Untersucht man die beiden Bäume des Mittelgrundes auf der kleinen Kirschenmadonna, deren Blattwerk-Silhouette sorgsam die Kontur des Madonnen-Kopfes umfließt, ohne ihn zu „unterschneiden“, so zeigt sich hierbei eine Auffälligkeit im Bildaufbau,⁷⁶ die in dieser Form nur vor 1510 vorkommt und später ausbleibt.⁷⁷ Lediglich bei der Madonna in Madrid,⁷⁸ die kurz vor 1510 entstanden sein dürfte, sind die Äste der Tanne zur Vermeidung von Überschneidung mit dem Madonnenkopf „eingekürzt“. Bei der 1514 datierten Madonna in Florenz⁷⁹ ist das Problem der „perspektivischen Schichtung“ bereits elegant gelöst, während bei der zeitlich früheren Breslauer Madonna zwar die perspektivische Unzulänglichkeit deutlich abgeschwächt, aber dennoch vorhanden ist⁸⁰ (Abb. 23).

Der landschaftliche Hintergrund hinter den Bäumen des Bildmittelgrundes der Kleinen Kirschenmadonna entspricht mit seiner Aufteilung der gängigen Darstellungsweise einer idealisierten Landschaft des 15. und 16. Jahrhunderts. Links liegt in einem gebirgsungebenen Tiefland das „himmlische Jerusalem“ und rechts auf einem felsigen Berg eine „feste Burg“, wie sie Luther später besingen lässt. Über der Schulter der Maria erscheint hinter dem Baumstamm am Horizont eine bräunliche Bergkette die an die aufstrebende Alpenlandschaft der Münchener Kreuzigungsszene von 1503⁸¹ erinnert sowie links ein blauer Gebirgszug, der annähernd deckungsgleich zu dem auf der Heiligen Familie aus dem Jahr 1504 ist.⁸²

Deutlich abweichend von allen bekannten Landschaftsdarstellungen auf Gemälden Cranachs ist die kleinteilige Sumpflandschaft mit unzähligen Inselchen, durch die ein Weg auf einem aufgeschütteten Damm mit Brücke⁸³ führt (Abb. 27). Auch die späteren Wasser-Wald-Landschaften Cranachs liegen, wie bei den Hirschjagden um 1540,⁸⁴ in deutlich erkennbaren Flussauen und sind nicht mit dieser Art der Darstellung zu vergleichen. Ähnlich zu dem auf der kleinen Kirschenmadonna ist nur der Sumpf der Landschaft auf dem mit der Ligatur „LC“ signierten Holzschnitt einer Hirschjagd, die um 1506 datiert.⁸⁵ Auch hier ist dieselbe (in späteren Werken nicht mehr in dieser Art ausgeführte) Brücke aus querliegenden Baumstämmen (Abb. 29, Nrn. 6, 7, 8) zu finden wie auf der Tafel der kleinen Kirschenmadonna.

⁷⁶ Vgl. Abb. 3 und 23.

⁷⁷ Eine Ausnahme hiervon bildet naturgemäß die größere Kirschenmadonna (Abb. 21), bei der die unnatürlich verlaufende Baum-Silhouette im Kopiervorgang übernommen wurde.

⁷⁸ CC-CMM-100-029. Lucas Cranach d. Ä., Madonna mit Kind, 71,5 x 44,5 cm, Buchenholz. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Inv. Nr. 114 (1936.1).

⁷⁹ CC-CMM-100-031. Lucas Cranach d. Ä., Madonna mit Kind und anbetendem Johannesknaben in bergiger Landschaft, 76,6 x 58 cm, Holz. Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 10101.

⁸⁰ Das Phänomen erklärt sich möglicherweise aus dem maltechnischen Arbeitsprozess, indem Cranach die Hauptmotive des Vordergrundes zuerst malte und nach deren Fertigstellung die verbliebenen Flächen des nur grob in der Unterzeichnung angedeuteten Bildmittelgrundes mit Ästen oder Bäumen „auffüllte“.

⁸¹ CC-BNT-400-002. Lucas Cranach d. Ä.(?), Kreuzigung, dat. 1503, 138 x 99 cm, Tannenholz. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 1416.

⁸² Vgl. http://lucascranach.org/DE_smbGG_564A/image.

⁸³ Eine Brücke findet sich auch im Landschaftshintergrund der Breslauer Madonna (Abb. 23).

⁸⁴ Vgl. CC-SJM-100-008. Lucas Cranach d. Ä., Hirschjagd, dat. 1545, 118 x 177 cm, Holz. Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv. Nr. P02176 (alte Inv. Nr. 1006). Vgl. auch die haarschopartigen Bäumchen mit herunterhängenden (fast tropfenden) Ästen, die (ohne weiteren Nachweis) auch am rechten Bildrand der kleinen Kirschenmadonna „wachsen“ (vgl. Abb. 17 rechts).

⁸⁵ Dieter Koepplin, Tilman Falk: Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Ausstellung im Kunstmuseum Basel 15. Juni bis 8. September 1974 (Band 1), Basel, Stuttgart, 1974, S. 199, Nr. 138. Digitalisat unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/koepplin1974bd1/0205>.



Abbildung 27: Detail der linken oberen Bildhälfte aus der Kleinen Kirschenmadonna.

Für eine Datierung der Kirschenmadonna in genau diesen Zeitraum um 1506 ist unter anderem der nach links reitende Ritter mit Lanze in der rechten Bildhälfte (Abb. 19 links) von besonderem Interesse, der in gleicher Haltung durch den Hintergrund der 1504 datierten Heiligen Familie in Berlin reitet (Abb. 19 rechts) wie auf den Holzschnitten Cranachs aus dem Jahr 1506⁸⁶ (Abb. 28 oben links und Mitte). Einen gleichgestaltigen einzelnen Ritter mit Lanze, ebenfalls in Rot gekleidet, zeigt im Bildhintergrund auch Dürers Haller Madonna, die bereits als Cranachs mögliche Inspirationsquelle definiert wurde.⁸⁷

Ritter kommen auf Cranachgemälden besonders um 1515–1525 scharenweise vor. In prozessionsartigen Reihen reiten sie meist die Burgberge hinauf.⁸⁸ Der einzelne Ritter mit gesenkter Lanze hingegen ist ein Merkmal der frühen Arbeiten Cranachs.

⁸⁶ Vgl. Johannes Jahn: Lucas Cranach d. Ä. 1472–1553. Das gesamte graphische Werk, München 1972, S. 379 (Lucas Cranach d. Ä., Fürst mit Dame reitend).

⁸⁷ Vgl. Abb. 14.

⁸⁸ Vgl. CC-CMM-100-050. Lucas Cranach d. Ä., Madonna mit Kind, 40,7 x 31,2 cm, Lindenholz. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 108.



Abbildung 28: Ritter mit Dame, datiert 1506, mit markiertem einzelnen Ritter (oben links), Reiter, datiert 1506, mit markiertem einzelnen Ritter (oben Mitte), Prinz zu Pferd (oben rechts), Hirschjagd mit markiertem hölzernen Steg (unten).

Ein kahler Busch am Abhang des Burgberges links von einer schlierigen Felsformation wiederholt sich auf dem 1506 datierten Holzschnitt mit der Versuchung des heiligen Antonius⁸⁹ nahezu wörtlich (Abb. 29, Nr. 1 und 2)

Am linken Bildrand der Kirschenmadonna führt der Weg über einen hölzernen Steg, der durch eine Schranke abgesperrt und von einem Brückenwächter kontrolliert wird (Abb. 27). Die Brückenkonstruktion ruht auf dreiseitig abgesprießten Holzpfosten, die im Gewässergrund verankert sind. Diese mit Holzbohlen belegte Brücke mit Stützpfeilern im Wasser lässt sich lediglich auf drei weiteren Werken Cranachs nachweisen. Bereits 1502 auf der „Stigmatisation des heiligen Franziskus“ in Wien⁹⁰ ist ein hölzerner Verbindungssteg innerhalb der Burganlage im Profil dargestellt, der ebenfalls durch Sprieße gestützte Pfeiler zeigt. Die zwei übrigen Werke mit Holzbrücke datieren wiederum in das Jahr 1506: Auf dem Holzschnitt „Die Hirschjagd“⁹¹ mit seinen undefinierbaren Wasserläufen, die dem Sumpf der Kleinen Kirschenmadonna ähneln, ist ebenso eine Brücke zu sehen⁹² wie auf dem Holzschnitt mit der Versuchung des Hl. Antonius, wobei die Sprieße der Holzstützen genau wie auf der Kleinen Kirschenmadonna im Wasser gespreizt sind⁹³ (Abb. 29, Nr. 6 und 8). Mit diesem Detail verdichten sich ebenfalls die Hinweise auf einen eng zu fassenden Entstehungszeitraum entsprechend der Korrespondenzwerke um 1505/1506 und die mehrfach belegte „Pasticcio-Technik“ lässt sich ein weiteres Mal bis in winzige Bilddetails nachweisen.

Die schlanke Turmspitze mit Begleittürmchen (Abb. 28 Mitte, Abb. 29, Nr. 9 und 11), die immer wieder auf Holzschnitten aus dem Jahr 1506 zu finden und auch am rechten Bildrand der Kleinen Kirschenmadonna aufgemalt ist, dürfte auf die Veste Coburg verweisen, die in zwei Holzschnitten Cranachs aus demselben Jahr abgebildet ist.⁹⁴ Cranach war nachweislich zwischen August/September 1506 bis Februar 1507 in Coburg⁹⁵ und es ist nicht unwahrscheinlich, dass er sich vom architektonischen Formenschatz der kurfürstlichen Besitztümer hat inspirieren lassen. Als *terminus ante quem* kann die Verwendung des Turms auf der Kirschenmadonna allerdings nicht gelten, denn im Gegensatz zu den datierten Drucken handelt es sich bei der Burganlage mit dem Turmdetail um eine Fantasie-Architektur. Cranach könnte durchaus früher in Coburg gewesen sein oder sich aus einem möglichen Fundus an Werkstattzeichnungen der bestehenden Werkstatt bedient haben. Einen Hinweis auf einen Entstehungszeitraum und möglicherweise auch den Entstehungsort der kleinen Tafel kann die Quelle über den Aufenthalt Cranachs dennoch enthalten.⁹⁶ Im Gegensatz zum großformatigen Katharinenaltar⁹⁷ ist eine Herstellung kleiner Tafeln in Torgau und Lochau, wo sich Cranach ab Mai 1506 aufgehalten hatte, oder in Coburg denkbar.⁹⁸

⁸⁹ Jahn a.a.O., S. 322.

⁹⁰ CC-CMS-150-001. Stigmatisation des Franziskus, um 1503, 86,8 x 47,5 cm, Fichtenholz. Wien, Akademie der bildenden Künste (Kat. 1972, Nr. 29).

⁹¹ Jahn a.a.O., S. 387.

⁹² Dieselben, mit ihren Pferden durch das Wasser springenden Reiter sind auf der Kleinen Kirschenmadonna winzig oberhalb des Kopfes des Kindes zu finden.

⁹³ Es ist wahrscheinlich, dass sich derselbe Steg auch auf der Großen Kirschenmadonna (Abb. 21) befunden hat, jedoch durch Beschnitt verlorengegang.

⁹⁴ Lucas Cranach d. Ä., Martyrium des heiligen Erasmus (Jahn a.a.O., S. 324) sowie Prinz zu Pferd (ebd. S. 377).

⁹⁵ Klaus Weschenfelder: Cranach in Coburg, Gemälde von Lucas Cranach d. Ä., Lucas Cranach d. J., der Werkstatt und des Umkreises in den Kunstsammlungen der Veste Coburg, Regensburg 2018, S. 8 mit Anm. 10.

⁹⁶ Eine Quelle vom Mai 1505 belegt, dass „etzlich byld brocht“, also etliche Bilder nach Wittenberg gebracht wurden, was bedeuten könnte, dass nicht nur in der Wittenberger Malerwerkstatt Bildwerke entstanden sind, sondern auch während Aufenthaltes Cranachs in anderen Städten. Vgl. Thomas Lang und Anke Neugebauer: Kommentierter Quellenanhang, in: Wittenbergforschungen Bd. 3, Das ernestinische Wittenberg: Spuren Cranachs in Schloss und Stadt, Petersberg 2015, S. 155, Quelle 4.

⁹⁷ Vgl. Anm. 75.

⁹⁸ Weschenfelder a.a.O., S.7.

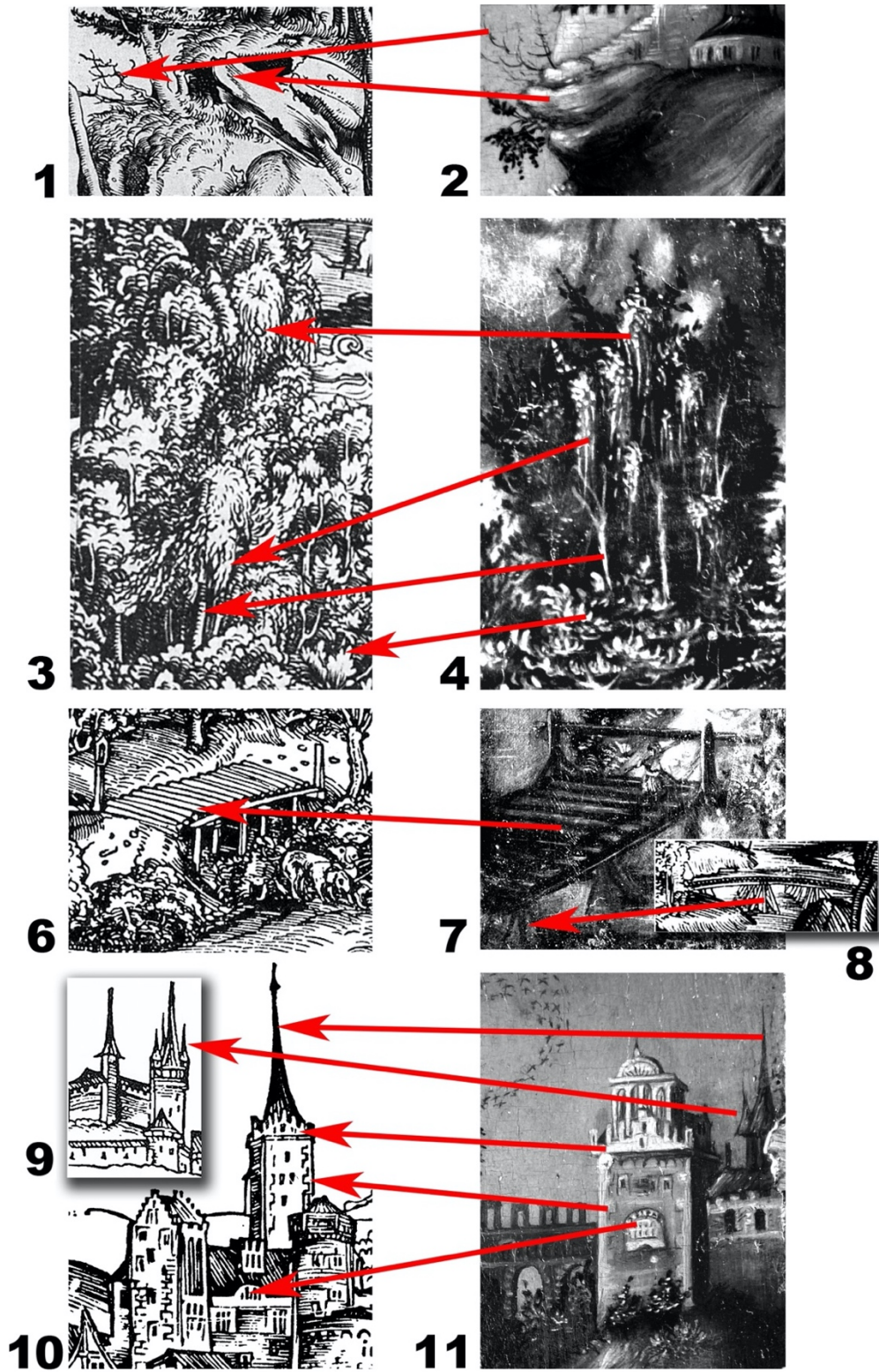


Abbildung 29: Entsprechungen von Details der Kleinen Kirschenmadonna (rechte Spalte Nrn. 2, 4, 7, 11) mit Details von Holzschnitten des Jahres 1506 (Nrn. 1, 3, 6, 8, 9, 10).

Der lange schlanke Baumstamm in der linken Bildhälfte der untersuchten Madonnentafel trägt dieselben (mittels gestupftem Borstenpinsel) unregelmäßig aufgesetzten bleiweißen Lichter wie sie auf der „Heiligen Familie“ von 1504 zu finden sind (Abb. 18 links) und auch der gesamte Habitus der angeschnittenen Baumkrone scheint seinen Ursprung dort zu haben, wo ganz ähnlich aussehende und in derselben Technik gemalte Bäume zu finden sind. Die Lichter entsprechen dabei noch nicht der arbeitseffizienten linearen Form des Finishs späterer Landschaften wie z. B. auf dem Christophorus in Detroit.⁹⁹ Die wie mit Lametta behängten Bäume, die Dieter Koepplin als „Haarschopfbäume“ bezeichnet hat, zieren als unscheinbares Detail die rechte Bildhälfte der Kirschenmadonna ebenso wie die Waldkante auf dem großformatigen Holzschnitt „Die Hirschjagd“¹⁰⁰ (Abb. 29, Nr. 3 und 4).

Der Rundturm der die Landschaft überragenden Burganlage (Abb. 22 rechts) entspricht mit seiner hell abgesetzten oberen Bekrönung sowie in seiner maltechnischen Ausführung dem Turm auf dem Parisurteil,¹⁰¹ dessen Signaturform auf Werke aus der Zeit um 1510 verweist. Derselbe Turm findet sich leicht abgewandelt auch auf der Breslauer Madonna (Abb. 23) sowie der Madonna in Madrid.¹⁰² Die Breslauer Madonna ist zudem das einzige bekannte Werk, auf dem der zinnenbekrönte Übergang zwischen Wehrturm und Palas mit Schießscharten und Rundbögen entsprechend der Kleinen Kirschenmadonna nachweisbar ist.¹⁰³

Ein weiteres unscheinbares und dennoch eindeutiges Erkennungsmerkmal für eine Arbeit aus der Frühzeit Cranachs ist der Rundbogenerker an der Fassade des rechten Wehrturms (Abb. 29, Nr. 10 und 11 unten). Erker kommen bei Cranach und seiner Werkstatt über deren gesamte Schaffensperiode hinweg als beliebtes Schmuck- und Gliederungsmerkmal der Fantasiefassaden in variantenreicher Form vor. Auf der kleinen Kirschenmadonna ist am Sockel des Erkers zusätzlich eine bogenförmige Ausbuchtung zu erkennen (Abb. 22 rechts sowie Abb. 29, Nr. 11 unten).

Ab 1502 tauchen sowohl der Rundbogenerker ohne bogenförmigen Sockel als auch der Erker mit Bogen auf Tafelgemälden auf.¹⁰⁴ Nur um das Jahr 1506 ist auf den Holzschnitten „Stehender heiliger Georg“¹⁰⁵ sowie dem Blatt mit „Marcus Curtius“ (Abb. 22) eindeutig die Verschmelzung der beiden Merkmale „Bogenerker“ und „bogenförmiger Sockelausschnitt“ erkennbar.¹⁰⁶ Danach ist die Verbindung beider Elemente nicht mehr nachweisbar und sie treten nur noch separiert und in modifizierter

⁹⁹ CC-CMS-100-002. Lucas Cranach d. Ä., Christophorus, 41,9 x 27,9 cm, Lindenholz. Detroit, Institute of Arts, Inv. Nr. 61.397. Vgl. auch die zeichenphänomenologische Übereinstimmung mit der großen Kirschenmadonna (CC-CMM-100-007).

¹⁰⁰ Jahn a.a.O., S. 387.

¹⁰¹ CC-MHM-400-001. Lucas Cranach d. Ä., Urteil des Paris, 43 x 32,2 cm, Holz. Fort Worth, Kimbell Art Museum, Inv. Nr. AP 2004.03.

¹⁰² CC-CMM-100-029. Lucas Cranach d. Ä., Madonna mit Kind, 71,5 x 44,5 cm, Holz. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Inv. Nr. 114.

¹⁰³ Interessant ist wiederum die Tatsache, dass sowohl auf Dürers Holzschnitt „Das Männerbad“ (um 1498) als auch auf dem Holzschnitt aus dem Marienleben „Christi Abschied von seiner Mutter“ (um 1502–05) die Mauerkrone mit Zinnen und Schießscharten übereinstimmend vorkommt. Auch der Dreiecksgiebel mit Tympanon vom Rechteckturm der Kleinen Kirschenmadonna ist dort abgebildet. Auf dem „Männerbad“ ist zudem die zinnenbekrönte Steinbrücke inklusive der erwähnten Rundbögen zu finden. Die rechteckigen Zinnen mit Schießscharten kommen gleichwohl bei Dürer und Cranach später so gut wie nicht mehr vor. Dürers Grafik scheint also auch in diesem Detail als Bildfundus für Cranach gedient zu haben.

¹⁰⁴ CC-CMS-400-001. Heiliger Valentin mit Stifter, um 1502, 91 x 49 cm, Holz. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Inv. Nr. 549 (Abb. 24-3). CC-BNT-400-002. Christus am Kreuz, dat. 1503, 138 x 99 cm, Holz. München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 1416 (die alleinige Urheberschaft Cranachs wird vom Autor jedoch angezweifelt). CC-POR-800-003. Bildnis eines Gelehrten, dat. 1503, 54 x 39 cm, Holz. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm207. CC-CMS-150-001. Stigmatisation des heiligen Franziskus, um 1502, vgl. Anm. 90.

¹⁰⁵ Jahn a.a.O., S. 325.

¹⁰⁶ Als kaum wahrnehmbares Detail kommt dieser Erker auch auf der Verzückung der heiligen Maria Magdalena aus dem Jahr 1506 vor (Geisberg XXXVI, 7).

Form auf.¹⁰⁷ Es muss also davon ausgegangen werden, dass der bogenförmige Ausschnitt in dieser Form ein von Cranach bewusst eingesetztes Stilmerkmal darstellt, welches er kreativ mit dem Fensterbogen zusammengeführt hat, denn es ist weder in der heute noch vorhandenen Architektur nachweisbar noch bei anderen Renaissance-Künstlern verbreitet.¹⁰⁸

Auch die Mundpartie der Madonna (Abb. 30, Nr. 1) dürfte das Ergebnis einer Wiederverwendung bereits früher eingesetzter Bilddetails sein, denn diese ist in einer Weise deckungsgleich mit dem Mund der um 1503 gemalten „Anna Cuspinian“¹⁰⁹ (Abb. 30, Nr. 2), dass es sich nicht um eine zufällige Erscheinung handeln kann. Auch die maltechnische Ausführung ist vergleichbar und umfasst ebenso die Mundwinkel, das Oberlippengrübchen sowie das Kinn. Beide Mundpartien dürften somit von derselben Hand innerhalb eines überschaubaren Zeitraums gemalt worden sein.



Abbildung 30: Vergleich der Lippenpartie der Kirschenmadonna (Nr. 1) und der Anna Cuspinian (Nr. 2).

¹⁰⁷ Holzschnitte Parisurteil von 1508 (Geisberg XVIII, 10), Jesuskind mit Engel von 1513, (Geisberg IV, 21) sowie diverse Beispiele auf Gemälden: CC-CMS-050-012, CC-BNT-400-004, CC-MHM-500-001, CC-MHM-200-009, CC-BAT-070-001, CC-CMS-270-001, CC-CMS-180-006, CC-MHM-400-007, CC-BNT-160-013 sowie letztmalig CC-MHM-170-001 (1546). Der Übersicht halber wird auf die umfassende Darstellung dieser Werke verzichtet, Details sind unter den angegebenen Werkverzeichnis-Nummern im Werkverzeichnis CORPUS CRANACH einsehbar.

¹⁰⁸ Wieder fällt auf, dass sowohl der Rundbogenerker als auch der bogenförmige Ausschnitt auf einem Dürergemälde von 1500 zu finden sind. Vgl. Koeplin/Falk a.a.O., Bd. 1, S. 39, Abb. Detailausschnitt.

¹⁰⁹ CC-POR-800-002. Ehebildnis der Anna Putsch, Gattin des Dr. Johannes Cuspinian, um 1502/03, 60,2 x 45,5 cm, Holz. Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“, Inv. Nr. 1925-1a.

Die Kleine Kirschenmadonna wurde 2010 vom Autor mittels Infrarotreflektografie¹¹⁰ untersucht. Das Infrarotreflektogramm zeigt eine freie, entwerfende Unterzeichnung der Madonnentafel, die eher mit Pinsel als mit Federkiel ausgeführt wurde.¹¹¹ Als Zeichenmedium ist Rußtusche anzunehmen, die sich aufgrund ihrer Inhaltsstoffe an Kohlenstoff erfahrungsgemäß im Infrarotreflektogramm kontrastreich detektieren lässt. Es finden sich zahlreiche Häkchen und Doppelschelhäkchen,¹¹² wie sie typisch für den Individualstil Lucas Cranachs des Älteren beschrieben worden sind.¹¹³ Es sind zudem zahlreiche, teilweise stark abweichende Pentimenti zu finden, die eine nachempfindende (kopierende) Zeichnung ausschließen lassen.¹¹⁴ Spuren von Pauslinien sind nicht zu erkennen.

Auch gegenüber der maltechnischen Ausführung ist eine Reihe von Pentimenti zu erkennen. So war die linke Hand der Maria, die sich um das Kind legt, zeichnerisch etwas höher angelegt und weist zusätzlich eine weitere Korrektur als Zwischenstufe auf. (Abb. 31) Auch der Berg im linken Hintergrund war ursprünglich etwas weiter rechts vorgesehen, ebenso wie der linke Teil der Burganlage. (Abb. 31) Die Änderungen zeigen deutlich, wie der ausführende Maler im gesamten Arbeitsprozess seine künstlerischen Vorstellungen zunehmend präzisiert und um die richtige Positionierung sowie die Motivformen gerungen hat. Eine solche eigenverantwortliche Arbeitsweise ist als ein Indiz für die Ausführung eines Meisters zu werten und dürfte damit ebenfalls einen Kopiervorgang oder eine Ausführung durch einen Gehilfen ausschließen.

Die Zeichnung ist dennoch detailliert, arbeitet anatomische Gesetzmäßigkeiten heraus und geht weit über die, für spätere Arbeiten Cranachs d. Ä. und dessen Werkstatt typische, Reduzierung auf Konturlinien hinaus.

¹¹⁰ Durch den Einsatz von speziellen Kameras mit Infrarotfiltern ist es möglich, die mit Kohle, Bleigriffel oder Tuschen und Tinten ausgeführten Vorzeichnungsdetails auf dem Malgrund eines Gemäldes sichtbar zu machen. Die Analyse der Unterzeichnung ermöglicht Rückschlüsse auf die technische Ausführung einerseits und die künstlerischen Ausdrucksmittel andererseits. Dadurch sind auch Aussagen über den Entstehungsprozess und den ausführenden Künstler möglich. Die verwendete Kamera ist eine Osiris A1, vgl. <https://www.opusinstrument.com/products/osiris-camera/?lang=de>

¹¹¹ Die Auswertung hochauflösender Infrarotreflektogramme hat keinen Nachweis erbracht, dass Cranach überhaupt mit Federkiel auf den Malgrund gezeichnet hat. Vergleichende Versuche in der Anwendung von Zeichentuschen und Tinten (auch verdünnt) auf verschiedenen Zeichenträgern sowie Grundierungen durch den Autor haben ergeben, dass sich mittels Federkiel kein mit den bekannten Unterzeichnungen vergleichbares Linienbild erzeugen ließ, wohingegen Pinselzeichnungen mittels Pinsel verschiedener Größen und Härtegrad der Borsten annähernd deckungsgleiche Ergebnisse brachten.

¹¹² Vgl. Ingo Sandner: Cranach als Zeichner auf dem Malgrund, in: Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund; Cranach und seine Zeitgenossen, Regensburg 1998, S. 84 f.

¹¹³ Die individuellen Floskeln innerhalb der kompletten Linien-Varianz Cranach'scher Zeichnungen konnten aus der einzigen für Cranach als eigenhändig anzunehmenden Quelle „zeichnenphänomenologisch“ herauspräpariert und damit nachgewiesen werden (Gebetbuch Kaiser Maximilians I., online unter tinyurl.com/y5yx6j27), vgl. Michael Hofbauer: CRANACH – Die Zeichnungen, Berlin 2010, S. 44 ff.

¹¹⁴ Eine Überarbeitung und Konkretisierung mittels trockenen Stiftes ist nicht anzunehmen. Die Makro-Aufnahmen der „brüchigen“ Linien wie sie z. B. am Hals der Maria erscheinen, stammen vom Auftrag wässriger Farblösung auf einen glatten (fettenden?) Untergrund, wobei sich durch die verringerte Haftung und Oberflächenspannung des wässrigen Pinselzugs Tropfen gebildet hatten, die beim Abtrocknen den Eindruck von Abrieb eines Stiftes auf rauhem Untergrund entstehen lassen. Dasselbe Phänomen zeigt sich im hochauflösenden IRR (einzusehen unter tinyurl.com/y2la7lxb) der Bildnisse von Johannes und Anna Cuspinian (vgl. Anm. 111 sowie Abb. 32).



Abbildung 31: Infrarotreflektogramm (Osiris A1) der Kleinen Kirschenmadonna (Aufnahme: Michael Hofbauer).

Die Infrarotreflektografie der „Kleinen Kirschenmadonna“ zeigt darüber hinaus zeichnerische Gestaltungsmerkmale, die neben der typisierbaren Handhabung des Zeichenwerkzeugs mit ihren Sichelhaken und immer wieder neu ansetzende Linienbündeln als Indizien für eigenhändige Arbeiten Cranachs (besonders) für die Zeit vor etwa 1506 gelten dürfen.¹¹⁵

So ist beispielsweise am rechten Bein des Kindes (in Ansicht links unten) der äußere Knöchel mithilfe einer Folge von zwei Sichelbögen sowie einem nachfolgenden Haken zur Modellierung der Körperform ausgebildet, der bereits in der Konturlinie der Wade zu entspringen scheint. Sandner schreibt zu diesem Phänomen: „*Sich oft wiederholende Besonderheit sind die Knöchelmarkierung als offener Haken im Anschluss an eine längere, von der Wade kommende Linie ...*“¹¹⁶ (Abb. 34).

Knien und Ellbogen sowie die Handgelenke des Kindes werden ebenfalls durch kurze, paarweise angeordnete Bögen markiert, die von Sandner als Merkmal für eine Urheberschaft Cranachs d. Ä. betrachtet werden: „... *oder die aus zwei ineinandergreifenden Halbbögen bestehenden Kniemarkierungen ...*“¹¹⁷ (Abb. 34).

Insgesamt ist die stilistische Ausführung noch eng verwandt mit den Befunden der frühen Arbeiten wie dem für das Jahr 1503 anzunehmenden Porträt der Frau eines Rechtsgelehrten,¹¹⁸ auf dem sich dieselben Linienbündel an Hals und Unterkiefer-Kontur finden (Abb. 33). Ganz ähnlich zeigen sich im direkten Vergleich auch die Markierungen der Haarlocken auf dem Bildnis des Johannes Cuspinian¹¹⁹ (Abb. 32). Unter Berücksichtigung verschiedener Ausführungsmaßstäbe, eines gewissen zeitlichen Abstands der Entstehung sowie der Tatsache, dass bei der Übertragung von Porträt-Visierungen zum Erhalt von Porträtähnlichkeit eine vorsichtiger Ausführung angenommen werden muss, zeugt die Gesamtheit der kongruenten Details doch von einem unmittelbaren Zusammenhang, der sich nur aus der Übereinstimmung des ausführenden Künstlers erklären lässt.

Mit ihren kurzen, sichelförmigen Linien sowie den oft paarweise angeordneten kurzen Bögen und Haken zur Modellierung von Körperformen zeigt die Strichführung ebenfalls eindrucksvolle Übereinstimmungen mit der Unterzeichnungen des Büßenden Hieronymus in Wien,¹²⁰ dessen Entstehung nicht zwingend mit der aufgemalten Jahreszahl 1502 zusammenhängen muss, sondern bis 1504 denkbar wäre.¹²¹

¹¹⁵ Abweichend hierzu ohne Beleg und IRR-Untersuchung: Ingo Sandner und Gunnar Heydenreich: Cranach als Zeichner auf dem Malgrund; Auswertung der Untersuchungen im infraroten Strahlenbereich Teil 1: Die Jahre um 1500 bis 1512, Cranach Digital Archive 2013, S. 23 mit Anm. 38 und 39, online unter http://lucascranach.org/download/news_22-3-2013.pdf: „*Abweichend davon lassen z.B. eine Madonna mit den Kirschen (um 1512–13?) oder eine Madonna mit Kind und Johannesknaben (um 1512–13) deutlich abweichende Merkmale auch in der Pinselunterzeichnung erkennen [sic!], so dass davon auszugehen ist, dass Cranach mit dem Beginn des zweiten Jahrzehnts und der Vergrößerung seiner Mitarbeiterzahl häufiger Unterzeichnung und malerische Ausführung delegierte.*“

¹¹⁶ Ingo Sandner: Cranach als Zeichner auf dem Malgrund, in: Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund; Cranach und seine Zeitgenossen, Regensburg 1998, S. 84, Anm. 4.

¹¹⁷ Ebd., vgl. hierzu auch Anm. 124.

¹¹⁸ CC-POR-800-004. Lucas Cranach d. Ä., Bildnis einer Frau, 52,5 x 36,2 cm, Holz. Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1907.

¹¹⁹ CC-POR-800-001. Lucas Cranach d. Ä., Porträt des Johannes Cuspinian, 60,3 x 45,5 cm, Holz. Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“, Inv. Nr. 1925-1b.

¹²⁰ CC-CMS-180-001. Lucas Cranach d. Ä., Büßender Hieronymus, 56 x 41,4 cm, Holz. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG 6739. IRR online unter http://lucascranach.org/AT_KHM_GG6739. Vgl. auch: Ingo Sandner: Cranach als Zeichner auf dem Malgrund, in: Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund; Cranach und seine Zeitgenossen, Regensburg 1998, S. 150.

¹²¹ Michael Hofbauer: Cranachs Hieronymus als paradigmatische Leitfigur in vielerlei Gestalt, in: Wolfgang Meighörner (Hrsg.): Cranach natürlich; Hieronymus in der Wildnis, Innsbruck/Wien 2018, S. 35, Anm. 22.



Abbildung 32: Detailvergleich der Infrarotreflektogramme des Porträts des Johannes Cuspinian (links, Nr. 1) und der Kleinen Kirschenmadonna (rechts, Nr. 2).

Grafologische Übereinstimmungen bestehen im Übrigen mit der Unterzeichnung der „Heiligen Familie“ aus dem Jahr 1504,¹²² die auch maltechnische Gemeinsamkeiten mit der Kirschenmadonna aufweist (vgl. Abb. 18 und 19). Neben der summarischen Anlage des Landschaftshintergrunds zeigen sich trotz der maßstäblich kleineren Figuren dieselben s-förmigen Lockenlinien, aneinander gereihte Bögen an Beinchen und Ärmchen der Engel sowie des Kindes oder Liniendoppelungen an Hals und Unterkiefer.¹²³ Dies ist insofern bemerkenswert, da beide Werke sich in ihrem Arbeitsablauf deutlich unterscheiden. Während der Heiligen Familie aufgrund der für die Malerei verbindlichen Unterzeichnung eine ebenso exakte Reinzeichnung vorausgegangen sein muss, deutet die große Anzahl an Reuezügen innerhalb der Zeichnung sowie Pentimenti zur ausgeführten Malerei der Kleinen Kirschenmadonna auf einen Entwurf auf der Tafel selbst bzw. eine lediglich grobe Vorzeichnung hin, die erst auf dem Malgrund präzisiert wurde.¹²⁴

¹²² CC-BNT-100-001. Lucas Cranach d. Ä., Heilige Familie in einer Landschaft, 70,7 x 53 cm, Lindenholz. Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 564A.

¹²³ IRR online unter http://lucascranach.org/DE_smbGG_564A/image. Vgl. hierzu auch Abb. 18 und 19.

¹²⁴ Offensichtlich wurde insbesondere die Knabenfigur bereits im zeichnerischen Entwurf auf dem Malgrund komplett in ihrer Haltung und Lage überarbeitet, wodurch sich Doppelungen in der Linienführung ergeben, die im IRR zu einer einzigen Zeichnung verschmelzen und nicht mehr klar voneinander abgrenzbar sind. Dies ist bei der Betrachtung und Bewertung der Zeichnung zu beachten, um falsche Schlüsse in Bezug auf die zeichnerische Qualität zu vermeiden.



Abbildung 33: Detailvergleich der Infrarotreflektogramme des Porträts der Frau eines Rechtsgelehrten (links, Nr. 1) und der Kleinen Kirschenmadonna (rechts, Nr. 2).

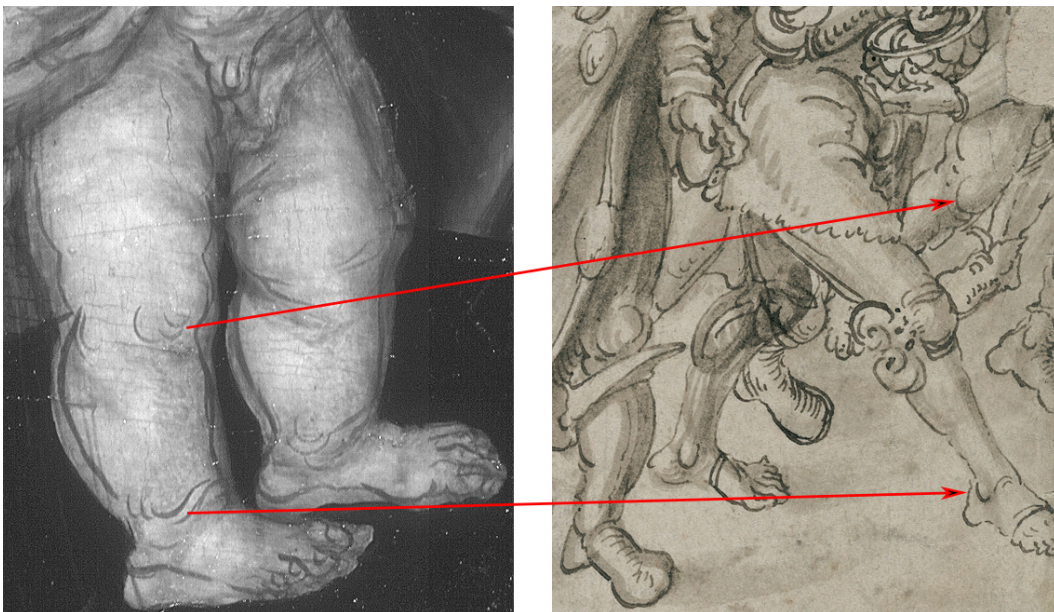


Abbildung 34: Zeichenphänomenologischer Vergleich von grafologischen Floskeln der Unterzeichnung der Kleinen Kirschenmadonna (links) und der 1509 datierten Zeichnung mit Christus und der Ehebrecherin.¹²⁵

¹²⁵ Michael Hofbauer: CRANACH – Die Zeichnungen, Berlin 2010, S. 96/97, Nr. 14.



Abbildung 35: Teller mit Kirschen und Erbsen/Bohnen auf der Kleinen Kirschenmadonna (links) und der Wittenberger Zehn-Gebote-Tafel (rechts) als Symbole für Sünde und Tod.

Die Ikonografie, bestehend aus Jesusknaben, Teller mit Kirschen und Erbsschoten, Eibe und Sumpflandschaft, fügt sich perfekt in die Liturgie zu Allerseelen: Die Kirschen als Attribut der Sünde¹²⁶ finden sich ebenso wie die Erbsen auf der Wittenberger Tafel mit der Darstellung der zehn Gebote, wo sie für die Sünde der Unkeuschheit stehen.¹²⁷ Das stehende Jesuskind ergreift im bildlichen Sinne des „Auferstandenen“ eine „sündige“ Kirsche vom Teller und nimmt damit die Sünden aller Gläubigen auf sich,¹²⁸ womit das Zeugnis des Täufers Johannes verbildlicht wird: „*Seht, das Lamm Gottes, das die Sünde der Welt hinwegnimmt!*“¹²⁹ Und mit den unmittelbar folgenden Worten aus dem Johannesevangelium: „*Ich sah, dass der Geist vom Himmel herabkam wie eine Taube und auf ihm blieb*“¹³⁰ lässt sich der ausfliegende Taubenschwarm (Abb. 22 rechts) erklären, der nicht nur den heiligen Geist symbolisiert,¹³¹ sondern auch die Seelen der Toten.¹³² Der in einem Bogen aus einem Turm ausfliegende (und zurückkehrende) Taubenschwarm erweitert damit das Grundthema der Passio des Madonnenbildes zur Ikonologie eines Aller-Seelen-Bildes.

Im Vergleich mit dem hellen Nadelbaum, der in der rechten Bildhälfte der Breslauer Madonna dargestellt ist, ist der Nadelbaum der linken Bildhälfte auf der Kirschenmadonna fast schwarzgrün und deshalb sicher keine Fichte oder Tanne. Seine dünnen langen Zweige und das dunkle Grün sind typisch für eine frei gewachsene Eibe (*Taxus baccata*).

Die Eibe galt zu allen Zeiten als Mittlerin zwischen den Welten¹³³ und es ranken sich allerlei Volksmärchen um sie.¹³⁴ Schon den Kelten war die Eibe heilig¹³⁵ und den Germanen galt sie als

¹²⁶ Vgl. Anm. 131 und 132.

¹²⁷ CC-CMD-005-001. Lucas Cranach d. Ä., Die zehn Gebote, 160 x 340 cm, Holz. Wittenberg, Lutherhaus, Inv. Nr. G25.

¹²⁸ Auch hier ergibt sich ein direkter Bezug zum Hochfest Allerseelen, indem besonders an diesem Tag der Wille zur Buße gegenüber Gott bekundet wird, der allein Sünden vergeben und ein ewiges Leben schenken kann.

¹²⁹ Johannes 1,29 nach der katholischen Einheitsübersetzung.

¹³⁰ Johannes 1,32.

¹³¹ Christian Wolff(en): Vernünftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt, Bd. 1, Frankfurt/Leipzig 1783, S. 190, online unter tinyurl.com/y6z2eppe.

¹³² In der volkstümlichen Vorstellung ruhen sich die Armen Seelen am Allerseeleentag von ihren Strapazen im Fegefeuer aus, indem sie gemeinsam aus diesem aufsteigen, bevor sie anschließend wieder dorthin zurückkehren müssen.

¹³³ A. Roloff et al.: Der Eibenfreund 5/1998, S. 3–15.

¹³⁴ Julius Rodenberg: Ein Herbst in Wales. Land und Leute, Märchen und Lieder. Hannover 1857, S. 123–125.

¹³⁵ Christoph Leuthold: Die ökologische und pflanzensoziologische Stellung der Eibe (*Taxus baccata* L.) in der Schweiz, Geobotanisches Institut der ETH, Stiftung Rübel, 1980, S. 145.

Sinnbild der Ewigkeit.¹³⁶ „Nach altem Volksglauben steigen durch die Wurzeln der Eibe die Seelen der Toten in die Baumwipfel und werden von dort auf den Schwingen der Vögel in den Himmel geleitet.“¹³⁷ Wie die ausfliegenden Tauben ist auch die Präsenz der Eibe ein Symbol für den Kontakt mit den Verstorbenen Seelen im Fegefeuer, der an Allerseelen, dem Tag nach dem Hochfest Allerheiligen in Form von Fürbitte, Andacht und Gebet gepflegt wird. In diesem Zusammenhang ist es dem Gläubigen möglich, mittels Allerseelenablass den Angedachten eine Erleichterung zu verschaffen. Voraussetzung ist neben der aufrichtigen Abkehr von der Sünde, der Beichte und der Kommunion auch der Besuch einer Kirche oder Kapelle sowie ein Friedhofsbesuch. Nicht selten steht eine Eibe als Adaption heidnischen Brauchtums als „Totenbaum“ auf Friedhöfen.¹³⁸

Die Präsenz der Zuckerschoten, d. h. Erbsen, ist innerhalb des Themas Allerseelen ebenfalls nicht beliebig. Sowohl Erbsen als auch Bohnen galten als Totenspeise¹⁴⁰ und sind gleichermaßen für das Fest Allerseelen relevant. Für Südosteuropa belegt ein Bericht aus dem Jahr 1781: *„Am Feste aller Seelen, welches bey den Walachen auf den ersten Montag nach Ostern fällt, gehen sie mit Kesseln voll Wasser prozessionsweise aus der Kirche zu den Gräbern, theilen dort unter den Umstehenden Bohnen und Erbsen aus, kehren dann eben so in die Kirche zurück, ...“*¹⁴¹

Die Hülsenfrucht auf dem Zinnteller der Maria dürfte hier also den Tod symbolisieren, während die Kirschen für die Sünde stehen. Beweis hierfür ist deren spätere Verwendung auf der Darstellung der Wittenberger Zehn-Gebote-Tafel,¹⁴² wo sie ausweislich der Aufschrift *„Du . solt . nit . vnkeusch . sein“* die Todsünde der Unkeuschheit symbolisieren (Abb. 35).

Maria, die den Teller dem Kind und dem Betrachter gleichermaßen reicht, scheint dabei aufzuzeigen, dass der Weg zur Erlösung allein über Jesus führt, der sein Leben als *satisfactio* für die Sünden der Menschen geopfert hat.

Das Moor oder der Sumpf als Inbegriff für die Begegnung mit den Geistern (Seelen) der Toten¹⁴³ bildet den Landschaftshintergrund der Kirschenmadonna. Dass auch die Ausgestaltung des Bildhintergrundes bewusst der Bildaussage entsprechend gewählt ist, verwundert nach den vorgestellten Bilddetails nicht. Wasserlandschaften kommen im Oeuvre Cranachs im Zusammenhang mit der Darstellung von kurfürstlichen Jagdgesellschaften vor, die aufgrund der Schlossarchitektur im Hintergrund lokalisierbar sind.¹⁴⁴ Dort sind jedoch offene Flussauen gezeigt, die nicht mit der von Inselchen und Dämmen durchzogenen Wasserlandschaft auf der Kirschenmadonna vergleichbar sind. Auch die wenigen Madonnendarstellungen mit Wasser im Hintergrund aus der mittleren Schaffensperiode Cranachs um 1520 zeigen schiffbare Flüsse und große Wasserflächen.¹⁴⁵ Moore oder Sumpflandschaften sucht man auf anderen Werken Cranachs vergeblich.¹⁴⁶ Einziger Hinweis auf eine weite Sumpflandschaft ist wieder der um 1506 entstandene Holzschnitt (Abb. 28 rechts),

¹³⁶ Claudia Urbanovsky: Der wunderbare Garten der Druiden. Bd. 2: Heilige Pflanzen – Heilende Pflanzen, neobooks 2013, Kap. 6.2.

¹³⁷ <http://www.koenigsfurt-urania.com/fileadmin/PDFs/Eibe.pdf>.

¹³⁸ <http://www.uni-goettingen.de/de/mythen/60944.html>.

¹³⁹ Aufgrund der deutlich sichtbar dargestellten Kelchblätter muss es sich um Erbsen handeln und nicht um Bohnen, denen die Sepala am Kopf der Hülse fehlen.

¹⁴⁰ Alfred Töpelmann: Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten, Bd. 21–22, Gießen 1929, S. 57.

¹⁴¹ Franz Joseph Sulzer: Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist der Walachey ..., Band 2, Wien 1781, S. 301.

¹⁴² CC-CMD-005-001. Vgl. Anm. 127.

¹⁴³ Karl R. H. Frick: Die Satanisten. Materialien zur Geschichte der Anhänger des Satanismus und ihrer Gegner, Graz 1985, S. 42f.

¹⁴⁴ CC-SJM-100-010. Lucas Cranach d. Ä., Hirschjagd, 116 x 176,5 cm, Holz. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG 856.

¹⁴⁵ CC-CMM-100-052. Lucas Cranach d. Ä., Madonna mit Kind, 42 x 30 cm, Holz. Ehem. Glogau, Dom (Kriegsverlust), heute in Moskau, Puschkkin-Museum. Oder CC-CMM-100-054. Madonna mit Kind, 56,5 x 38,8 cm, Holz. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. WRM 3207.

¹⁴⁶ Ausgenommen die vergrößerte Kopie (Abb. 21 links).

der in mehreren Details Übereinstimmungen mit der Kirschenmadonna aufweist. Die im Werk Cranachs singuläre Darstellung einer Moorniederung¹⁴⁷ spricht sowohl für eine bewusste Wahl als narratives Element als auch für eine konkrete Inspirationsquelle Cranachs, die ihn zu einer derart minutiösen Ausführung veranlasst hat.

Sowohl von Torgau als auch von Leipzig kommend,¹⁴⁸ dürfte Cranach die Dübener Heide zwischen Bad Dübén im Süden und Kemberg im Norden mit ihren Mooren, Bächen, Seen, Sumpf- und Auenlandschaften gekreuzt haben, die noch heute als Motivvorlage für die Landschaft der Kirschenmadonna dienen könnte.

Eine Brücke, ein Boot, Reiter, die auf „Karussellpferdchen“¹⁴⁹ durchs Wasser galoppieren oder den Damm entlangreiten, ein Stocherkahn, ein Brückenwächter sowie mehrere Fußgänger stehen für eine lebendige, von Menschen besiedelte Bildkulisse und unterstreichen die Funktion eines auf Nahsicht geschaffenen Andachtsbildes.

Die Tafel könnte im Zusammenhang mit der Stiftung „*von den Festen der Jungfrau Maria*“ Friedrichs des Weisen in der Allerheiligenkirche des Wittenberger Schlosses im Jahr 1506 entstanden sein, wo im Westen am so genannten Allerseelen-Altar täglich Messen zum Seelenheil Friedrichs und dem Gedächtnis verstorbener Familienmitglieder zelebriert wurden.¹⁵⁰ Es ist denkbar, dass mit der kleinen Kirschenmadonna eine auf Nahsicht angelegte Mariendarstellung als Mittelbild eines kleinen Altars für die private Andacht Friedrichs dem im Jahr 1510 im Westchor entstandenen Marienaltar vorausging. Dies umso mehr, als das Bildprogramm höchst ungewöhnlich für eine Madonnendarstellung im Allgemeinen ist und im Oeuvre Cranachs nur solitär vorkommt.

Die Tafel selbst gibt keine Hinweise darauf, ob sie ursprünglich Teil eines kleinen Altars war, wie er sich in Kassel erhalten hat.¹⁵¹ Nicht nur aufgrund derselben Größe wie die Mitteltafel des Kasseler Altärens ist eine Ergänzung der Kirschenmadonna durch Seitenflügel mit heiligen Märtyrern und je nach Aufbewahrungsort eventuell einer Predella mit aus dem Fegefeuer aufsteigenden Seelen denkbar. Zwingend scheint aufgrund der dargelegten Funktion als Andachtsbild die Möglichkeit für den zeitgenössischen Betrachter, nah an das Bild herantreten und dort verweilen zu können, um auch die winzigen Details entdecken zu können.

Aus der Existenz der mehr als zehn Jahre später entstandenen Version der Großen Kirschenmadonna kann gefolgert werden, dass die frühere kleine Version nach diesem langen Zeitraum zur Herstellung der Kopie in der Werkstatt Cranachs zur Verfügung gestanden haben muss. Natürlich ist es denkbar, dass der Erstbesteller die Tafel zur Herstellung einer größeren und repräsentativeren Tafel zu Cranach in die Werkstatt zurückbrachte. Wahrscheinlicher wäre es aber, dass ein gläubiger Kirchgänger im intimen funktionalen Umfeld einer Kapelle in gedanklichen Kontakt mit Verstorbenen getreten und dabei dem Wunsch erlegen ist, zu dem außergewöhnlichen Thema ein repräsentatives Gedächtnisbild mit seinen Insignien malen zu lassen.

¹⁴⁷ Der links unten im Bild verlaufende aufgeschüttete Damm mit Weg und Brücke sowie die höher liegenden Inselchen sind weitere Hinweise darauf, dass es sich nicht um einen Fluss oder See handeln kann, sondern um eine dauernd im Wasser liegende Moorlandschaft.

¹⁴⁸ Vgl. Anm. 96.

¹⁴⁹ Diese unnatürlich mit beiden Vorderläufen nach vorne ausgreifenden Pferdchen sind vielfach im Werk Cranachs nachweisbar.

¹⁵⁰ Livia Cárdenas: Friedrich der Weise und das Wittenberger Heiltumsbuch: mediale Repräsentation zwischen Mittelalter und Neuzeit, Berlin 2002, S. 112.

¹⁵¹ CC-ALT-240-000. Lucas Cranach d. Ä., Altartriptychon, Mitteltafel 38 x 25,8 cm, Flügel jeweils 39,0 x 9,9 cm, Holz. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. GK 11. Besonders der stehende Christus ist deutlich von der Kunst des Jacopo de'Barbari beeinflusst, der als Hofmaler in Wittenberg bis 1506 nachweisbar ist. Ein möglicher Entstehungszeitraum des Werkes sollte demnach auf die Jahre ab 1506 erweitert werden.

Da im fraglichen Zeitraum, kurz nach dem Eintreffen Cranachs in Wittenberg, Kurfürst Friedrich der Weise „zu seinem, seiner Eltern und Nachkommen Seelenheil und Gedächtnis in der Allerheiligengirke des Schlosses zu Wittenberg eine Stiftung von den Festen der heiligen Jungfrau Maria, mit täglichen Sing- und Lesemessen...“ gründete, „die im Westen der Kirche vor dem Altar Aller Seelen zelebriert wurden“,¹⁵² ist naheliegend anzunehmen, dass Friedrich zu diesem Zweck auch eine entsprechende Bildausstattung in seiner Hofmalerwerkstatt hat fertigen lassen. 1496/97 begonnen, wurde der Innenausbau der Kirche erst mit den Jahren 1504/06 abgeschlossen. Als Vorgängerbau diente eine Burgkapelle.¹⁵³ Schade hat unter Verweis auf Harksen¹⁵⁴ bereits dargelegt, dass der Dessauer Marienaltar „für den 1510–1512 erbauten kleinen Westchor der Wittenberger Schlosskirche geschaffen worden sein [könnte], der dem Gedächtnis der Vorfahren diente.“ Gleichzeitig merkt er an, dass der große Figurenmaßstab des Dessauer Altars von den ansonsten „kleinfigurigen Tafeln“ abweiche, die sonst in der Kirche aufgestellt waren.¹⁵⁵

Unter Berücksichtigung der genannten Standortfaktoren und historischen Gegebenheiten kommt die kleinformatige Kirschenmadonna als Vorgängerbild eines späteren Altars im neuen Westchor der Wittenberger Schlosskirche in Betracht. Es wird damit wahrscheinlich, dass die kleine Tafel in Wittenberg und damit im direkten Zugriff Cranachs verblieben war, bis um 1520 aus deren Existenz ein neuer Auftrag erwuchs und die Herren von Jülich-Kleve-Berg¹⁵⁶ eine vergrößerte Kopie davon fertigen ließen.

Zu dieser Hypothese könnte auch eine Aktennotiz passen, „dass ein Marienbild, welches vor dem großen Altar hing, 1521 abgenommen wurde.“¹⁵⁷

Fazit

Die kleine Kirschenmadonna dürfte als „Aller-Seelen-Madonna“ entsprechend vorliegender Vergleichsquellen um das Jahr 1505/06 entstanden sein. Sie könnte damit als die erste bekannte autonome Madonna Cranachs d. Ä. gelten und ist ein *missing link* zu den Frühwerken Cranachs aus vorwittenberger Zeit. Ihre Provenienz führt vom Haus Berg möglicherweise direkt zum kurfürstlichen Hof in Wittenberg als Auftraggeber.

¹⁵² Cárdenas a.a.O., S. 112.

¹⁵³ Reinhardt Butz: Handbuch Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich, Bd. 15.I, S. 634–637, online unter tinyurl.com/y6q3qa7q.

¹⁵⁴ Sibylle Harksen: Schloß und Schloßkirche in Wittenberg, in: Leo Stern, Max Steinmetz (Hrsg.): 450 Jahre Reformation, Berlin 1967, S. 353 und 364.

¹⁵⁵ Werner Schade: Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, S. 38ff., Digitalisat unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schade1974>.

¹⁵⁶ Vgl. Anm. 16 und 61.

¹⁵⁷ Albrecht Steinwachs: Evangelische Stadt- und Pfarrkirche St. Marien Lutherstadt Wittenberg, Delitzsch, 2000, S. 11.