

Das Bildnis der Magdalena Gertitz ist kein Frühwerk von Lucas Cranach d. Ä.

Im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg wird seit spätestens 1882¹ das Brustbild einer Frau² aufbewahrt, das im Objektkatalog des Museums Lucas Cranach dem Älteren zugeschrieben wird.³ Es wird dort als Brautbildnis bezeichnet. Kurt Löcher schließt aus dem „*Kopfputz mit aufgepolstertem Haar und Stirnband (Jungfernbündel oder Schapel)*“ sowie aus dem gestickten Motiv auf dem Brustlatz auf eine Darstellung als „*heiratsfähig*“.⁴ Löcher datierte das Gemälde trotz Aufschrift „1523“ aus stilistischen Gründen „*um 1525*“.



Abbildung 1: Bildnis der Magdalena Gertitz, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

Gunnar Heydenreich bemerkte bereits 1997 eine Übereinstimmung des Porträts mit der hl. Margareta auf dem rechten Flügel des 1506 entstandenen Katharinenaltars in Dresden.⁵ Er kommt zu dem Schluss: „*Die Materialwahl sowie die Art und Qualität von zeichnerischer Anlage und malerischer Ausführung, mit einem höheren Verständnis für Funktionalität und Details lassen zusammengenommen eine Entstehung des Bildnisses nach dem Dresdner Martyrium der hl. Katharina ausschließen und geben Grund zu der Annahme, daß es sich bei dem Bildnis der jungen Dame um ein Werk Lucas Cranachs d. Ä. handelt.*“⁶

¹ August von Essenwein: Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Gemälde. Nürnberg 1882, Nr. 498, dort als „Magdalena Görlitz“ bezeichnet.

² CC-POR-820-011. Brustbild einer jungen Frau, 41,9 x 33,5 cm, Lindenholz. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm614.

³ <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm614>.

⁴ Kurt Löcher: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Stuttgart 1997, S. 160/161.

⁵ CC-ALT-250-000. Katharinenaltar. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1906 A, BB, B (Mittelbild und Flügelinnenseiten), und London, National Gallery, Inv. Nr. 6511 (Flügelaußenseiten).

⁶ Gunnar Heydenreich: Das Bildnis einer jungen Dame. Eine Vorlage für die Darstellung der hl. Margareta auf dem Dresdner Katharinenaltar (1506) von Lucas Cranach d. Ä.?, in: Monatsanzeiger des GNM, Nr. 195 (1997), S. 7–11, online unter tinyurl.com/y3z8qf3v.

Der Schnitt des Kleides, die Stickerei auf dem Brustlatz und die Kristall-Ornamentik der Borten stimmen wesentlich überein, sodass ein direkter Zusammenhang beider Werke evident ist. Das breite Stirnband und der seitliche Haaransatz weichen in der Malerei des Porträts zwar ab, stimmen aber mit der entsprechenden Unterzeichnung auf dem Katharinenaltar überein. Heydenreich formulierte daraus 2007 die Funktion des Porträts als „Modello“, das im Katharinenaltar verarbeitet sein dürfte: „*What we can be sure of is that in 1506 the Portrait of a Young Lady (either in its present state or another version) was used by Lucas Cranach the Elder in Wittenberg as a pattern for the Painting of St Margaret. The underdrawing of the altarpiece was clearly based on the portrait and was altered and developed in the course of painting.*“⁷ Der Analyse Heydenreichs zufolge sollte das Gemälde (oder eine gemeinsame Vorlage) dem 1506 entstandenen Katharinenaltar vorausgegangen sein.⁸ In der Datenbank „cda“ listet Heydenreich die Tafel mit einer Datierung „1500 – 1506“.⁹

Dieter Koepplin besichtigte die Tafel im April 2000 und äußerte in einem Schreiben an Kurt Löcher: „*Ich war misstrauisch, jetzt aber finde ich: G. Heydenreich hat in allen Punkten recht.*“¹⁰ Durch ein später am Rand des Briefes angebrachtes großes Fragezeichen stellt Koepplin diese Bemerkung jedoch bereits wieder in Frage.

Wie nachfolgend dargestellt wird, sind Heydenreichs Annahmen insbesondere durch Inaugenscheinnahme alter Übermalungen¹¹ im Bereich der weiblichen Köpfe auf den Flügeln des Dresdener Katharinenaltars, die Neuinterpretation des Entstehungskontexts von Unterzeichnung und Malerei sowie die Berichtigung von Transkriptionsfehlern eindeutig zu widerlegen.

Die in Nürnberg aufbewahrte weibliche Halbfigur¹² nach links präsentiert sich vor hellblauem Hintergrund¹³ und soll auf Lindenholz gemalt sein.¹⁴ Sie füllt die Bildfläche nicht aus und wirkt innerhalb des weiten, Raum einnehmenden monochromen Hintergrundes etwas verloren. Als junge, höfisch gekleidete Dame in rotem Kleid trägt sie opulenten Kopfschmuck, wodurch der Porträtcharakter unterstrichen wird.

Im Brustbereich des geschnürten Kleides ist die Szene von Maria mit dem Einhorn, flankiert von zwei Personen¹⁵ als Stickerei dargestellt. Das gezähmte Einhorn, das seinen Kopf in den Schoß Mariens legt, gilt allgemein als ein Symbol für die jungfräuliche Geburt.¹⁶

⁷ Gunnar Heydenreich: *Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and workshop practice.* Amsterdam 2007, S. 310.

⁸ Vgl. Anm. 15.

⁹ http://lucascranach.org/DE_GNMN_Gm614

¹⁰ Schriftliche Mitteilung an Kurt Löcher vom 21. April 2000 im Archiv des Autors.

¹¹ Diese Übermalungen wurden auch von der restaurierungswissenschaftlichen Forschung bisher offensichtlich nicht untersucht. Heydenreich hat diese ebenfalls erkannt, will jedoch daraus den Hinweis herleiten, dass „*entweder beide Werke nach einer nicht erhaltenen Vorlage entstanden sind oder das Nürnberger Damenbildnis vor dem Katharinenaltar zu datieren ist.*“ (Heydenreich 1997, S. 7).

¹² Die angeschnittenen Unterarmen deuten auf einen möglichen Beschnitt am unteren Rand hin.

¹³ A. Bartl in *Kat. Nürnberg 1997*, S. 161: „Restaurierung: 1981-87 verbräuntes Grün über dem Hintergrund entfernt, dieses unter der Inschrift mit Altersangabe und dem Wappen noch vorhanden.“

¹⁴ Das Oberflächenbild der Tafel erinnert an Pappelholz, während Peter Klein, Hamburg, in schriftlicher Mitteilung vom 8. April 2013 an das GNM ausführt: „*Die Gemäldetafel ist aus Lindenholz (Thilia sp.) hergestellt.*“ Vgl. tinyurl.com/y3mb9o4v.

¹⁵ Die Figur rechts mit angewinkeltem Arm könnte den Erzengel Gabriel darstellen, der in sein Horn bläst. Für diesen Fall wäre die Szenerie möglicherweise seitenverkehrt dargestellt, denn im Sinne der Logik der Verkündigung sollte die Lese- richtung von links nach rechts erfolgen. Heydenreich (1997) spricht beim Vergleich mit dem Katharinenaltar dagegen vom dortigen „*Fehlen der Jäger*“ sowie umgekehrt von einer dort „*seitenverkehrten*“ Darstellung.

¹⁶ Die motivische Verbindung von Verkündigung und Einhornjagd ist typisch für Thüringen in der Zeit des 15. Jahrhunderts. Von 24 in Europa nachweisbaren Darstellungen finden sich 11 in Mittelthüringen (Vgl. Cornelia Becker-Lamers: „*descendi in ortum meum*“. Die Einhornjagd als Darstellung der Verkündigung. Vortrag im Rahmen der Veranstaltungsreihe „*Sichtbarer Glaube. Das Kirchenjahr im Spiegel mittelalterlicher Kunst*“ der Stiftung Weimarer Klassik, Schlossmuseum Weimar, 18. März 2007, sowie dieselbe: *Maria mit dem Einhorn. Erfurts Kleinod der Kunstgeschichte*, Passau, Kunstverlag Peda 2003).



Abbildung 2: Inschriften und Wappen auf dem Bildnis in Nürnberg.

Oben links zwischen Wappen und Bildrand ist eine zweizeilige Inschrift „AETATIS SVAE XXI / 1523“ aufgemalt, darunter in kunstvoller Kanzleischrift bzw. Renaissance-Fraktur die Bezeichnung „Magdalena von / Gertitz“ (Abb. 2).

Heydenreich liest „Bu[ü]ritz“ und urteilt über die Inschriften: „Die Form der Buchstaben macht die Entstehung im 17. Jahrhundert wahrscheinlich.“¹⁷ Ein Blick auf den Innentitel der bei Hans Lufft 1541 gedruckten Luther-Bibel offenbart jedoch sein Fehltriteil (Abb. 3).

Die in Fraktur verfasste Aufschrift des Bildnisses lässt sich bereits mit typografischen Grundkenntnissen relativ eindeutig als „Gertitz“ verifizieren: Die Anfangs-Versalie des Zunamens stellt kein „B“ dar, sondern ein „G“ (Abb. 3). Trotz stilistischer Variationsbreite weichen die Versalien „B“ und „G“ in ihrer Erscheinungsform naturgemäß immer erkennbar voneinander ab. So verlaufen insbesondere deren linke Abstriche zur Identifizierung regelmäßig gegenläufig, wobei der Abstrich des „G“ im Gegensatz zum „B“ nach links gebaucht bzw. gedoppelt erscheint, dessen Bauch wiederum nach rechts zeigt (Abb. 2).

Bei dem von Heydenreich als „r“ interpretierten Buchstaben muss es sich um ein „t“ handeln, da kein Abstrich eines „r“, sondern der Querstrich eines „t“ sichtbar ist. Trotz partieller Übermalungen durch das Wappen, welches sich unterhalb der Inschrift anschließt, wird dadurch eindeutig der Name „Gertitz“ lesbar. Heydenreichs Verweis auf „eine alte österreichisch-ungarische Familie“ des Namens „von Buritz“ ist demnach aufgrund seiner Interpretationsfehler bedeutungslos.

Gleichzeitig beantwortet sich damit Heydenreichs unbeantwortete Frage: „Ob es dennoch eine Beziehung zwischen der Inschrift und der dargestellten Person gibt...“.¹⁸

Denn entsprechend der Namensaufschrift könnte es sich tatsächlich um Magdalena Gertitz (Corticus) handeln,¹⁹ die als Tochter des Wittenberger Bürgermeisters Ambrosius Gertitz am 3. Oktober 1510 den Wittenberger Rechtsgelehrten Christian Beyer heiratete.²⁰ Beyer wurde 1482 geboren und war somit bei seiner Hochzeit 28 Jahre alt. Es ist anzunehmen, dass Magdalena nicht bedeutend älter war als er selbst, entsprechend der damals vorherrschenden gesellschaftlichen Vorgaben wahrscheinlich sogar etwas jünger.

¹⁷ Gunnar Heydenreich: Das Bildnis einer jungen Dame. Eine Vorlage für die Darstellung der hl. Margareta auf dem Dresdner Katharinenaltar (1506) von Lucas Cranach d. Ä.?, in: Monatsanzeiger des GNM, Nr. 195 (1997), S. 7.

¹⁸ Ebd., S. 7

¹⁹ Die Präposition „von“ im Namen dürfte als Standesnobilisierung durch spätere Aufschrift zu erklären sein.

²⁰ Horst Schlechte: „Beyer, Christian“ in: Neue Deutsche Biographie 2 (1955), S. 204, online unter <http://www.deutschebiographie.de/ppn12863460X.html>



Abbildung 3: Innentitel der bei Hans Lufft gedruckten Bibel aus dem Jahr 1541 mit den gebrochenen Versalien „B“ und „G“, deren linke Abstriche zur Identifizierung regelmäßig gegenläufig abweichen. Der Abstrich des „G“ ist im Gegensatz zum „B“ nach links gebuchtet bzw. gedoppelt.

Das Wappen des Gemäldes in Nürnberg zeigt einen von drei Rosenblüten belegten, schräg nach unten verlaufenden (schwarzen?) Sparren auf goldenem Schild. Die Wappenzier aus drei kreuzförmig angeordneten dreistieligen Echt-Rosen ragt in das Schriftbild der Namensinschrift hinein und muss deshalb zurecht als spätere Zutat gelten. Das Wappen ist nicht eindeutig identifizierbar, könnte aber auf die Herkunft Christian Beyers aus Kleinlangheim²¹ und damit den fränkischen Uradel der Reichsritter und Freiherren Wolfskeel verweisen, wobei die heraldischen Rosen traditionell Teil der Wappen der Grafen von Wertheim waren.²² Am wahrscheinlichsten ist eine Verbindung zur thüringischen Familie der Freiherren von Nauendorff, deren Stammwappen folgende Blasonierung aufweist: „*ein weisser Schild, dadurch eine schwarze Strasse, die Rosen darin roth mit gelben Butzen. Auf dem Helme die Flügel wie der Schild. Die Helmdecken roth und silbern*“.²³ Allerdings unterscheidet sich die Wappenzier, die bei Siebmacher eine Adlerschwinge mit Wiederholung des Wappens zeigt.²⁴ Entsprechend üblicher Lebenspraxis kann angenommen werden, dass die nachträgliche Anbringung eines Wappens auf einem Bildnis durch ein ererbtes familiäres Vorwissen motiviert ist. Die Aufbringung des Wappens eines späteren Besitzers, der keine familiäre Verbindung mit der dargestellten Person hat, scheidet als abwegig aus. Insofern sind die Inschriften und das Wappen auf der Tafel als zweifellos ältere Zutaten unabhängig vom Datum ihrer Entstehung ernst zu nehmende Hinweise auf die dargestellte Person.

²¹ <http://www.arnswald.de/wappen.html>

²² Vgl. Bayerische Staatsbibliothek Cod. icon. 312, ca. 1450–1480.

²³ Vgl. Ernst Heinrich Kneschke: Die Wappen der deutschen freiherrlichen und adeligen Familien, Bd. 4, Leipzig 1857, S. 302ff.

²⁴ Horst Appuhn (Hrsg.): Johann Siebmachers Wappenbuch. Die bibliophilen Taschenbücher 538, 2. Auflage, Dortmund 1989, Thüringische, Blatt 144 oben. Vgl. auch Ernst Heinrich Kneschke: Neues allgemeines deutsches Adels-Lexicon, Bd. 6, Leipzig 1865, S. 450ff., online unter tinyurl.com/y2axzzz6.



Abbildung 4: Wappen des Adelsgeschlechts derer von Nauendorf.

Die Antwort auf die Frage, ob die Namensaufschrift²⁵ ursprünglicher Bildbestandteil ist oder nachträglich angebracht wurde, muss weiterer materialtechnischer Forschung vorbehalten bleiben.²⁶ Es ist durchaus möglich, dass auf der dunklen schlammgrünen Übermalung eine Höhlung in Bleizinn gelb nötig war, um eine ursprüngliche Inschrift auf dem nun dunklen Bildhintergrund für eine bessere Lesbarkeit zu kontrastieren. Für diesen Fall müsste unter der Übermalung eine weitere (dunkle) Inschrift nachweisbar sein.²⁷

Mit der wahrscheinlichen Identifikation der dargestellten jungen Frau als Magdalena Gertitz (Corticus) gewinnen die als sekundäre Zutat in Frage zu stellenden Aufschriften an Bedeutung und bedingen die Neuinterpretation eines möglichen Entstehungskontextes.

Es sei nochmals darauf hingewiesen, dass das sekundär aufgemalte Wappen nicht zwingend mit der dargestellten Person zusammenhängen muss, sondern genealogischer Praxis folgend Ausdruck familiärer Verbundenheit mit einer dargestellten Vorfahrin sein kann. Es könnte damit also ebenso gut auf einen späteren Besitzer der Tafel verweisen, sofern er mit der Dargestellten verwandt wäre. Die Aufschrift „AETATIS SVAE XXI / 1523“ ist hingegen als eindeutige Bildbotschaft zu verstehen, die in direktem Zusammenhang mit dem Bildnis steht und deshalb spezifische Kenntnis über die porträtierte Frau vermuten lässt.

Die Jahreszahl 1523 beschreibt das Datum der Herstellung der Bildtafel, auch wenn ein solches Datum für den vorliegenden Fall unter Berücksichtigung der Annahmen Heydenreichs und Löchers zunächst undenkbar erscheint. Es ist jedoch wissenschaftlich nicht zielführend, in Ermangelung einer plausiblen inhaltlichen Erklärung einer Beschriftung eine konkrete Aufschrift als sekundär in Zweifel zu ziehen, ohne hierfür gute Gründe anzuführen.²⁸

²⁵ Diese ist in einem weiteren abweichenden Farbton gestaltet.

²⁶ Auf die Frage, ob in der obersten Schriftzeile unter der schlammgrünen Deckschicht eine schwarze Schrift lag oder noch liegt, die mit der bleizinn gelben Schrift nachträglich gehöhlt wurde, antwortet Oliver Mack (Leiter des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg) am 9. Februar 2015:

„Lieber Herr Hofbauer,

ich befürchte, dass ich Ihre These entkräften muss. Der Restaurierungsbericht von 1981 und die genauere Betrachtung der Tafel lassen keinen Zweifel daran, dass sowohl die besagte bleizinn gelbfarbene Schrift als auch das Wappen auf der Übermalung des Hintergrundes liegt. Eine weitere dunkle „Schriftlage“ gibt es / gab es nicht. Was in den Detailfotografien heute diesen Eindruck vermitteln kann, erklärt sich durch Reste der Übermalung, welche unter der nicht abgenommenen Schrift naturgemäß erhalten geblieben und an den Schriftkanten weiterhin zu sehen sind.

Die Übermalung war sehr viel dunkler als es ihre Bezeichnung als „schlammgrün“ zum Ausdruck bringt.“

²⁷ In beiden Fällen bleibt die Identifikation der Person davon unberührt.

²⁸ Die augenscheinliche Übermalung mit dem Wappen soll hierbei ausgeklammert werden.

Vielmehr muss die Frage gestellt werden, weshalb jemand in Unkenntnis der Identität oder eines Entstehungszeitpunktes derart konkrete Angaben auf einer Tafel nachträglich anbringen sollte, ohne dass diese einen historischen Hintergrund hätten? Die im Katalog des GNM von 1997 angeführte „schlammgrüne“ Übermalung des Hintergrundes,²⁹ die unter Wappen und Inschrift gleichermaßen nachweisbar sein soll,³⁰ führt zwar schnell zu dem scheinbar logischen Schluss, dass sämtliche Aufschriften nicht zur Originalsubstanz zählen können und deshalb später sein müssten. Der zeitliche Abstand zwischen Herstellung des Gemäldes und Umfärbung des Hintergrundes ist damit jedoch nicht definierbar. Theoretisch wäre eine farbliche Modifikation des Bildhintergrundes sogar noch innerhalb des Entstehungsprozesses denkbar, bevor unmittelbar darauf die Aufschriften erfolgten.

Die Farben der Aufschriften sagen jedoch einiges über den Bildentstehungsprozess aus. Ungewöhnlich und wenig zweckmäßig wäre in der Tat die Ausführung der am Bildrand angebrachten Aufschrift mit Alter und Datum in zwei Farblagen.³¹ Insofern ist die bleizinnigelbe Aufschrift als eine vom ursprünglichen Malprozess abweichende Zutat zu werten. Eine dunkle Aufschrift mit Bleizinnigelb kontrastierend nachzuziehen wäre wenig sinnvoll, wenn sich dadurch der Kontrast eher verringert als erhöht. Üblicherweise ist die Farbe einer Aufschrift so gewählt, dass sie sich vom Untergrund gut lesbar abhebt. D. h. auf einer hellen Hintergrundfarbe kommt in aller Regel eine dunkle Schriftfarbe zum Einsatz und umgekehrt auf einem dunklen Grund eine helle Schriftfarbe. Diese Anwendungspraxis ist auch bei Cranach-Werken durchgängig nachweisbar.³² Farbdoppelungen kommen hingegen nicht vor. Im Falle des schlammgrünen, dunkleren Hintergrundes der Nürnberger Bildnistafel ist demnach die weißlich bleizinnigelbe Farbe die richtige Wahl,³³ wohingegen eine dunkle Schriftfarbe schlecht lesbar wäre. Für den hellblauen Hintergrund ist diese hellgelbe Farbe allerdings nicht geeignet, während wiederum ein möglicherweise unter dem Gelbweiß verborgenes Schwarz gut kontrastieren würde. Es soll deshalb die Vermutung geäußert werden, dass sich entgegen den Ausführungen im Nürnberger Katalog eine monochrom schwarze Aufschrift unter der im Hintergrund ansonsten mittlerweile entfernten schlammgrünen Farbschicht befindet und diese über die schwarze Schrift gelegt wurde, um später (beim Aufmalen des Wappens?) mit Bleizinnigelb nachgezogen zu werden, damit sich der Kontrast und somit die Lesbarkeit erhöht. In Verbindung mit der Logik einer Sinn stiftenden Aufschrift „XXI“ und „1523“ sowie dem mutmaßlichen technischen Ablauf muss die Inschrift als (zumindest inhaltlich) authentisch angesehen werden. Mit dem Wissen um die dargestellte Person lässt sich diese These bekräftigen.

Es soll deshalb zunächst die Angabe „21“ überprüft werden, die offensichtlich das Alter der jungen Frau angibt. In Verbindung mit der Jahreszahl „1523“ musste es zunächst zu dem scheinbar logischen Schluss kommen, dass die Frau bei einem Alter von 21 und einer angenommenen Bildgenese im Jahr 1523 um 1502 geboren sein müsste. Wäre die Dargestellte aber wirklich 1502 geboren, so könnte sie unmöglich ebenfalls ungefähr gleichen Alters auf einem Altarflügel des Katharinenaltars von 1506 erscheinen.

Wie im weiteren Verlauf beschrieben werden wird, könnte der vorliegende, evidente Zusammenhang der Tafel mit dem 1506 entstandenen Altarflügel jedoch beweisen, dass die Ableitung eines Geburtsdatums 1502 nicht zwingend ist.

²⁹ Vgl. Anm. 13.

³⁰ Eine eindeutige Malschichtanalyse der betreffenden Schriftzeile steht noch aus.

³¹ Vgl. Anm. 30.

³² Vgl. CORPUS CRANACH, Abteilung 6: Bildnisse, online unter tinyurl.com/y4b3rtl9.

³³ Dieselbe Farbzusammenstellung findet sich beispielsweise auf dem ebenfalls mit 1523 datierten Bildnis König Christians von Dänemark, das zudem ebenfalls in Nürnberg aufbewahrt wird (CC-POR-140-001).

Löst man sich von der Annahme Heydenreichs, dass die vorliegende Tafel (oder deren Vorlage) vor 1506 entstanden sein müsse, so werden die Angaben der Aufschriften durchaus plausibel. Lässt man zunächst die Übereinstimmung der Zopffrisur mit der Unterzeichnung des Altarflügels außer Acht, spricht nichts gegen einen Herstellungszeitraum von 1523. Die Altersangabe „21“ sagt indes nicht mehr über die Dargestellte aus, als dass sie so im Alter von 21 Jahren ausgesehen hat. Als Beispiel dafür, dass aus dem aufgemalten Datum der Herstellung einer Bildnistafel und einer zusätzlichen Altersangabe nicht automatisch von einem aktuellen Lebensalter auszugehen ist, soll das ebenfalls aus der Cranach-Werkstatt stammende Bildnis eines 60-jährigen Mannes³⁴ genügen, das oben links beschriftet ist mit: *AETATIS LX / ANNO CHRISTI SALVATORIS MDIX*, gleichzeitig jedoch das Schlangensignet mit liegenden Flügeln trägt und sicher nach 1537 entstanden ist.³⁵ Wenn also 1523 eine Visierung oder ein bereits ausgeführtes Bildnis als Vorlage für das hier besprochene Porträt zur Ausführung gekommen sein sollte, so könnte die im Alter von 21 Jahren abgebildete Frau im Jahr 1523 bereits deutlich älter gewesen sein, ohne dass das Herstellungsdatum (der Tafel) falsch wäre.

Christian Beyer hat Magdalena Gertitz, die Tochter des Wittenberger Bürgermeisters, 1510 geheiratet, als er 28 Jahre alt war. Akzeptiert man ein Alter der Braut von etwas unter dem des Bräutigams, so könnte Magdalena bei der Eheschließung etwa 25 Jahre alt gewesen sein. Mit diesem Alter ergäbe sich ein Geburtsdatum von 1485 für Magdalena, was nicht nur zum Alter des Bräutigams passen würde, sondern auch zu einem angenommenen späten Sterbedatum Magdalenas.³⁶

Da nun aber offensichtlich Magdalena alias Margareta auf dem Flügel des 1506 entstandenen Katharinenaltars in Dresden ebenfalls gleichen Alters und damit wohl 21-jährig dargestellt ist, errechnet sich auch aus dieser Perspektive ein Geburtsdatum von 1485. Es ist also durchaus in Betracht zu ziehen, dass für Magdalena Gertitz 1523 nach dem Vorbild des Altarflügels (oder einer Motivvorlage) für eine private Ahnengalerie ein Bildnis gefertigt worden war, welches sie im Alter von 21 Jahren zeigt, dem Alter nämlich, auf dem sie offensichtlich als reales Modell der Wittenberger Cranach-Werkstatt für eine Assistenzfigur zum Katharinenaltar zur Verfügung gestanden haben dürfte.³⁷ Mit dieser Erkenntnis wäre bewiesen, dass nicht nur, wie wiederholt angenommen, die Mitteltafel des Dresdner Cranach-Altars Porträts historischer Persönlichkeiten abbildet,³⁸ sondern auch die Seitenflügel mit weiblichen Heiligen reale Wittenberger „Gesellschaft“ zeigen könnten.

Auch wenn Harald Marx und Karin Kolb³⁹ nachvollziehbare Abhängigkeiten des Katharinenaltars von Motiven anderer Maler nachweisen, bleibt doch die Frage bestehen, ob dort tatsächlich aus Porträts Charakterköpfe geformt sind, „die keine konkreten Personen mehr darstellen“,⁴⁰ oder ob man sich bei der Ausführung lebensnaher Darstellungen nicht vielmehr am Aussehen von durchaus konkreten Personen des täglichen Wittenberger Lebens orientiert hat.

³⁴ CC-POR-810-059. Bildnis eines 60-jährigen Mannes (Nicolaus de Backer), 76,2 x 63,2 cm, Holz. London, Royal Collection, RCIN 405736. Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel und Stuttgart 1979, Nr. 24a.

³⁵ Außerdem zeigt das Bild oben rechts ein Wappen, darunter die Inschrift NOB:D NICOLAVS DE BACKER / DNS DE WATEREPPE I:CAR / V A CONSILIS NAT:EQVES.

³⁶ In verschiedenen Sekundärquellen variieren Geburts- und Sterbedatum von Magdalena Gertitz zwischen 1465 und 1570. Primärquellen existieren wohl nicht.

³⁷ Immerhin war die Familie und insbesondere ihr Vater Ambrosius Gertitz als Bürgermeister von 1487 bis 1505 wichtiger Teil der Wittenberger Gesellschaft. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass sich auch dessen Porträt auf dem Altar findet (vgl. tinyurl.com/yvt9uag9). Auch für Koepplin „*liegt der Schluss nahe, dass – ähnlich wie beim Mittelbild – die weiblichen Heiligen allesamt Porträts sind*“ (schriftliche Mitteilung an den Autor vom 22. Januar 2015).

³⁸ Ingo Sandner (Hrsg.): Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund; Cranach und seine Zeitgenossen, Kat. Ausst. Eisenach, Regensburg 1998, S. 73 (Claus Grimm).

³⁹ Harald Marx und Ingrid Mössinger (Hrsg.): Cranach, Katalog zur Ausstellung in Chemnitz. Mit einem Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden erarb. von Karin Kolb. Köln 2005, Nr. 29.2, S. 385 (Karin Kolb).

⁴⁰ Ebd., S. 111 (Harald Marx).



Abbildung 5: Heilige Margareta auf dem Katharinenaltar in Dresden (oben), Infrarotreflektogramm des Frauenbildnisses in Nürnberg (unten).

Im Infrarotreflektogramm des Katharinenaltars wird in der Unterzeichnung des Kopfes der Heiligen Margareta die Zopffrisur sichtbar, die zwar auf dem Bildnis der Magdalena Gertitz, nicht aber in der sichtbaren Malerei des Altars ausgeführt ist, was Heydenreich zur Formulierung seiner These eines „Modellos“ veranlasst hat, das Damenbildnis müsse vor 1506 bestanden haben, um die Vorlage für die Unterzeichnung des während des Malprozesses dann verändert ausgeführten Altars geben zu können. Dass es sich jedoch nicht um eine „im fortgeschrittenen Malprozess“⁴¹ ausgeführte Motivänderung handeln kann, wie Heydenreich annimmt, ergibt sich bereits aus der Inaugenscheinnahme des betreffenden Bereichs.

Auch ohne Kenntnis der Unterzeichnung lässt sich auf dem Altarflügel mit der Heiligen Margareta im Bereich des Kopfes ein klar abgegrenzter Bereich erkennen, welcher sich in Form, Farbe und Ausführung so deutlich von der Umgebung absetzt, dass nicht von einer Änderung im Malprozess auszugehen ist, sondern von einer zeitlich späteren Abdeckung des bereits ausgeführten Kopfputzes.⁴²

Um die zu Fehlurteilen verleitende Existenz der Zopf-Unterzeichnung und deren Fehlen in der ausgeführten Malerei der Dresdener Tafel schlüssig werden zu lassen, muss der Blick auf einige Details gerichtet werden.

1. Die Landschaft hinter dem Kopf der Margareta

Entlang der Hinterkopflinie der Margareta des Katharinenaltars erstreckt sich eine halbmondförmige Fläche, die mit schwarzer Farbe unterlegt und mit unspezifischem Blattwerk verschiedener Grüntöne aufgefüllt ist. Diese Fläche folgt im Wesentlichen dem Verlauf des teilweise darüber liegenden Nimbus (Abb. 5 oben). Im Infrarotreflektogramm⁴³ hebt sich diese schwarze Fläche deutlich von den umgebenden Bereichen ab. Sie ist offensichtlich kein Bestandteil der Unterzeichnung, die an den Rändern partiell als linearer Pinselschwung herausragt. Im Bereich des Satteldaches oberhalb des Kopfes ist die Unterzeichnung nicht durch eine schwarze Fläche abgedeckt, da hier kein Buschwerk erscheinen sollte. Hier wurden die kräftig kontrastierenden Pinselzüge der Unterzeichnung mithilfe der Dachfläche abgedeckt. Es lässt sich gut erkennen, dass es sich hier wie dort um nachträglich erfolgte Änderungen handelt, die nicht mehr dem maltechnischen Entstehungsprozess zuzurechnen sind, sondern erst später ausgeführt wurden. Hierzu kam das Fachwerk (?) am Giebel hinzu, welches an der Ecke unten rechts in die Haare der Margareta hineinragt. Genau hier ist auch die Silhouette des Buschwerks ein ganzes Stück unterbrochen. Das Buschwerk, das links neben der Stirn beginnt, endet genau dort, wo die Unterzeichnung den Beginn der Haube⁴⁴ markiert, und setzt erst am höchsten Punkt des Hauptes wieder an, um von dort in undefinierbarer Laubfläche das Grün des Waldes zu ergänzen.

Auch hier ist eindeutig zu erkennen, dass es sich um eine spätere Zutat handelt, die erst nach vollständigem Abschluss der Arbeiten hinzugefügt wurde und nicht, wie Heydenreich ausführt, im späten Malprozess! Das sich um den Hinterkopf der Heiligen legende Blätterdach ergibt innerhalb des Motivs keinen Sinn und nimmt auf die umgebende Blätterstruktur keinen Bezug. Zudem weichen Farbgebung und Formgebung der aufgesetzten Blätter deutlich vom originären Bestand ab.⁴⁵

⁴¹ Dies erkennt auch Heydenreich: „Das Röntgenbild zeigt, daß erst im fortgeschrittenen Malprozeß Teile des Kopfputzes mit grünem Laubwerk abgedeckt und überarbeitet wurden.“ (1997, S. 8).

⁴² Es kann dahingestellt bleiben, ob diese Modifikation durch Werkstattmitarbeiter Cranachs oder später durch Restauratoren erfolgte.

⁴³ Online unter http://lucascranach.org/DE_SKD_GG1906B/image.

⁴⁴ Vgl. hierzu auch das Bildnis in Nürnberg, das eine Haube entsprechenden Volumens aufweist.

⁴⁵ Marlies Giebe und Christoph Schölzel: Beschreibung der Maltechnik und des Erhaltungszustandes des Katharinenaltars, in: Harald Marx: Lucas Cranach d. Ä. – Der linke Flügel (Innenseite) des Katharinenaltars von 1506 (Patrimonia

2. Kopfform, Frisur und Nimbus der Margareta

Die hoch aufragende Kopfbedeckung, wie sie durch die Unterzeichnung vorgegeben war, findet ihre Entsprechung in der heiligen Barbara desselben Flügels, die ebenfalls abgedeckt wurde,⁴⁶ sowie in der heiligen Kunigunde (mit glühender Pflugschar) auf der Innenseite des linken Flügels (Abb. 6), wodurch sie auch auf dem gegenüberliegenden Flügel als solche im ursprünglichen Bildprogramm eine Entsprechung hatte und mit hoher Wahrscheinlichkeit auch so ausgeführt war. Eindeutige Anhaltspunkte dafür, dass die Zopfhaube, die das Nürnberger Bildnis zeigt, auf dem Altar ursprünglich vollständig ausgeführt worden war und erst später entfernt wurde, finden sich auch in der Anlage der Frisur. Die von der Stirn ausgehend glatt nach hinten gekämmten Haare, die sich erst am Rand des lediglich in der Unterzeichnung angelegten Bandes nach oben wölben, können unmöglich durch das dünne schwarze Band ihren Halt bekommen. Auch der Verlauf des Perlenbandes, das erst unter dem schwarzen Band zu liegen scheint und von diesem gekreuzt wird, um am Scheitel ungünstig zu enden, ist nicht schlüssig.⁴⁷ Dass es sich hier wie bei den kompletten Haaren um den Versuch handelt, die Heiligenfigur optisch zu verbessern und von ihrem möglicherweise als zu opulent empfundenen Kopfputz zu befreien, lässt sich nicht nur an Pinselzug und Farbe der fast leuchtend glänzenden Haare der Margareta erkennen, deren Ausführung bei den anderen Heiligen des Altars abweicht,⁴⁸ sondern auch an der untypischen Ohrform, die sich in dieser Anmutung bei keiner anderen Figur finden lässt. Gleiches gilt für die Ausführung des Nimbenstrahls, der an etlichen Stellen angestückelt und farblich inhomogen erscheint. Dass auch dieser nicht zur Originalsubstanz gezählt werden kann, zeigt sich rechts des Kopfes, wo die Strahlen über die Haare aufgemalt sind, was perspektivisch falsch und auch bei Cranach nicht anderweitig nachweisbar ist. Insgesamt kann wenig Zweifel daran bestehen, dass die Auffälligkeiten aus einem substanziellen Eingriff in die ursprüngliche Darstellung Margaretas mit Haube erklärbar werden.

3. Die heilige Barbara

Ein weiteres Argument gegen Heydenreichs These von während des Malprozesses ausgeführter Änderungen offenbart der Blick auf die der Margareta gegenüberstehende Barbara auf demselben Flügel. Dort sind übereinstimmende massiven Eingriffe in die Motivgebung zu erkennen: Übermalungen rund um den Kopf, Ergänzungen der Haare, sekundärer Nimbus usw. Das dazugehörige Infrarotreflektogramm präsentiert die Erklärung für die auffälligen Veränderungen, die bei den abgegrenzten Bereichen nicht mit altersbedingten Verputzungen zu erklären sind.

115), Berlin 1996, S. 63–88, S. 78. Frdl. Mitteilung von Dr. Christoph Schölzel vom 17. Dezember 2014 nach Hinweis des Autors: „Bei der Betrachtung dieses Details mit normalem Licht fällt mir auf, dass das Hinterhaupt der Heiligen mit einer braungrünen Übermalung reduziert wurde und dass die Kontur noch mit schwarzen Linien verstärkt ist. Auf die braungrüne abdeckende Farbe sind kleine grüne Blättchen aufgemalt, die sich aber deutlich von den Blättchen in der originalen Malerei rechts daneben unterscheiden. Offenbar entstand im Zuge der Übermalung auch der Busch und die beiden Nadelbäume oberhalb des Kopfes: Es ist außerdem zu erkennen, dass die weißlichen Lichtstrahlen um den Kopf zuerst die größere (ältere Kopfform) umgrenzten und dass dann, nach der Übermalung, noch mit weißlichen Linien diese Strahlen ergänzt wurden. ...Das Bilddetail unter UV-Licht betrachtet lässt unter dem grün fluoreszierenden Firnis nur erahnen, dass der übermalte Teil vielleicht eine leicht hellere Fluoreszenz aufweist.“

⁴⁶ Vgl. Harald Marx: Lucas Cranach d. Ä. – Der linke Flügel (Innenseite) des Katharinenaltars von 1506 (Patrimonia 115), Berlin 1996.

⁴⁷ Frdl. Mitteilung von Dr. Christoph Schölzel vom 17. Dezember 2014: „Die Übermalung scheint übrigens auch die gesamten Haare mit den Perlenschnüren betroffen zu haben, nur ist hier die hellbraune Farbe so transparent geworden, dass man diese Perlenketten ziemlich gut wiedererkennen kann. Das schwarze Stirnband würde ich auch mit zu diesem Übermalungsstadium rechnen.“

⁴⁸ Mit Ausnahme der Barbara, die ebenfalls überarbeitet ist und dieselben Haarlinien zeigt.



Abbildung 6: Dorothea, Agnes und Kunigunde auf dem linken Innenflügel des Katharinenaltars in Dresden.

Denn auch im Infrarotreflektogramm der Barbara findet sich (wie bei Margareta) die detailreiche Unterzeichnung einer opulenten Mütze, zusätzlich mit darunter getragener Stirnhaube. Es ist schwer denkbar bis unmöglich, dass Cranach gleich zwei Modelli auf die Tafel übertragen und anschließend im Werkprozess derart schlampig retuschiert haben sollte, dass beide Überarbeitungen völlig offensichtlich blieben.

4. Technische Ausführung der Modifikationen

Vergleicht man die Haaransätze der beiden weiblichen Heiligen vor allem im Scheitelbereich mit denen anderer Cranach'scher Bildnisse, so fällt auf, dass die Untermalung aus einer semiopaken, monochromen bräunlich-schlammigen Farbfläche besteht, die als stark verdünnte Lasur aufgetragen wurde. Darüber wurde das Deckhaar in einem einzigen Arbeitsgang ohne Farbabstufungen aufmalt. Es ist damit zu vermuten, dass die Hauben ursprünglich durchaus komplett gemalt worden waren und später (unter Verwendung von Lösemitteln?) im wörtlichen Sinn „abgenommen“ wurden.

Wie man sich eine Heiligenfigur mit der bei Barbara und Margareta nicht mehr erwünschten Haube in ihrer ursprünglichen Gestalt vorstellen könnte, zeigt ein Blick auf die Kunigunde der linken Seitentafel, deren Haube nicht abgedeckt wurde (Abb. 6).

5. Unterzeichnung der Porträttafel

Die Unterzeichnung der Porträttafel (Abb. 5 unten) deutet auf ein trockenes Zeichenmedium hin. Die Linienführung erscheint unsicher nachvollziehend und ohne entwerfenden Charakter. Abweichungen von der Malerei sind nicht zu finden. Zeichenphänomenologische Übereinstimmungen mit individualtypischen Floskeln Lucas Cranachs des Älteren sind ebenfalls nicht zu erkennen.⁴⁹

⁴⁹ Vgl. Michael Hofbauer: CRANACH – Die Zeichnungen, Berlin 2010, S. 30ff.

Fazit

Die übereinstimmenden Motivdetails in den Unterzeichnungen von Porträttafel und 1506 datierter Altartafel sind nicht als *terminus ante quem* für die Entstehung des Nürnberger Damenbildnisses zulässig. Allein die eklatant zaghafte und mit Cranach nicht zu vereinbarende Unterzeichnung der Nürnberger Tafel hätte insbesondere den mit Kennerschaft ausgestatteten Experten zu einer Kurskorrektur veranlassen müssen.

Es besteht demnach wenig Veranlassung, für das Nürnberger Bild eine Ausführung durch Lucas Cranach d. Ä. in Betracht zu ziehen oder an der Aufschrift mit Datierung „1523“ zu zweifeln. Heydenreichs These, das Porträt (oder eine gemeinsame Vorlage) sei dem 1506 entstandenen Katharinenaltar vorausgegangen, beruht vielmehr auf einem Fehlschluss. Neben der wenig einleuchtenden Annahme einer frühen Arbeit Cranachs, die auf einem Altar wiederverwendet worden sein sollte, besteht umgekehrt die bislang nicht öffentlich diskutierte Möglichkeit, dass die Bildnistafel kopierend von der Altartafel übernommen wurde, da 1523 die Identität der auf dem Altar als Heilige Magdalena dargestellten Person noch bekannt gewesen sein dürfte. Es scheint vor dem Hintergrund des technologischen und stilkritischen Befunds der vorliegenden Tafel nicht ungewöhnlich, dass ein schwächerer Maler die Altartafel als Motivfundus für ein zu fertigendes Bildnis der Magdalena Gertitz genutzt und insbesondere personenbezogene Attribute der Stickerei von der Altartafel übernommen hat. Später wurde die nicht mehr in der Erinnerungskultur präsente Ahnin möglicherweise durch ein Stammwappen des Besitzers innerhalb einer Ahnengalerie „verallgemeinert“. Das in Frage stehende Bildnis in Nürnberg gibt also mit hoher Wahrscheinlichkeit den motivischen Zustand des Altarflügel-Bildnisses⁵⁰ im Jahr 1523 wieder. Es handelt sich um die Kopie aus der Hand eines unbekanntem Meisters von mittlerem Können.

Ergänzend zu den vorgetragenen Möglichkeiten wäre zwar denkbar, dass ein neuer Mitarbeiter, der im Zuge steigender Auftragslage in die sächsische Hofwerkstatt gekommen sein könnte, eigenes Motivgut in den Altar-Auftrag von 1506 eingebracht hat. Da die Unterzeichnung der Altartafel jedoch nicht nur deutlich von der zaghafte Linierung der Porträttafel abweicht und durchaus Cranach'sche Züge mit frei entwerfendem Charakter aufweist, sondern auch die Authentizität der Aufschrift nicht erschüttert werden konnte, scheidet diese denkbare Variante aus. Erweitert man die vorliegende Argumentation um die Tatsache, dass auch die malerische Ausführung beider Werke deutlich voneinander abweicht, bleibt für die Theorie eines Frühwerkes Cranachs d. Ä. als Vorlage für die junge Dame auf dem Katharinenaltar kein Raum.⁵¹

Bei dem Werk handelt es sich also nicht um ein Frühwerk Cranachs d. Ä. oder dessen Werkstatt, sondern um eine Teilkopie eines unbekanntem Malers mittleren Könnens aus dem Jahr 1523.

⁵⁰ Vgl. auch Harald Marx: Lucas Cranach d. Ä. – Der linke Flügel (Innenseite) des Katharinenaltars von 1506 (Patrimonia 115), Berlin 1996.

⁵¹ Im direkten Vergleich mit den nicht in Frage stehenden frühesten bekannten Werken wie z. B. der Kreuzigung in Wien (CC-BNT-400-001), deren schon von Friedländer hervorgehobene Explosivität der zeichnerischen und malerischen Ausführung die zaghafte Technik des vorliegenden Werkes deutlich hinter sich lässt, müsste dieses weit vor 1500 entstanden sein, in einer Zeit, in der ein jugendlicher Cranach erste künstlerische Schritte unternommen hatte. Die dargestellte Kleidung sowie der Schmuck fügen sich jedoch zeitlich passend in die Mitte des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts sowie die Kleidung der anderen dargestellten Protagonistinnen ein. Eine frühe Entstehung vor 1500 dürfte damit ebenfalls ausscheiden.