

Fragen der Zuschreibung im Licht kunsttechnologischer Untersuchungen – Befunde und deren Auswertung¹ auf dem Prüfstand

Am Beispiel zweier kontrovers diskutierter Werke aus dem motivischen Umkreis Lucas Cranachs d. Ä. sollen nachfolgend aktuell propagierte methodologische Vorgehensweisen beleuchtet werden, die als Werkzeuge einer „Händescheidung“ und damit verbundenen Zuschreibung Anwendung finden. Ziel soll sein, den wissenschaftlichen Wert der behandelten Methoden zu definieren und anhand einer vergleichenden Gegenüberstellung zu bewerten. Insbesondere Tendenzen, Befunde technologischer Untersuchungen als Basis moderner naturwissenschaftlicher Forschung zunehmend für kunstwissenschaftliche Wertungen heranzuziehen, sollen hierbei infrage gestellt werden.² Beide sowohl technisch als auch inhaltlich stark voneinander abweichenden Werke wurden innerhalb von Gutachten für den Kunstmarkt naturwissenschaftlich untersucht und darauf basierend kenner-schaftlich bewertet. Sie sind deshalb besonders geeignet, das Problem umfassend zu beleuchten.

Das erste Werk ist auf Leinwand gemalt und genießt allein dadurch eine exponierte Stellung in Bezug auf das Oeuvre der Cranach-Werkstatt. Es handelt sich um die Darstellung von Christus als Kinderfreund³ (Abb. 1).



Abbildung 1: Christus als Kinderfreund, Galerie Fischer, Luzern, 11. November 2009, Lot 1003 (zurückgezogen).

¹ Vgl. Gunnar Heydenreich: Cranach? Fragen der Zuschreibung im Lichte kunsttechnologischer Untersuchungen, in: Gunnar Heydenreich u. a. (Hrsg.): Lucas Cranach der Ältere – Meister Marke Moderne, München 2017, S. 73ff.

² Ebd. S. 73.

³ CC-BNT-190-020. Christus als Kinderfreund, 90 x 124 cm, Leinwand. Galerie Fischer, Luzern, 11. November 2009, Lot 1003 (zurückgezogen).



Abbildung 2: Madonna mit Kind und anbetendem Johannesknaben, Lempertz, Köln, 15. November 2003, Lot 1030.

Das zweite Werk zeigt eine auf Holz gemalte Madonna mit Kind und Johannesknaben,⁴ die annähernd übereinstimmend in weiteren vier Versionen vorliegt⁵ und mit zusätzlichem Landschaftshintergrund sogar in weiteren neun Versionen nachweisbar ist.⁶ (Abb. 2)

⁴ CC-CMM-100-018. Madonna mit Kind und anbetendem Johannesknaben, 38 x 25 cm, Holz. Lempertz, Köln, 15. November 2003, Lot 1030.

⁵ CC-CMM-100-016, CC-CMM-100-017, CC-CMM-100-027, CC-CMM-100-028.

⁶ CC-CMM-100-020, CC-CMM-100-089, CC-CMM-100-025, CC-CMM-100-023, CC-CMM-100-058, CC-CMM-100-022, CC-CMM-100-021, CC-CMM-100-026, CC-CMM-100-024,

Christus als Kinderfreund

Im Fall des auf Leinwand gemalten Bildes „Christus als Kinderfreund“ (Abb. 1) ist der Verfasser der Ansicht, dass es sich um eine neuzeitliche Fälschung handelt. Diese Meinung steht jenen „results“ diametral gegenüber, die ein auf naturwissenschaftliche Untersuchungen referenzierendes Gutachten des Restaurators Gunnar Heydenreich ausweist.⁷ Dieser elfseitige „Untersuchungsbericht“ wird innerhalb des Katalogtextes zur Auktion eines Schweizer Auktionshauses im November 2009 folgendermaßen zitiert: *„Während Prof. Dr. Dieter Koeplin das vorliegende Gemälde aufgrund der verschiedenen Restaurierungen weder als eine eigenhändige Arbeit Cranachs d. Älteren, Cranachs d. Jüngern noch seiner Werkstatt betrachten kann, erachtet Dr. Gunnar Heydenreich, der nicht zuletzt mit seiner Publikation „Lucas Cranach the elder, painting materials, techniques and workshop practice“ zu den ausgewiesenen internationalen Experten gerechnet wird, das Gemälde als ein unter Beteiligung eines Werkstattarbeiters ausgeführtes Werk Cranachs des Älteren. Herr Dr. Werner Schade indessen betrachtet dieses Werk als eine eigenhändige Arbeit Lucas Cranachs des Älteren.“*

Dieter Koeplin hat das Werk bereits 1998 durch Zusendung einer Fotografie zur Begutachtung erhalten.⁸ Am 17. November 2006 hat der damalige Besitzer dann Dieter Koeplin, Werner Schade und Gunnar Heydenreich das Bild in Zürich im Original zur Besichtigung vorgelegt.

Mit Schreiben vom 27. Juni 2007 ließ Koeplin dem Besitzer seine Einschätzung schriftlich zukommen. Darin schreibt er *„Kurzum: Das Werk könnte vielleicht um 1540 von Lucas Cranach (eher dem Jüngeren als dem Älteren) sein, aber bei dem schlechten Erhaltungszustand lässt sich dies, so meine ich, nicht positiv mit Bestimmtheit behaupten, und Zweifel bleiben bei mir bestehen.“*⁹

Das umfangreiche Gutachten Heydenreichs zu dem betreffenden Leinwandbild konnte die durch Anschauung entstandenen Zweifel zwar nicht vollständig beseitigen, beeinflusste die Einschätzung Koeplins jedoch maßgeblich, wie aus dessen Schreiben an das Auktionshaus hervorgeht: *„Nun, es gibt die fundierte Stellungnahme von Heydenreich...“*¹⁰

Diese Stellungnahme wird im Auktionskatalog zwar genannt, jedoch nicht inhaltlich hinterfragt. Mit Verweis auf die wissenschaftliche Reputation Heydenreichs wird dessen Meinung über die davon abweichenden Expertenmeinungen gestellt: *„... erachtet Dr. Gunnar Heydenreich, der nicht zuletzt mit seiner Publikation „Lucas Cranach the elder, painting materials, techniques and workshop practice“ zu den ausgewiesenen internationalen Experten gerechnet wird, das Gemälde als ein unter Beteiligung eines Werkstattarbeiters ausgeführtes Werk Cranachs des Älteren.“* Das Werk wurde deshalb als „Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt“ offeriert.¹¹

Nachdem der Autor von der Auktion Kenntnis erhalten hatte, schrieb er an Heydenreich: *„Lieber Herr Heydenreich, habe[sic] Sie zu diesem Bild (siehe Anlage) in 2007 ein Gutachten gemacht? Das scheint mir doch wenig bis gar nichts mit Cranach zu tun zu haben – vielleicht sogar eine Fälschung zu sein. Nun ist das Werk bei Fischer am Wochenende auf einmal nicht mehr im Katalog und mit "0" gekennzeichnet, nachdem es angeblich mind. 800.000,- CHF bringen sollte. Haben die möglicherweise die Gutachten Schade, Koeplin und Heydenreich einem falschen Bild zugeordnet?“*¹²

⁷ Gunnar Heydenreich: REPORT ON THE EXAMINATION OF THE PAINTING *CHRIST BLESSING THE CHILDREN* vom 20. Dezember 2007, in Kopie im privaten Archiv des Autors. Vgl. auch den Katalogeintrag bei Fischer, Auktion am 11. November 2009, Lot 1003.

⁸ Schreiben eines New Yorker Rechtsanwalts, der den Besitzer des Bildes vertrat, vom 18. September 1998 im Archiv von Dieter Koeplin mit handschriftlichen Notizen zur angeblichen Provenienz. Kopie im Archiv des Verfassers. Vgl. Anm. 22.

⁹ Handschriftlicher Brief an den Eigentümer vom 27. Juni 2007, S. 5, im Archiv Dieter Koeplin, Mappe 290–301. Kopie im Archiv des Verfassers.

¹⁰ Handschriftlicher Brief an das Auktionshaus Fischer vom 2. August 2009, im Archiv Dieter Koeplin, Mappe 290–301. Kopie im Archiv des Verfassers

¹¹ Auktionskatalog Fischer, Luzern, 11. November 2009, Lot 1003.

¹² Email Hofbauer an Heydenreich vom 14. November 2009, 11:26 Uhr.

Eine Antwort auf die Emailanfrage erfolgte nicht, Dieter Koeplin hingegen wurde über eine Email Heydenreichs informiert, die dieser am 7. November 2009 an das Auktionshaus gerichtet hatte. Darin heißt es: „... auf Ihrer Website informieren Sie über das Gemälde „Christus segnet die Kinder“ und zitieren meinen Untersuchungsbericht vom 20.12.2007 in dem ich eine mögliche Zuschreibung an Cranach d. Ä. und Werkstatt erwogen habe“.¹³ Im weiteren Verlauf der Email informiert Heydenreich den Auktionator darüber, „dass im Zuge neuester vergleichender Untersuchungen mehrere Befunde zu berücksichtigen sind, die gegen eine Zuschreibung an Cranach d. Ä. und Werkstatt sprechen, so dass ich derzeit kein abschließendes Urteil geben kann.“

Um welche (offensichtlich zeitlich nach dem umfangreichen Untersuchungsbericht entstandenen) neuesten vergleichenden Untersuchungen es sich handelt, wird der Cranach-Forschung leider vorenthalten. Obwohl das als bedeutend dargestellte Werk neben den umfangreichen Untersuchungsberichten auch innerhalb von Heydenreichs Promotionsschrift eindeutig „*Lucas Cranach the Elder and workshop*“ zugeschrieben wird,¹⁴ ist es bis heute nicht in der von Heydenreich seit bald einem Jahrzehnt betriebenen Forschungsdatenbank cda veröffentlicht.¹⁵

Dieser Umstand lässt sich nicht mit einer Änderung der wissenschaftlichen Einschätzung des Werks als mögliche Fälschung erklären, denn ebenfalls im Jahr 2009 fertigte Heydenreich einen „*Untersuchungsbericht zu dem Gemälde Apollo und Diana*“,¹⁶ in dem er jenes Werk als „eine in fälschender Absicht ausgeführte Nachahmung eines Cranach-Gemäldes“ betitelt und innerhalb der Datenbank cda unter dem Persistent-Link http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P017 umfassend veröffentlicht.¹⁷ Fälschungen werden also in der genannten Datenbank durchaus veröffentlicht und es muss demnach einen anderen Grund dafür geben, dass das durch Heydenreich bereits prominent publizierte Werk darin keine Berücksichtigung findet.

Es ist naheliegend anzunehmen, dass die Email Heydenreichs an Fischer aus dem Jahr 2009 zu einer Rücknahme aus der Auktion geführt hat. Das bis zu diesem Zeitpunkt als bedeutend eingestufte Bild verschwand wieder.¹⁸

Im Zuge umfangreicher Veröffentlichungen zu dem Fälscher Christian Goller¹⁹ meldete sich im Dezember 2014 eine Kunstvermittlerin bei den Sonderermittlern für Kunst des bayrischen Landeskriminalamts und zeigte dort das vermeintliche Cranach-Werk als mögliche Fälschung an. In einem Telefonat mit dem Verfasser beschrieb sie sich als „Problemlösungsagentur“ und verwies auf eine

¹³ Kopie der Email von Heydenreich an Fischer vom 7. November 2009. Das weitere Selbstzitat des Absenders: „*Thus, the picture is apparently one of only two surviving examples of canvas painting by Cranach the Elder*“ lässt nicht darauf schließen, dass er die Zuschreibung lediglich „erwogen“ hätte.

¹⁴ Gunnar Heydenreich: *Lucas Cranach the elder, painting materials, techniques and workshop practice*, Amsterdam 2017, S. 231, Bildbeschreibung zu Abb. S. 230. Da das Auktionshaus Fischer bei der Auktion von 2009 die Gutachten Heydenreichs sowie des Straus Center of Conservation in das Jahr 2006 datiert hat, dürften die Untersuchungen in jenem Jahr stattgefunden haben und deshalb auch Grundlage für die Zuschreibung innerhalb der Heydenreich-Publikation gewesen sein.

¹⁵ Zuletzt auf das Vorhandensein des Gemäldes überprüft am 4. März 2020.

¹⁶ Digitalisat unter tinyurl.com/y4gj3t89.

¹⁷ Es handelt sich um eine Fälschung aus der Hand des Restaurators und Kunstmalers Christian Goller. Vgl. Anm. 19.

¹⁸ Diese Rücknahme ist bemerkenswert, denn immerhin existieren neben dem Gutachten Heydenreich noch zwei Experten-Gutachten von Koeplin und Schade, die das Leinwandgemälde als Werkstattarbeit Cranachs anerkennen. Das sich auf technologische Untersuchung berufende Gutachten Heydenreichs scheint demnach als gewichtiger angesehen zu werden als die auf Kennerschaft basierenden Expertengutachten.

¹⁹ Christian Goller (1943–2017) war Kunstmaler aus Untergriesbach, der seit den 1970er Jahren Altmeisterfälschungen auf dem Kunstmarkt lanciert hat. Der Autor hat 2008 selbst eine Fälschung Gollers erworben und bis 2014 ein umfangreiches Dossier über dessen Werke angelegt, das danach die Grundlage für Ermittlungen der Passauer Staatsanwaltschaft bildete. Die Presse berichtete ausführlich über den Beginn des Verfahrens. Ein im November 2016 begonnener Betrugsprozess gegen Goller kam aufgrund von dessen dauerhafter Verhandlungsunfähigkeit nicht mehr zum Abschluss. Goller verstarb im November 2017.

tschechische Quelle, aus der nicht nur das betreffende Werk stammen sollte, sondern eine ganze Reihe von unbekanntem Werken hochrangiger Künstler von da Vinci bis Picasso im Verkaufswert von mehreren Milliarden Euro. Die Besichtigung des Bildes in der Schweiz durch den Verfasser sollte an einen *Letter of Intent* geknüpft werden, was selbstverständlich abzulehnen war.

Das Bild, dessen kunstwissenschaftlicher Rang bis heute nicht verbindlich definiert ist, soll anhand der zur Verfügung stehenden Unterlagen nachfolgend bewertet und damit der Cranach-Forschung zur Verfügung gestellt werden.

Es existieren drei Gutachten, die in ihrer Einschätzung voneinander abweichen. Die Gutachten von Werner Schade²⁰ und Dieter Koeplin²¹ basieren auf einer kennerschaftlichen Betrachtung des Werks im Original. Beide Experten sind jedoch aufgrund der ihnen bekannten technologischen „Untersuchungen“ nicht frei in ihrem Urteil.

Schade merkt hierzu insbesondere an: *„Das Gemälde ist nach Feststellung des Restaurators mit einer Untermalung in grauen Farben vorbereitet worden, was zur Zeit Lucas Cranachs des Jüngeren (nach 1550) bereits nicht mehr üblich gewesen ist.“* Abweichende Malweise, dicker Farbauftrag, ungewöhnlich kleine Buchstaben der Inschrift usw. erklärt Schade mit den *„Ungewöhnlichkeiten“*, *„denen sich der Maler gestellt hat: dem großen Figurenmaßstab und dem kräftigen Farbauftrag auf der Leinwand.“* Ebenso ungewöhnlich wie dem Experten das Werk erscheint, ist seine Argumentation, die aufgrund fehlender Referenzwerke ihre Nachvollziehbarkeit vor allem in der nicht auszuschließenden Existenz eines derart ungewöhnlichen Werkes sucht und letzte Bestätigung in den technologischen Untersuchungen zu finden glaubt.

Koeplin interessiert sich ausweislich seiner umfangreichen Notizen für Fakten und recherchiert bereits 1998 die Provenienz, wobei diese lediglich aus Hörensagen rekonstruiert werden kann: *„Heydenreich: war zuerst in Dubai, wurde von New Yorker erworben u. sollte von Christie's versteigert werden.“*²²

In seinem Schreiben an den Eigentümer vom 27. Juni 2007 bemerkt Koeplin deshalb hinsichtlich der Provenienz folgerichtig: *„Ich lasse die Provenienz des Bildes (russischer General im Zweiten Weltkrieg..., Dubai) weg und nehme die Beobachtung zur Maltechnik von Dr. Gunnar Heydenreich gern zur Kenntnis.“* Auch Koeplin stört sich an der *„unüblicherweise kleinen Inschrift“* und in Bezug auf das merkwürdige Schlangensignet schreibt er: *„Ich vermag der Beurteilung durch Herrn Heydenreich in diesem Punkt nicht zu folgen. Die Schlange scheint mir allzu linear, körperlos zu sein.“* Im Ergebnis versucht jedoch auch Koeplin seine eigenen Bedenken vor dem Hintergrund der technologischen Befunde zu zerstreuen.

Die auf das Gutachten Heydenreichs referenzierenden Argumente für eine Zuschreibung des Werks an Cranach und seine Werkstatt müssen deshalb auf ihren wissenschaftlichen Nutzen für die Zuschreibung im Sinne einer Händescheidung untersucht werden. Es soll hierbei nicht darum gehen, die Untersuchungsergebnisse an sich zu bewerten, sondern die Schlüsse, die aus ihnen gezogen wurden.

Wie im Fall der Expertisen Schades und Koeplins gezeigt werden konnte, scheinen technologische Befunde eine latent immanente Wirkmächtigkeit zu besitzen. Der Interpret der als

²⁰ Gutachten vom 6. Mai 2007, Kopie im privaten Archiv des Verfassers.

²¹ Handschriftlicher Brief an das Auktionshaus Fischer vom 2. August 2009, Kopie im privaten Archiv des Verfassers.

²² Handschriftliche Notizen von Dieter Koeplin auf dem Schreiben eines New Yorker Anwalts vom 18. September 1998 (der im Auktionskatalog 2009 zum Besitzer mutieren sollte). Dessen Anliegen war die Meinung Koeplins zu *„identity“* und *„provenance“*, und er schrieb: *„A client of mine has been asked to assist in the sale of a painting believed to be a Cranach. Our concern is that it might have been stolen.“* Koeplin ließ das Schreiben versehentlich lange Zeit unbeantwortet und notierte 2006, was er vom damaligen Besitzer des Bildes über die weitere Provenienz erfahren hatte: *„war im „Besitz“ eines russ. General in der Zeit 2. Weltkrieg, [Besitzer] erwarb es von einer tschetschenischen Person mit Beziehung zu Dubai“.* Daran schließt sich dann an, was Koeplin von Heydenreich zur weiteren Provenienz erfahren hat.

unbestechlich geltenden Messprotokolle als Ergebnis moderner Forschung erhält mit ihnen den Nimbus des Wissenden, der dem Kenner überlegen scheint. Der Umgang mit naturwissenschaftlichen Untersuchungsmethoden muss deshalb einer strengen Kontrolle unterworfen sein, wie am Beispiel des vorliegenden Leinwandbildes erläutert werden soll.²³

Vorliegende Messprotokolle:

- (1) X-ray analysis (Straus Center for Conservation)
- (2) Infrared-Reflectography (Straus Center for Conservation)
- (3) X-ray fluorescence spectroscopy (Straus Center for Conservation)
- (4) Preparation of cross-sections of paint samples (Straus Center for Conservation)
- (5) Carbon-14 analysis (University of Georgia)

(1) Die Röntgenuntersuchung ist geeignet, sowohl die Malschicht als auch den kompletten Bildträger zu durchdringen und abhängig von deren Beschaffenheit ein Graustufenbild wiederzugeben. Die Aussagekraft dieses seit kurz vor 1900 angewandten Verfahrens wird jeher kontrovers diskutiert.²⁴ Es ist unbestritten, dass sich Bleiweißkonzentrationen mittels Röntgenstrahlung gut detektieren lassen und damit auch z. B. unter der sichtbaren Malschicht vorhandene abweichende Bildinhalte sichtbar werden. Insbesondere bei Reihenuntersuchungen unter Einbeziehung gesicherter Referenzwerke können auch Abweichungen von typischen Werkfolgen nachgewiesen werden. Da Untersuchungen mittels Röntgenstrahlung vorzugsweise bei Werken Anwendung finden, deren künstlerische Herkunft gerade nicht gesichert ist, lassen sich aus dem Röntgenbild meist keine unmittelbar wirkenden Erkenntnisse generieren. Dieser Umstand verstärkt sich mit der Tatsache, dass radiologische Verfahren sich bei der Untersuchung noch nicht erkannter Fälschungen als kontraproduktiv erweisen. Es ist davon auszugehen, dass gefälschte Werke, welche die Schwelle der Inaugenscheinnahme durch Experten unbeschadet überschritten haben, geradezu darauf angelegt sind, das vorhandene Wissen zu bestätigen. Der Fälscher wird bei der Herstellung einer Fälschung die zu erwartenden Fragen des Untersuchenden im Vorfeld stellen und entsprechende Befunde initiieren. Damit werden bei einer Pattsituation zwischen dem Wissen des Fälschers und dem des analysierenden Konservators dessen Untersuchungsmethoden wertlos.

(2) Die Infrarotreflektografie (IRR) ist in der Lage, kohlenstoffhaltige Pigmente in Tinten und Tuschen sowie entsprechend schwarze Farben als für infrarotes Licht undurchdringbar darzustellen, indem andere, von langwelligem Licht durchdringbare Farbschichten „verschwinden“ und den Blick auf die kohlenstoffhaltige Unterzeichnung auf dem (meist weißen) Malgrund freigeben. Auch Übermalungen, Retuschen und Fehlstellen lassen sich im als Graustufenbild erscheinenden Infrarotreflektogramm erkennen. Die Beurteilung einer detektierten Unterzeichnung ist jedoch ausschließlich durch grafologische Vergleiche im Sinne einer zeichenphänomenologischen Gegenüberstellung möglich.²⁵ Sie ist nicht „selbsterklärend“ und entzieht sich dem Fachbereich der „Befundung“. Der Befund ist demnach immer Ausgangspunkt für eine interpretative Beurteilung, die naturgemäß außerhalb einer technologischen Untersuchung stattfindet und nichts mit derselben zu tun hat.

Die IRR ist zwar ein äußerst wichtiges Hilfsmittel bei der Erweiterung individualtypischer Interpretationsräume, sie verkehrt jedoch im Fall einer Fälschung ihre Aussagekraft ins Gegenteil. Eine Unterzeichnung, sofern sie vorhanden ist, kann ihrerseits bewusst gefälscht sein.

²³ Aufgrund des Bildträgers Leinwand werden nur die hierfür relevanten Methoden untersucht. Weitere Untersuchungsmethoden werden für das Holztafelbild „Madonna mit Kind und Johannesknabe“ beschrieben.

²⁴ Vgl. Andreas Beck: Bildanalyse in der Kunst, in: F. H. W. Heuck, E. Macherauch: Forschung mit Röntgenstrahlen, Berlin und Heidelberg 1995, S. 609–623.

²⁵ Vgl. Michael Hofbauer: CRANACH – Die Zeichnungen, Berlin 2010, S. 32.

(3) Die Röntgenfluoreszenz-Analyse ist sicherlich zur Bestimmung der Zusammensetzung von Farbpigmenten von großer Wichtigkeit. Aus der Bestrahlung einer Malschicht mittels Röntgenstrahlung wird diese dazu angeregt, ebenfalls Röntgenfluoreszenzstrahlung abzugeben, die über ein Spektrometer detektierbar ist. Dabei können sowohl die Art der bestrahlten Elemente als auch deren Quantität bestimmt werden. Für die Untersuchung von zweifelhaften Gemälden ist diese Methode nur von eingeschränktem Nutzen. Wenn ein Fälscher die leicht zugänglichen Untersuchungsergebnisse der Röntgenfluoreszenz eines als typisch erachteten Gemäldes studiert und die entsprechenden Farbpigmente bei der Herstellung seiner Farben verwendet, so wird auch diese Methode nicht die Fälschung entlarven, sondern vielmehr als Bestätigung ihrer vermeintlichen Echtheit dienen.

(4) Querschnitte/Schliffe von Farbschichten dokumentieren bis zu einem gewissen Grad den Malschichtaufbau und damit den Arbeitsverlauf an den Stellen, an denen Proben entnommen wurden. Hieraus können bei aussagefähigen Reihenuntersuchungen für einen Künstler oder dessen Werkstatt typische Werkpraktiken und Arbeitsprozesse dokumentiert werden. Allein aus einer als typisch „erkannten“ Farbschichtung einen bestimmten Künstler herauslesen zu wollen, ist jedoch wissenschaftlich nicht haltbar. Normierte und zusätzlich nur für einzelne Werkstätten gültige Farbschichtkonstruktionen widersprechen jeglicher künstlerischen Praxis. Auch im Fall von Farbquerschliffen lassen sich lediglich annäherungsweise Übereinstimmungen oder Abweichungen von bereits vorhandenen Vorstellungen bestätigen. Abgesehen von Ausnahmen, die niemals ganz auszuschließen sind, ist gerade der Fälscher bemüht, die in ein Bild gelegten Erwartungen und Vorstellungen zu erfüllen. Er wird also den Farbschichtaufbau so ausführen, wie er in der Fachliteratur mittlerweile ausführlich beschrieben ist.

(5) Neben der Dendrochronologie, die weiter unten thematisiert wird, ist die Radiokarbonmethode das einzige Verfahren zur Altersbestimmung von Proben aus Werkstücken. Dabei macht man sich den radioaktiven Verfall kohlenstoffhaltiger Isotope in abgestorbenen Organismen zunutze, deren Halbwertszeit eine Datierung ermöglicht. Auch wenn die Altersbestimmung dank zuverlässiger Kalibrierungsmethoden relativ genau möglich ist, sagt in den meisten Fällen die errechnete Datierung wenig über die zeitliche Entstehung eines Leinwandgemäldes aus. Wird die Probe einer Leinwandfaser datiert, so kann daraus nicht das Alter der darauf befindlichen Malschicht geschlossen werden. Es ist damit lediglich das Alter des Werkstücks dokumentiert. Nur wenn die Leinwand jünger ist als die darauf befindliche Malerei es vermuten lässt, so muss auch die Malerei jünger sein als angenommen. Nur für diesen Fall lässt sich durch die Datierung ein Gemälde als spätere Kopie oder gar Fälschung identifizieren. Mit dem Wissen um die Funktionsweisen technologischer Untersuchungsmethoden wird ein Fälscher auch die Kohlenstoffdatierung zu seinen Gunsten nutzen und eine Leinwand verwenden, deren Alter bereits feststeht. Hierzu kann er sich ohne großen finanziellen Aufwand ein in die gewünschte Zeit datiertes Gemälde schlechter Qualität besorgen und unter Berücksichtigung der zu erwartenden Untersuchungsmethoden 1 bis 4 die zeittypischen Pigmente auf einen zeitlich passenden, von der authentischen Malschicht befreiten, Bildträger aufbringen.

Bezogen auf das der Cranach-Werkstatt zugeschriebene Leinwandbild werden die oben beschriebenen technischen Untersuchungsmethoden als Belege für eine Authentizität des Werks angeführt. Es ist erstaunlich festzustellen, dass völlig unabhängig von einer stilkritischen Betrachtung der Malerei selbst, mit der Addition der zu erwartenden technologischen Befunde die Akzeptanz eines Werkes zu wachsen scheint. Mehr noch: die Summe vermeintlich korrekter technischer Parameter scheint stilistische Bedenken gleicher Anzahl zumindest aufzuwiegen. Die traditionell dem wissenschaftlichen Diskurs verpflichtete Geisteswissenschaft sucht, wie der vorliegende Fall zeigt, unter dem Einfluss technologischer Befunde eher nach denkbaren Möglichkeiten diese zu bestätigen als sie zu widerlegen.

Das zitierte, als Untersuchungsbericht überschriebene Gutachten²⁶ wird unter Hervorhebung möglichst umfangreicher technologischer Untersuchungsmethoden zum Machtfaktor bei der Bewertung eines Kunstwerkes. Der Autor des Gutachtens unterstellt seine Meinung nicht dem kunstwissenschaftlichen Diskurs und den technologischen Befunden, sondern führt den Diskurs unter Missachtung abweichender Meinung autokratisch nur mit sich selbst. Wenn auch das Abtauchen des seltsamen Leinwandbildes ebenso zu verkräften ist wie die Tatsache, dass es mit Sicherheit kein Werk aus der Cranach-Werkstatt oder deren zeitlichem Umfeld darstellt, so ist der Vorenthalt ebenso umfangreichen wie fehlerhaften Untersuchungsmaterials von der Forschung nicht hinnehmbar.

Für den Fall, dass die vermeintliche Tüchleinmalerei aus der Cranach-Werkstatt erneut das Licht der Kunstwelt erblicken sollte, sei hier eine vierte Meinung dargestellt, die bislang nicht Gegenstand öffentlichen Diskurses war.²⁷ Lediglich drei Argumente sind notwendig, um das Leinwandbild als Fälschung zu entlarven. Dazu braucht es keinerlei technische Untersuchungen und selbst Kenner-schaft ist im vorliegenden Fall nicht notwendig.

1. Zeitliche Abfolge von drei motivgleichen Versionen

In seinem Brief an den Besitzer des Gemäldes schreibt Dieter Koepplin: *„Theoretisch muss man sich fragen, welches das Vorbild für das in Augsburg befindliche Werk war oder ist: Ihr auf Leinwand ausgeführtes Gemälde oder ein nicht mehr erhaltenes bzw. unbekanntes Werk, das das Vorbild sowohl für die Tafel in Augsburg als auch für Ihr Bild gewesen ist?“*²⁸ Mit dieser möglicherweise nur rhetorisch gemeinten Frage gibt Koepplin einen wichtigen Hinweis auf die Abhängigkeit und damit die Entstehungsreihenfolge motivgleicher Darstellungen.

Von dem hier behandelten Leinwandbild existieren noch drei weitere motivgleiche Versionen: zwei annähernd gleichformatige Versionen in Winterthur²⁹ und Augsburg³⁰ sowie eine kleinere Version in italienischem Privatbesitz.³¹

Eine Gegenüberstellung von Digitalisaten der drei formatgleichen Versionen zeigt Abhängigkeiten auf, die eine chronologische Zuordnung ermöglichen. Die Tafeln in Winterthur und Augsburg lassen sich mit einer Übereinstimmung von nahezu 100% digital übereinanderlegen. Die Gegenprobe mit dem Leinwandbild zeigt eine interessante Auffälligkeit: das Gesamtmotiv weicht deutlich von den anderen Versionen ab, wobei sich einzelne Figurengruppen als deckungsgleich mit den entsprechenden Figurengruppen der Tafelbilder erweisen. Wollte man davon ausgehen, dass das Leinwandbild zeitlich vor den beiden Tafelbildern entstanden ist, müsste es aufgrund deren Deckungsgleichheit als gemeinsame Vorlage angesehen werden. Denkbar ist auch, dass lediglich eines der beiden Tafelbilder direkt auf das Leinwandbild zurückgeht und das weitere Tafelbild die Kopie der Kopie ist. Mögliche wäre aber auch, dass das Leinwandbild eine modifizierte Kopie eines der beiden Tafelbilder oder sogar ein Pasticcio aus beiden darstellt. Für den letztgenannten Fall finden sich mehrere Indizien, die zusammengenommen bereits ohne weitere stilkritische Analyse die Annahme ausreichend belegen dürften, dass es sich bei dem Leinwandbild um ein in fälschender Absicht gefertigtes Plagiat der beiden Tafelbildmotive handelt.

²⁶ Gunnar Heydenreich: REPORT ON THE EXAMINATION OF THE PAINTING *CHRIST BLESSING THE CHILDREN* vom 20. Dezember 2007, in Kopie im privaten Archiv des Autors.

²⁷ Auch wenn die Vermutung naheliegt, dass Gunnar Heydenreich mit seiner Email an das Auktionshaus Fischer vom 7. November 2009 diese vierte Meinung teilt.

²⁸ Handschriftlicher Brief von Dieter Koepplin an den Eigentümer des Leinwandbildes vom 27. Juni 2007, als Kopie im privaten Archiv des Verfassers.

²⁹ CC-BNT-190-018. Christus als Kinderfreund, 82 x 122 cm, Holz. Winterthur, Kunstmuseum, Inv. Nr. 62.

³⁰ CC-BNT-190-019. Christus als Kinderfreund, 82,3 x 121,4 cm, Holz. Augsburg, St. Anna.

³¹ CC-BNT-190-039. Christus als Kinderfreund, 38 x 55 cm, Holz. Privatbesitz.



Abbildung 3: Vergleich der Gewandfalten einer der Nebenfiguren auf den Versionen in Winterthur (links) und Augsburg (Mitte) mit denen des Leinwandbildes (rechts).

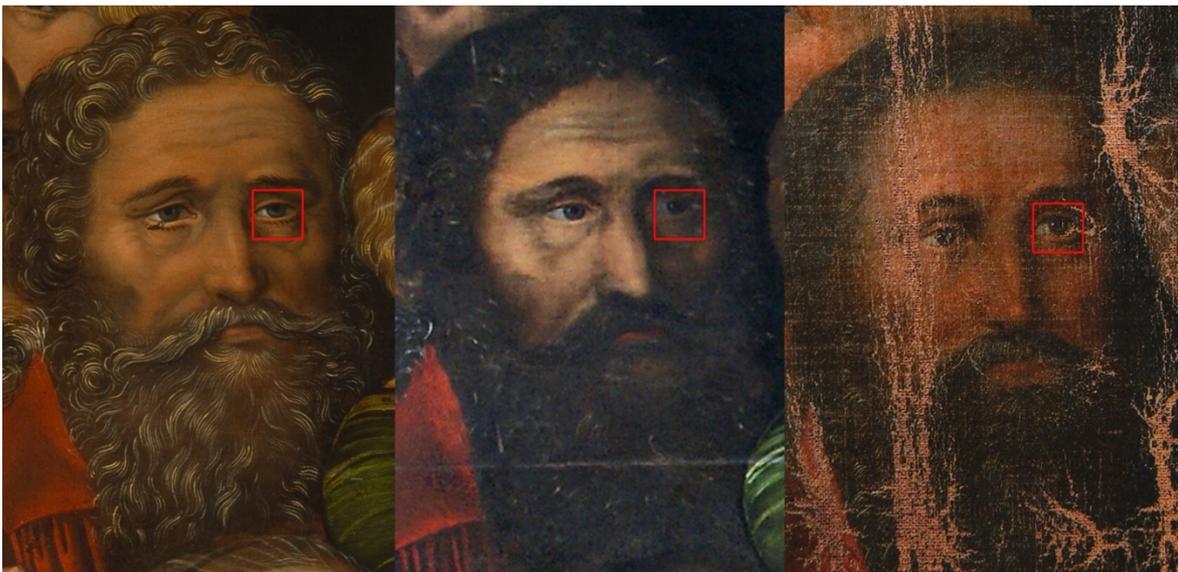


Abbildung 4 Vergleich der bärtigen Männerköpfe außen links auf denen Versionen in Winterthur (links) und Augsburg (Mitte) mit dem des Leinwandbildes (rechts).

Zum einen findet sich innerhalb der untersten Einbuchtung des Tuches auf dem die stillende Mutter den Säugling hält, eine deutlich mit Lichtreflex versehene Falte. Diese Falte kommt in dieser ausgeprägten Form sowohl auf dem Leinwandbild als auch auf dem Tafelbild in Winterthur vor, auf dem Bild in Augsburg fehlt sie (Abb. 3).

Zum anderen existiert eine auffällige Übereinstimmung eines Details zwischen dem Leinwandbild und dem Augsburger Bild in den Augen des ersten Mannes links der Frauengruppe. In beiden Bildern sitzt links neben den Pupillen ein weißer Lichtreflex. Dieser Lichtreflex fehlt auf dem Bild in Winterthur bzw. ist dort in abgeschwächter Form nicht links, sondern rechts neben den Pupillen zu finden (Abb. 4). Da der bärtige Mann in seiner physiognomischen Erscheinung auf der Tafel in Winterthur zudem von den beiden weiteren Versionen abweicht, darf davon ausgegangen werden, dass zwischen dem Leinwandbild und der Augsburger Tafel ebenfalls eine direkte motivische Abhängigkeit besteht.

Wenn also abwechselnd auf beiden Tafelbildern gemeinsame Details mit dem Leinwandbild zu finden sind, die jeweils auf dem anderen Tafelbild fehlen, so dürfte dies ein weiteres starkes Indiz für

die Annahme eines Plagiats darstellen. Es ist deshalb davon auszugehen, dass das Leinwandbild zeitlich nach den beiden Tafelbildern entstanden ist und sich an beiden Versionen in Augsburg und Winterthur orientiert.

2. Grundierung des Leinwandbildes

Die Tafel in Winterthur datiert Heydenreich innerhalb der Forschungsressource cda mit „nach 1550“,³² die Tafel in Augsburg hält er für eine „copy which was produced after a Cranach painting“.³³

Koeplin schließt sich dieser Zuschreibung an, die Heydenreich nach einer Inaugenscheinnahme des Originals am 6. August 2006 vorgenommen hat: „Augsburger Bild wurde von Heydenreich aus der Nähe mit Lampe angeschaut: sicher Kopie ausserhalb der Cr.-Werkst.“³⁴ Im Ergebnis bemerkt Heydenreich zur „Augsburg copy“: „It is, however, an attractive hypothesis that the painting at St. Anna is a copy of Cranach's canvas of the same subject matter which he painted during his stay in Augsburg and invoiced after his return in 1552.“ Er hält es demnach für möglich, dass das Leinwandbild während Cranachs Aufenthalt in Augsburg zwischen 1550 und 1552 entstanden sein könnte. Damit wären beide Tafelbilder nach 1550 zu datieren. Zur Grundierung der Leinwand bemerkt Heydenreich: „To date a ground layer consists of earth pigments and lead white has not been identified on any canvas or panel painting from the workshop of Lucas Cranach the Elder or the Younger,“ und relativiert: „but this may relate to the fact that only a few canvas paintings from the Cranachs have been examined.“³⁵

Eine Herkunft des Leinwandbildes aus der Cranach-Werkstatt schließt sich durch die nach 1550 in keinem Fall nachweisbare Grundierung mit Erdpigmenten zwar nicht grundsätzlich aus, größte Zweifel wären jedoch angezeigt gewesen. Auch Werner Schade hat zu diesem Ausschlusskriterium angemerkt: „Das Gemälde ist nach Feststellung des Restaurators mit einer Untermalung in grauen Farben vorbereitet worden, was zur Zeit Cranachs des Jüngeren (nach 1550) bereits nicht mehr üblich gewesen ist.“³⁶

3. Schäden der Malschicht

Die gesamte Gemäldeoberfläche ist durchzogen von linear verlaufenden Abplatzungen, die auch die Grundierung betreffen und bis auf die Leinwand reichen (Abb. 4 rechts). Diese Abplatzungen sind typische Ergebnisse mechanischer Stauchung und Überdehnung des Malträgers und keinesfalls das Ergebnis einer während des natürlichen Alterungsprozesses entstandenen Trennung der Grundierschicht von der Leinwand.

Vorwiegend durch Abknicken und Falten der Leinwand in Richtung der Maloberfläche haben sich infolge starken seitlichen Drucks parallel verlaufende größere Abplatzungen gebildet, die von feinen Rissbildern³⁷ begleitet werden. Diese feinen Sprünge sind das Resultat des seitlich der starken

³² Vgl. http://lucascranach.org/CH_KMW_62, eingesehen am 10. März 2020.

³³ Gunnar Heydenreich: REPORT ON THE EXAMINATION OF THE PAINTING CHRIST BLESSING THE CHILDREN vom 20. Dezember 2007, S. 10, letzter Absatz. Auf dieses Werk wird innerhalb cda Bezug genommen, das Leinwandbild wird nicht benannt: „Es existieren mehrere Bilder mit exakt der gleichen Darstellung u.a. in der St. Annenkirche, Augsburg. [cda 2017]“, vgl. http://lucascranach.org/CH_KMW_62.

³⁴ Handschriftliche Notizen von Dieter Koeplin in Zürich am 17. November 2006, als Kopie im privaten Archiv des Verfassers.

³⁵ Gunnar Heydenreich: REPORT ON THE EXAMINATION OF THE PAINTING CHRIST BLESSING THE CHILDREN vom 20. Dezember 2007, S. 5.

³⁶ Gutachten von Werner Schade vom 6. Mai 2007, Kopie im privaten Archiv des Verfassers. Dieter Koeplin notiert unter Verweis auf eine Aussage Heydenreichs dagegen in seinen Notizen vom 17. November 2006: „Grisaille-Anlage auch bei späten Holztafelbildern (sagt Heydenreich)“, vgl. Koeplin-Archiv, Mappe 290–301.

³⁷ Der Begriff „Riss“ wird hier als unter Zug entstandene Beschädigung verstanden. Der Begriff „Sprung“ wird hier als unter verformendem Druck entstandene Beschädigung verwendet.

Rissbildung abnehmenden Drucks auf die Malschicht. Die im 90-Grad-Winkel hierzu verlaufenden kurzen, unregelmäßig geformten Abplatzungen entstehen, wenn die gefaltete Leinwand in diesem Winkel nochmals gefaltet und zudem auf die dabei entstehende Ecke aufgestoßen wird.³⁸ Da das Gesamtbild kein Muster aufweist, das beim Quetschen einer aufgerollten Leinwand oder durch Zusammenfalten auf ein kleineres Format entstehen würde,³⁹ sind diese Beschädigungen vor allem im Zusammenhang mit mutwilliger Krafteinwirkung zum Zweck der Vortäuschung von Altersschäden zu begreifen. Das im Gutachten Heydenreich hervorgehobene „*very fine network of craquelure*“⁴⁰ überzieht nicht das komplette Oberflächenbild, sondern ist besonders in den Randbereichen der mechanischen Abplatzungen vorhanden. Einige Gesichter zeigen ein netzartiges Krakelee, andere Gesichter mit demselben Malschichtaufbau sind völlig unbeschädigt. Ein derart untypisch verteiltes Rissbild sowie dessen Verteilung verweisen eindeutig auf ein Brechen durch mechanischen Druck von der Rückseite der Leinwand. An einigen Stellen lässt sich artifizielles Krakelee und ein Spiralsprung erkennen, der als Ergebnis partiellen Drucks auf die Gemälvorderseite beschrieben ist⁴¹ (Abb. 5).

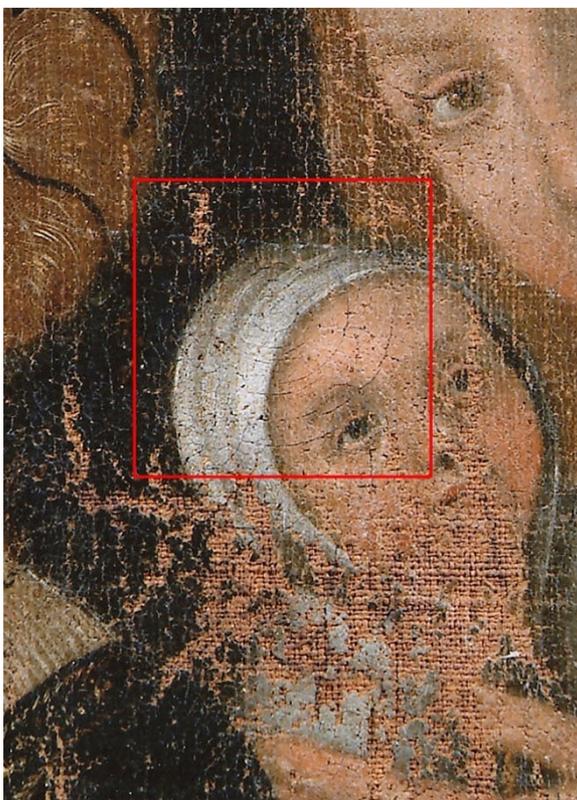


Abbildung 5: Detail aus dem Leinwandbild mit Abplatzungen, Rissen und Sprüngen sowie Spiralsprung (rote Markierung).

³⁸ Versuche des Autors mit einer bemalten Leinwand haben übereinstimmende Ergebnisse gebracht und lassen sich jederzeit reproduzieren.

³⁹ Vgl. Turiner Grabtuch unter tinyurl.com/y5h83flj sowie abweichend davon im Gutachten Heydenreich, S. 11: „*The Painting was rolled and partially flattened in the past resulting in seven vertical creases in the canvas.*“

⁴⁰ Gunnar Heydenreich: REPORT ON THE EXAMINATION OF THE PAINTING CHRIST BLESSING THE CHILDREN vom 20. Dezember 2007, S. 11.

⁴¹ Knut Nicolaus: Handbuch der Gemälderestaurierung, Köln (ohne Jahr), S. 179, vgl. hierzu auch „Spiralriss“, ebd. S. 169.

Es kann materialtechnisch ausgeschlossen werden, dass Abplatzungen in dieser Anzahl und Intensität als Folge natürlicher Alterung entstanden sind. Nahezu flächendeckend hat sich die Malschicht inklusive der Grundierung von der Leinwand gelöst, während benachbarte Flächen stabil mit dem Bildträger verbunden blieben.⁴² (Abb. 5) Die oben beschriebenen Falten sind laut Heydenreich entstanden, bevor die „Originalleinwand“ doubliert wurde.⁴³ Eine Doublierung als Maßnahme zur Sicherung des Bildträgers ist im Allgemeinen Teil einer Restaurierung der Bildoberfläche. Im vorliegenden Fall war die Malfläche zwar von einem „vergilbten“ Firnis überzogen, die Leinwand-schäden sind jedoch vollständig sichtbar, Retuschen des Schadensbildes existierten offenbar nicht.⁴⁴ Dieser Befund stellt einen weiteren wichtigen Hinweis darauf dar, dass es sich nicht um ein altes Bild handeln kann. Die nicht retuschierten Beschädigungen sollten einerseits den Eindruck einer alten Maloberfläche erwecken und andererseits von den Unzulänglichkeiten der Malerei ablenken.

Die oben auszugsweise vorgestellten Überlegungen zeigen, dass kein spezifisches Wissen über die Arbeitsweisen der Cranachwerkstatt und deren Stilmerkmale notwendig ist, um das behandelte Bild als rezentes Artefakt entlarven zu können. Sie zeigen auch, dass technologische Untersuchungen schädlichen Einfluss auf die Bewertung von Kunstwerken haben können, sofern sie falsch interpretiert werden. Ergänzend zu den drei exemplarisch dargestellten Ausschlusskriterien für ein altes Bild und damit für ein Werk der Cranach-Werkstatt, sollen nachfolgend einige dieser stilkritischen Unzulänglichkeiten ergänzend vorgestellt werden. Eine stilkritische Bewertung setzt kennerschaftliches Wissen voraus, das auch in Zukunft als wichtiges Werkzeug kunstwissenschaftlicher Arbeit Bestand haben wird. Technologische Untersuchungsmethoden konservatorischer Arbeitsdisziplinen stellen ein ebenso wichtiges Werkzeug dar, ihre Auswertung darf jedoch nicht den Rang immanenter wissenschaftlicher Wahrheit einnehmen.

Betrachtet man das vermeintliche Cranach-Leinwandbild ohne den Einfluss technischer Gutachten, so entfalten die bereits von den Experten Koeplin und Schade geäußerten Bedenken eine stärkere Wirkung. Schade führt aus: *„Die Ausführung wirkt großzügiger und schwerfälliger als bei den üblichen Gemälden auf Holztafeln.“* Er bemerkt die *„in ungewöhnlich kleinen Buchstaben gemalte Inschrift“* und erkennt *„Ungewöhnlichkeiten“* in *„dem großen Figurenmaßstab und dem kräftigen Farbauftrag auf der Leinwand“*. Schade hat damit die evidente Abweichung von der üblichen Arbeitsroutine der Cranach-Werkstatt formuliert, denn nicht Lasuren, die bei Cranach-Tafelbildern auch von Mitarbeitern in einer festgelegten Schicht- und Farbfolge zum Malschichtaufbau aufgetragen wurden, zeichnen das Leinwandbild aus, sondern trocken-stumpfe Farbschichten ohne Transparenz. Die bräunlichen Flächen der Haare sind als verwaschene Mischfarbe und ohne modellierenden Hell-Dunkel-Akzente formlos aufgetragen. Die darauf befindlichen gelblichen Haarlinien erfüllen nicht annähernd ihre ihnen zuge dachte Funktion, Lockengebilde nachzuzeichnen und deren Glanz zu betonen, sondern stehen zumeist zusammenhanglos auf der Fläche. Ein näherer Blick zeigt eindrucksvoll, dass Flächen ohne Haarlinien nicht das Ergebnis von Farbverlusten durch Ablösen oder Bereiben sein können, wenn gegenläufige Glanzlinien von Schleiern oder in kurzen Abständen einzelne Haarlinien völlig „intakt“ auf sonst „beriebenen“ Flächen ohne Haarlinien erscheinen (vgl. Abb. 6). Einem natürlichen Farbschichtaufbau widerspricht in diesem Zusammenhang der Einsatz von rotbraunen „Übermalungen“, die sowohl unter als auch über den Haarlinien verlaufen. Auch die in Bleiweiß ausgeführten Lichtreflexe der faltigen grauen Tücher, der Hauben und der gestreiften Plissee-Hemden sind ungenlenk steif und ohne Routine aufgetragen.

⁴² Vgl. Gutachten Heydenreich S. 11.

⁴³ Ebd. S. 11.

⁴⁴ Vgl. Fotografie des Zustands vor Restaurierung im Archiv von Dieter Koeplin, Mappe 290–301, als Kopie im privaten Archiv des Verfassers.

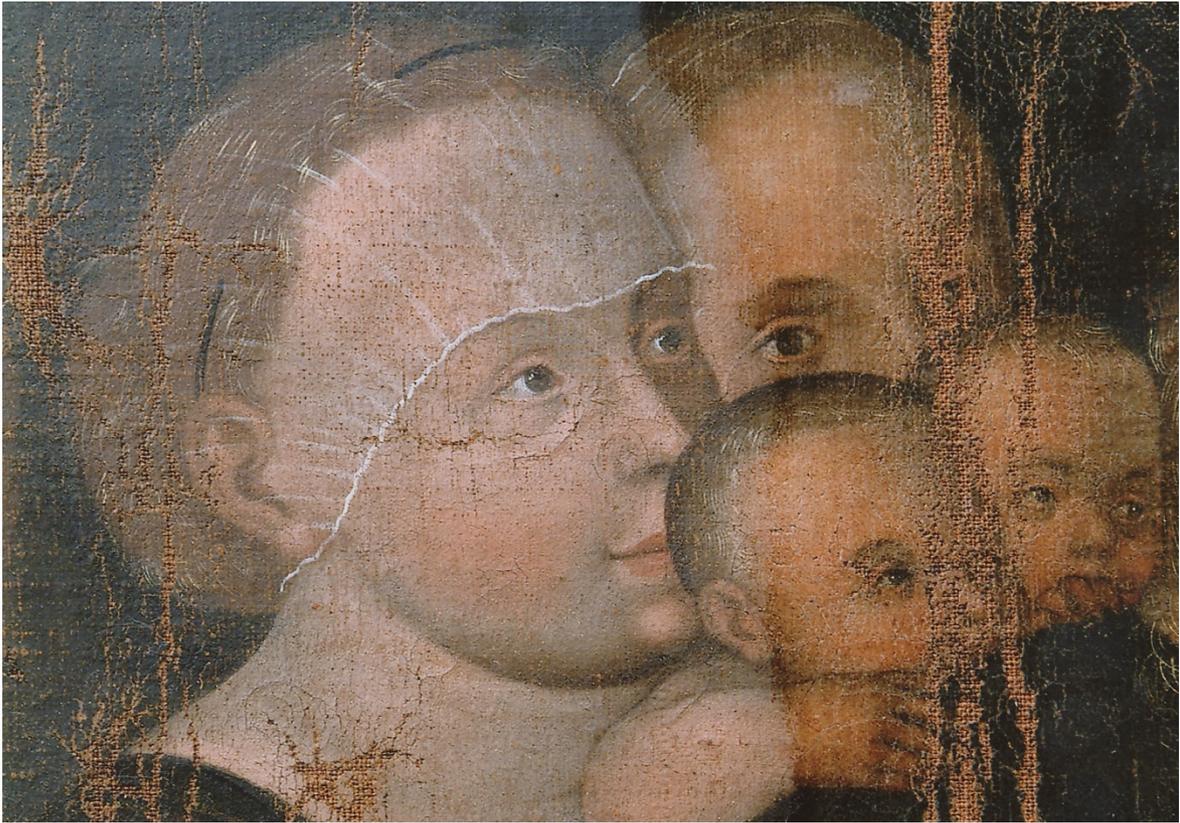


Abbildung 6: Detail des Leinwandbildes.

Eine derartig mangelhafte maltechnische Ausführung findet sich selbst bei weniger qualitativollen Arbeiten der Cranach-Werkstatt nicht. Auf einen weiteren Mangel machte Dieter Koeplin aufmerksam, als er „*Merkwürdige graue Zonen im Inkarnat*“⁴⁵ notierte. Er vermutete darin jedoch einen Verlust durch „*Putzen*“ der „*nur dünn mit der „eigentlichen“ Inkarnatmalerei überdeckt[en]*“ Stellen.

Ein Vergleich sämtlicher Gesichter macht hingegen deutlich, dass die grauen Partien nicht die durch Verputzung freigelegte Grisaillemalerei darstellen dürften, da sie in den Übergangsbereichen zu den rosigen Hauttönen der „erhabenen“ Körperstellen mit der angrenzenden Farbfläche vermischt sind bzw. sogar die oberste Farblage bilden. Im Übrigen würde die mutmaßlich dünne Lasur, die merkwürdigerweise nur in den dunkleren Schattenpartien verloren gegangen sein soll, die dunklen Stellen nicht ausreichend pigmentieren können, um ein homogenes Inkarnat zu erzeugen. Die schmutzig-dunkelgrauen Schattenpartien sind das Resultat des eine untermalende Grisaille vor-täuschenden Versuchs, den Lasuraufbau der Cranach-Werkstatt zu imitieren (vgl. Abb. 6).

⁴⁵ Handschriftliche Notizen von Dieter Koeplin vom 17. November 2006. Archiv Koeplin, Mappe 290–301, als Kopie im privaten Archiv des Verfassers.

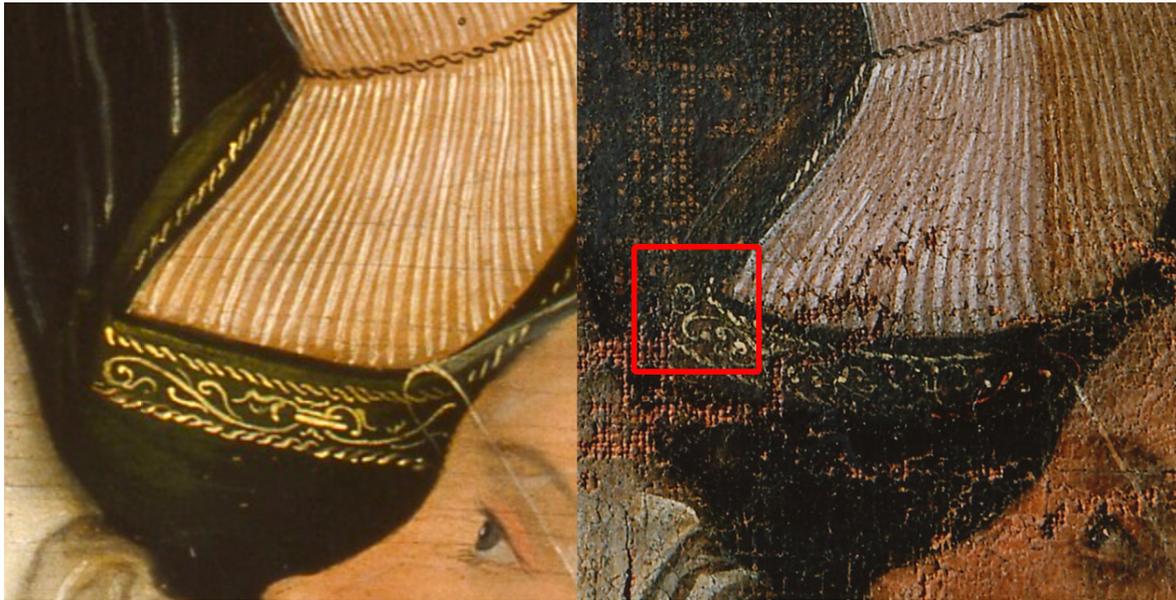


Abbildung 7: Vergleich der Gewandstickerei einer der Frauen auf der Version in Winterthur (links) mit demselben Ausschnitt des Leinwandbildes (rechts). Rot markiert ist ein auf den Tafelgemälden in Winterthur und Augsburg nicht vorkommendes Detail der Stickerei.

Die rechts hinter Jesus dargestellte Frau trägt mit der gestickten Bordüre ihres Dekolletés einen weiteren sichtbaren Beweis für die fehlerhafte Übernahme eines Details. Während auf den beiden Tafelbildern das Stickbild symmetrisch ausgeführt ist, lassen sich die vermeintlichen Reste der Brustbordüre auf dem Leinwandbild nicht zu einem symmetrischen Muster rekonstruieren (Abb. 7). Die mehr oder weniger zusammenhanglos aufgemalten Zierschnörkel enden zudem am linken Rand mit einem nach oben eingerollten Schnörkel, der sich auf den Tafelbildern aus gutem Grund nicht findet, denn er liegt außerhalb des sichtbaren Bereichs der vorgewölbten Brust. Auf dem Leinwandbild ragt der Schnörkel deutlich über diesen Bereich hinaus, der bei den beiden anderen Bildern erkennbar als Teil der Ärmel definiert ist und damit nicht durch ein Stickmuster mit dem Dekolleté verbunden sein kann. Allein dieses winzige Detail dürfte den Beweis erbringen, dass es sich bei dem Leinwandbild um ein Plagiat handelt, dessen die Vorlagen nachvollziehende Malweise bei genauer Betrachtung den Fälscher verrät. Auch die das Gesamtbild überlagernden Beschädigungen können derartige Fehler nicht vollständig vertuschen.

Nach Ansicht des Autors ist selbst unter Ausblendung der technischen Anomalien und des ausschließlich zu Gunsten einer „Cranach’schen Neuentdeckung“ argumentierenden „REPORT ON THE EXAMINATION“ des Restaurators Heydenreich mit ausreichender Sicherheit festzustellen, dass es sich bei dem im Jahr 2009 bei Fischer in Zürich angebotenen Leinwandbild weder um ein Werk Cranachs und seiner Werkstatt noch um ein Werk aus dem 16. Jahrhundert handeln kann, sondern dass das Bild eine rezente Fälschung sein muss.

Madonna mit Kind und anbetendem Johannesknaben

Das nachfolgend behandelte Werk⁴⁶ (Abb. 2) stellt im Gegensatz zum oben diskutierten Leinwandbild kein technisches Unikat dar. Es ist, wie in der Cranach-Werkstatt üblich, auf eine grundierte Holztafel gemalt und kann als Bestandteil einer ganzen Reihe von bekannten Vergleichswerken (Abb. 8) sowohl technologisch als auch stilkritisch im direkten Vergleich untersucht werden.⁴⁷

Auch dieses Bild ist innerhalb eines „Untersuchungsberichts“ dokumentiert und kennerschaftlich bewertet.⁴⁸ Dieser Bericht von Gunnar Heydenreich aus dem Jahr 2005 steht auch in diesem Fall der Forschung nicht zur Verfügung.⁴⁹ Heydenreich schrieb das Bild innerhalb des Berichts der „*Werkstatt Lucas Cranach der Ältere*“ zu.

Bereits 1998⁵⁰ und nochmals 2003⁵¹ war die Tafel als „*Werkstatt Lucas Cranach d. Ä.*“ im Kunsthandel angeboten worden. Im Februar des Jahres 2005 äußerte auch Dieter Koepplin auf Anfrage des Eigentümers seine Meinung anhand eines Fotos, kam jedoch zu einem entgegengesetzten Schluss: „*Ohne die Tafel in natura gesehen zu haben, glaube ich sagen zu dürfen: Nach meiner Meinung handelt es sich nicht um ein Werk von Lucas Cranach dem Älteren*“.⁵²

Heydenreichs Gutachten des Jahres 2005 ist als „*Bericht über die technologische Untersuchung eines Gemäldes*“ betitelt, das „*in begrenztem Umfang material- und maltechnisch untersucht*“ wurde. Als Methoden werden angegeben:

- * *Mikroskopische Oberflächenuntersuchung (Stereomikroskop, 40-fach Vergrößerung)*
- * *Infrarotreflektografie (Grundig Infrarot-vidicon, IIR 01-12)*
- * *Röntgenstrukturanalyse (Agfa Mamoray HDR-C)*
- * *UV-Floureszenzuntersuchung (UV01-04)*

Der Inhalt gliedert sich in „*Untersuchungsergebnisse Material/Technik (Teil I) sowie Untersuchungsergebnisse Zustand (Teil II)*“. Die Untersuchung von Material und Technik in Teil I liefert folgende verifizierbaren Ergebnisse:

1. Die Tafel besteht aus einem Brett. (S. 1)
2. Es handelt sich um Weichholz. (S. 1)
3. Rückseite und Ränder sind mit Farbe abgedeckt. (S. 1)
4. Die Tafel ist weiß grundiert. (S. 2)
5. Die Grundierung führt links und rechts bis zu den Tafelrändern. (S. 2)
6. Am oberen und unteren Tafelrand gibt es Ritzungen parallel zu den Tafelrändern. (S. 2)
7. Im Infrarotreflektogramm erscheint eine schwarze Unterzeichnung. (S. 2)

⁴⁶ CC-CMM-100-018. Madonna mit Kind und anbetendem Johannesknaben, 38 x 25 cm, Holz. Lempertz, Köln, 15. November 2003, Lot 1030, 38 x 25 cm, Holz.

⁴⁷ Vgl. Anm. 5.

⁴⁸ Vgl. cda unter http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P275 mit Verweis auf „unveröffentlichter Untersuchungsbericht G. Heydenreich, 2005“.

⁴⁹ Als Kopie im privaten Archiv des Autors.

⁵⁰ Dorotheum, Wien, 10. Juni 1998, Lot 118.

⁵¹ Lempertz, Köln, 15. November 2003, Lot 1030.

⁵² Handschriftlicher Brief an den Eigentümer vom 6. Februar 2005 als Kopie im Archiv von Dieter Koepplin, Mappe 35–48, als weitere Kopie im privaten Archiv des Autors.

Diesen berichtenden Feststellungen stehen folgende Mutmaßungen gegenüber:

1. Obwohl der Autor selbst schreibt, dass „die ursprüngliche Größe der Tafel nicht sicher bestimmt werden“ kann, stellt er fest: „Proportion und Größe des Bildträgers entsprechen einem der in der Cranachwerkstatt gebräuchlichen Standardformate.“ (S. 1)⁵³

2. Obwohl er die Holzart Linde nicht verifiziert hat, stellt der Verfasser fest: „Lindenholz fand als Bildträger in der Tafelmalerei nördlich der Alpen weite Verbreitung. In der Wittenberger Werkstatt wurde diese Holzart zwischen 1505 und 1520/22 bevorzugt und in der Folgezeit neben Buchenholz meist verwendet.“ (S. 1–2)

3. Obwohl keinerlei Anhaltspunkte vorgetragen werden, wird davon ausgegangen, dass die Tafel nachträglich („in späterer Zeit“) auf 7 mm gedünnt worden sei. (S. 1)

4. Ritzungen parallel zu oberem und unterem Tafelrand sollen „möglicherweise“ im „Zusammenhang mit der Verwendung eines Arbeitsrahmens beim Auftrag der Grundierung“ erfolgt sein „oder sie dienten der Markierung des Bildausschnittes.“ (S. 2)

5. Zur „schwarzen Unterzeichnung“ mutmaßt der Verfasser des „Berichts“: „Sehr wahrscheinlich handelt es sich um eine Pinselunterzeichnung mit schwarzer Tusche. Konturen sind in meist kurzen, schwungvollen Linien umrissen, die Binnenzeichnung erfolgte sparsam. Detailformen, wie Augen und Finger sind sicher angelegt. ... Vergleichbare Unterzeichnungen konnten an zahlreichen Werken Lucas Cranachs und seiner Werkstatt identifiziert werden.“ (S. 2)⁵⁴

6. „Zwischen Grundierung und Malschicht gibt es eine weiße bis hellrot pigmentierte Zwischenschicht, bei der es sich sehr wahrscheinlich um eine ganzflächige Imprimitur handelt. An zahlreichen Werken Lucas Cranachs d. Ä. und seiner Werkstatt konnten weiße und rosa getönte Imprimituren (Bleiweiß, Mennige) nachgewiesen werden.“ (S. 2)

7. „Das Röntgenbild spiegelt die mehrschichtige und sorgsame Modellierung der Inkarnatformen wider. Die unterschiedlichen Bleiweißkonzentrationen... Das farbgebende Pigment des blauen Mantels ist sehr wahrscheinlich Azurit. ... Der Aufbau des roten Untergewandes konnte mittels mikroskopischer Oberflächenuntersuchung nicht eindeutig geklärt werden. Möglicherweise liegt auch hier eine graue Untermalung vor. ... Graue modellierende Untermalungen gehörten zu den charakteristischen Techniken der Wittenberger Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä.“ (S. 3)

8. „Die Nimben sind mit gelber Farbe in Mischung mit Rotpigment (Zinnober?) gezeichnet.“ (S. 3)

9. „Der schwarze Hintergrund basiert auf einem sehr feinen Schwarzpigment. Vermutlich handelt es sich um Rußschwarz, welches in der Cranachwerkstatt regelmäßig für schwarze Hintergründe eingesetzt wurde.“ (S. 3)

Eine kritische Überprüfung des „Berichts“ legt dar, dass die angewandten Untersuchungsmethoden und deren Ergebnisse in keinem einzigen Fall belastbare Indizien, geschweige denn Beweise für eine gebotene Zuschreibung der Tafel an die Cranach-Werkstatt erbracht haben. Es sind zudem keine Farbanalysen zur Bestimmung der Pigmente erfolgt. Mutmaßungen über die Zusammensetzung von Farben und Farbschichten, die aus einer mikroskopischen Oberflächenuntersuchung resultieren, können nicht zum Vergleich mit (behaupteten und ebenfalls nicht belegten) „charakteristischen Techniken der Wittenberger Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä.“ (S. 3) bzw. Werken der Cranach-Werkstatt herangezogen werden.

⁵³ Diese Annahme kann zwar durchaus der Wahrheit entsprechen, für eine suggestive Verbindung zur Cranach-Werkstatt im Sinne einer Zuschreibung besteht jedoch kein Anlass, denn die genannten Standardformate lassen sich auch für andere Werkstätten nachweisen. Vgl. hierzu auch die Mutmaßung unter 2 und 5.

⁵⁴ Die Infrarotreflektogramme sind aufgrund des veralteten Vidicon-Systems völlig unscharf. Die aufgestellten Behauptungen lassen sich anhand des Bildmaterials nicht überprüfen. Die Aufnahmedaten sind nicht dokumentiert. Vgl. Digitalisate unter http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P275.

Die Qualität des zur Identifizierung von Zeichenmaterial und Technik ausgewertete Vidicon-Infrarotreflektogramm ist völlig unzureichend und nicht für einen zeichenphänomenologischen Vergleich geeignet. Die unscharfen Aufnahmen lassen weder die Art des verwendeten Zeichenmediums erkennen noch eine Zeichentechnik, die als für die Cranach-Werkstatt typisch bezeichnet werden könnte. Auch Röntgenbild und UV-Floureszenz lassen keine Hinweise auf die künstlerische Herkunft der Tafel erkennen. Dasselbe gilt für eine nicht durch Zellanalyse verifizierte optische Begutachtung einer kleinen holzsichtigen Fläche der Tafelrückseite zur Bestimmung der Holzart.

Im Ergebnis zielen sämtliche Mutmaßungen innerhalb des Gutachtens lediglich darauf ab, eine Herkunft des Bildes aus der Cranach-Werkstatt mittels „*technologischer Untersuchungen*“ zu untermauern, ohne dass auch nur ein einziger wissenschaftlich relevanter Beleg hierfür vorgelegt werden konnte. Trotzdem fasst das Gutachten zusammen: *„Wesentliche Merkmale des Bildträgers und der Grundierung, die Auswahl der Malmaterialien und die Maltechnik des untersuchten Gemäldes lassen darauf schließen, dass der Schöpfer des vorliegenden Gemäldes über Kenntnisse und Fertigkeiten verfügte, die den charakteristischen Werkstattpraktiken in der Wittenberger Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. zwischen 1510/12 und 1520 entsprechen. Nach meiner Einschätzung ist dieses Werk um 1512/16 in der Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. entstanden.“*⁵⁵

Da weder wesentliche Merkmale des Bildträgers und der Grundierung noch Malmaterialien und Maltechnik eindeutig bestimmt wurden, ist die daraus formulierte Schlussfolgerung wissenschaftlich nicht haltbar. Selbst wenn die Aussagen wissenschaftlich korrekt wären, dürften sie überdies nicht als Hinweise auf eine Herkunft der Tafel gewertet werden. Die material- und maltechnische Zusammensetzung des Werkes ist auch in Summe nicht in dem behaupteten Maß charakteristisch für die Cranach-Werkstatt, um hieraus eine abweichende Herkunft ausschließen zu können.⁵⁶ Umgekehrt ist eine auf maltechnische und materialtechnische Befunde basierende Zuschreibung an die Cranach-Werkstatt ebenfalls nicht möglich. Insofern reduziert sich der wissenschaftliche Wert des Untersuchungsberichts auf eine subjektiv-kennerschaftliche „*Einschätzung*“, wie es dessen Verfasser in seiner „*Schlussfolgerung*“ zutreffend formuliert. Wenn sich das Gutachten also nicht auf naturwissenschaftlich generierte Erkenntnisse berufen kann, wäre zumindest ein Vergleich mit der darin zitierten und als Vorlage angesehene Version in Privatbesitz (Abb. 8 links) angezeigt gewesen. Dies geschah jedoch nicht: *„Ein technologischer Vergleich mit der in Friedländer / Rosenberg abgebildeten Madonna (FR 40) ist aufgrund fehlender Untersuchungsergebnisse dieses Werkes nicht möglich.“*⁵⁷

Das aufgrund fehlender aussagekräftiger technologischer Befunde ausschließlich auf kennerschaftlicher Basis erstellte Gutachten weist jedoch auch keinerlei stilkritische Vergleiche mit anderen Werken Cranachs aus, obwohl der in Teilen formularhafte Einführungstext⁵⁸ (S. 1) ausführt: *„Die Auswertung der Ergebnisse erfolgte im Vergleich mit den charakteristischen Arbeitsweisen in der Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. Als Referenzmaterial dienten technologische Befunde von ca. 300 Gemälden.“*⁵⁹

⁵⁵ Diese als Zusammenfassung betitelte subjektive Einlassung findet sich als einziges Zitat zur Forschungsgeschichte des Gemäldes veröffentlicht unter http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P275. Das Gutachten wird als Quelle angegeben, jedoch nicht veröffentlicht.

⁵⁶ Die behaupteten Eigenschaften gelten insgesamt als charakteristisch für die Zeit des frühen 16. Jahrhunderts und es ist ohne weiteren Nachweis davon auszugehen, dass auch andere Werkstätten und ehemalige Mitarbeiter der Cranach-Werkstatt sich derselben Techniken bedienen.

⁵⁷ Gutachten Heydenreich als Kopie im privaten Archiv des Verfassers, S. 4.

⁵⁸ Vgl. Gutachten Heydenreich vom 28. Februar 2012 für Kreuzigung (CC-BNT-400-034) mit gleichlautender Einführung (und Rechnung über 3.125 EUR), Kopie im privaten Archiv des Verfassers, sowie Gutachten vom 1. Oktober 2019 für Madonna (CC-CMM-100-033) mit gleichlautender Zusammenfassung, vgl. Katalogtext Lempertz, Köln, 16. November 2019, Lot 1009. Beide Werke sind trotz der Gutachten nicht in cda gelistet (eingesehen am 21. März 2020).

⁵⁹ Auch bei dieser Aussage handelt es sich um einen formularhaft wiederverwendeten Bestandteil der Gutachten des Verfassers. Um welche Gemälde es sich dabei handelt, was verglichen wurde und welches die „charakteristischen Arbeitsweisen in der Werkstatt Cranachs d. Ä.“ sein sollen, wird nicht ausgeführt.



Abbildung 8: Übereinstimmende Darstellungen der Madonna mit Kind und anbetendem Johannesknaben
 CC-CMM-100-016 (links), CC-CMM-100-017 (Mitte), CC-CMM-100-018 (rechts).

Ein stilkritischer Vergleich mit zwei wortgleichen Motiven (Abb. 8) soll deshalb ergänzend erfolgen, um die wissenschaftliche Diskussion auf den aktuellen Stand zu bringen.⁶⁰ Entsprechend des Hinweises innerhalb des „Untersuchungsberichts“ soll zunächst die Version behandelt werden, die erstmals Jakob Rosenberg 1979 im Werkverzeichnis Friedländer/Rosenberg publiziert hat und die zuletzt 2005 bei Sotheby’s in London versteigert wurde⁶¹ (Abb. 8 links).

Allein aufgrund desselben Seitenverhältnisses der beiden Tafeln bei übereinstimmender Bildarchitektur lässt sich ein direkter Zusammenhang erkennen. Da die originale Malschichtoberfläche des zur Diskussion stehenden Bildes (Abb. 8 rechts) großflächig übermalt und Details sekundär akzentuiert wurden (vgl. Abb. 10 links), ist ein stilkritischer Vergleich nur eingeschränkt möglich. Es ist jedoch anzunehmen, dass die 2005 bei Sotheby’s versteigerte Version (Abb. 8 links) dem von Heydenreich besprochenen Bild vorausging. Um diese Annahme zu verifizieren, muss die dritte wortgleiche Version in die Diskussion eingeführt werden (Abb. 8 Mitte), die 2010 ebenfalls über Sotheby’s verkauft wurde.⁶² Dieses Werk unterscheidet sich von den beiden anderen Tafeln durch ein etwas gedrungeneres Format von 36,5 x 28 cm, das sich in gleichen Dimensionen bei einer ähnlich frühen Cranach-Madonna wiederfindet.⁶³ Das betont längliche Format 38 x 25 cm ist hingegen nur für die beiden anderen Madonnen-Versionen nachweisbar.

⁶⁰ Beide Werke sind seit 2019 auch im Archiv CDA veröffentlicht und werden dort ohne Angabe von Gründen abweichend von der Literatur bewertet.

⁶¹ CC-CMM-100-016. Madonna mit Kind und anbetendem Johannesknaben, 38 x 25 cm, Holz. Sotheby’s, London, 7. Juli 2005, Lot 114. Max J. Friedländer, Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel, Boston und Stuttgart 1979, S. 77, Nr. 40. Bei cda unter ID PRIVATE_NONE-P064 digital in geringer Auflösung (eingesehen am 26. März 2020). Innerhalb des Werkverzeichnisses CORPUS CRANACH mit Detailaufnahmen.

⁶² CC-CMM-100-017. Madonna mit Kind und anbetendem Johannesknaben, 36,5 x 28 cm, Holz. Sotheby’s, London, 29. April 2010, Lot 11 (als Nachfolge Cranach d. Ä.).

⁶³ CC-CMM-100-019. Madonna mit Trauben haltendem Kind und anbetendem Johannesknaben, 36,5 x 27,5 cm, Holz. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. KMS3674.

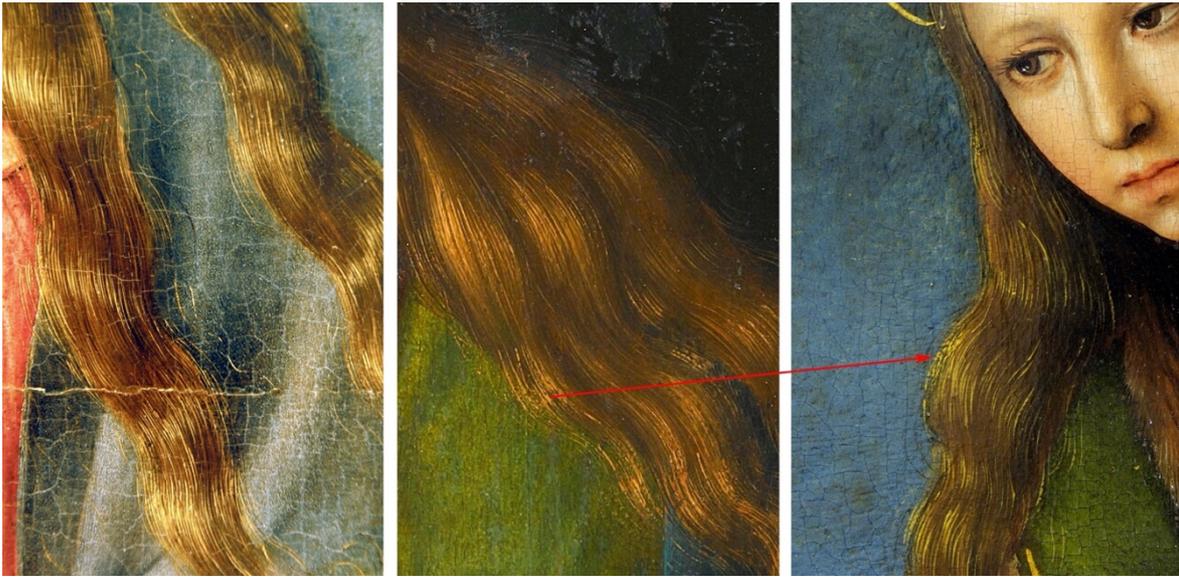


Abbildung 9: Detailvergleich der leicht gewellten Haare der Madonna unter den Tannen, um 1510, CC-CMM-100-001 (links) mit denen der 2010 bei Sotheby's versteigerten Madonna CC-CMM-100-017 (Mitte) sowie denen der Hl. Barbara auf dem Altarflügel in Kassel, um 1510, CC-ALX-100-036 (rechts).

Sotheby's bot das 2010 verkaufte Bild als „*Nachfolge Cranach d. Ä.*“ an. Gunnar Heydenreichs Forschungsressource cda schreibt es „*Werkstatt Lucas Cranach der Ältere oder Umkreis*“ zu.⁶⁴ Die Zuschreibung als „*Lucas Cranach der Ältere*“ durch Hans-Jürgen Buderer⁶⁵ wird in cda zwar zitiert, bleibt aber dort ansonsten unberücksichtigt.

Mithilfe dieser Tafel, die weitgehend im Originalformat erhalten geblieben sein dürfte und die denselben Motiv-Ausschnitt zeigt wie die beiden schmälere Madonnenbilder, kann eine Chronologie für die drei Versionen konstruiert werden. Es soll an dieser Stelle bereits darauf hingewiesen werden, dass sich dadurch die Zuschreibungen durch Sotheby's und cda (Heydenreich) als falsch, bzw. berichtigungsbedürftig erweisen.

Zunächst soll auf den eindeutigen phänomenologischen Zusammenhang verschiedener Stilelemente und maltechnischer Details hingewiesen werden, die diese Madonna mit Cranach-Werken aus der Entstehungszeit um 1510 verbindet. Am Beispiel der in langen, sanften Wellen über die Schultern fallenden Haare lassen sich diese evident belegen (Abb. 9). Die von den üblicherweise in der Cranach-Werkstatt verwendeten „Ringellocken“ abweichende Haartracht ist neben einem Werk aus dem Jahr 1506⁶⁶ auf Madonnendarstellungen innerhalb eines engen Zeitfensters lediglich wenige Male nachweisbar.⁶⁷

⁶⁴ http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P262, eingesehen am 27. März 2020.

⁶⁵ Alfred Wiczorek, Hans-Jürgen Buderer (Hrsg.): *Meisterhaft – von Cranach d. Ä. bis Kobell*. Kat. Ausst. Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, Regensburg 2011, S. 30ff., Nr. 5.

⁶⁶ CC-ALT-250-000. Altar mit der Enthauptung der Heiligen Katharina: Mitteltafel 127,0 x 139,5 cm, Seitenflügel je ca. 123 x 65 cm, Lindenholz. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1906 A, BB, B (Mittelbild und Flügelinnenseiten) und London, National Gallery, Inv. Nr. 6511 (Flügelrückseiten). Vgl. hier die porträthaften Darstellungen der weiblichen Heiligen Dorothea, Ursula und Apollonia.

⁶⁷ (1) CC-BNT-100-001. Heilige Familie in einer Landschaft, dat. 1504, 70,7 x 53 cm, Lindenholz. Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 564A. (2) CC-ALX-100-036. Altarflügel mit Hl. Barbara, um 1510, 74 x 27 cm, Lindenholz. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. GK 12. (3) CC-CMM-100-001. Madonna unter den Tannen, um 1510 (monogrammiert auf Cranach-Wappenring „LC“), 71 x 51 cm, Lindenholz. Breslau, Muzeum Archidiecezjalne. (4) CC-CMS-001-002. Heilige Sippe, um 1510–12, 80,5 x 70,5 cm, Lindenholz. Wien, Akademie der Bildenden Künste, Inv. Nr. 542.

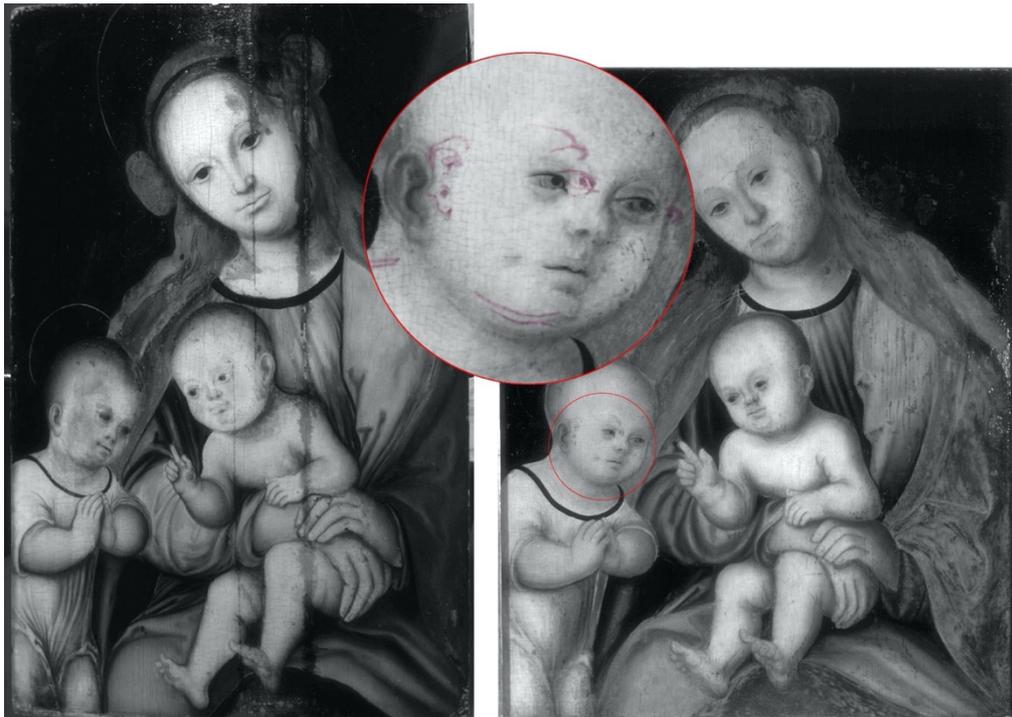


Abbildung 10: Infrarotreflektogramme von CC-CMM-100-018 (links), CC-CMM-100-017 (Kreisausschnitt) und CC-CMM-100-017 (rechts).

Vor allem der Vergleich mit der Madonna unter den Tannen in Breslau und der Heiligen Barbara in Kassel (beide um 1510) zeigt einen hohen Grad graphologischer Übereinstimmungen (Abb. 9). Besonders auffällig ist die Übereinstimmung der Handhabung des Pinsels und der Viskosität der Farbe, die an einigen Stellen die Haarlinien-Bündel unterbrechend abreißen lässt (Abb. 9, Kennzeichnung durch roten Pfeil). Derartige Kongruenzen lassen nicht nur auf einen engen zeitlichen Entstehungszusammenhang schließen, sondern sprechen zudem für dieselbe Hand bei der Ausführung.⁶⁸ Der Entstehungszeitraum lässt sich anhand dieser Beobachtungen mit denen der Madonna unter den Tannen und der Heiligen Barbara in Deckung bringen. Sofern die für beide angenommene Datierung „um 1510“ korrekt ist, dürfte auch die 2010 bei Sotheby's versteigerte Madonna „um 1510“ zu datieren sein.⁶⁹

Richtet man den Blick unter Einbeziehung dieser Erkenntnis erneut auf die beiden schmalen Madonnendarstellungen, so kann nicht mehr ausgeschlossen werden, dass die dritte, breitere Tafel die den beiden anderen vorausgehende Version darstellt. Dazu soll auf die Ausführungen im „Untersuchungsbericht“ von Heydenreich zurückgekommen werden, der in den vor 2005 entstandenen Infrarotaufnahmen „eine Pinselunterzeichnung“ erkannt haben will und weiter präzisiert: „Konturen sind in meist kurzen, schwungvollen Linien umrissen, die Binnenzeichnung erfolgte sparsam. Detailformen, wie Augen und Finger sind sicher angelegt.“⁷⁰ Diese Annahmen sind gleichwohl weder aus den unscharfen Vidicon-Aufnahmen herauszulesen, noch sind sie korrekt, wie die nachfolgenden Ausführungen zeigen.

⁶⁸ Weitere Übereinstimmungen wie Augen, Hände und Faltenwurf untermauern diese These, mit der sich sowohl die Zuschreibung durch Sotheby's als „Nachfolger“ wie auch die Zuschreibung Heydenreichs als möglicher „Umkreis“ als Irrtum erweisen.

⁶⁹ Gleichwohl wäre für alle drei Werke ein etwas späterer Entstehungszeitraum denkbar.

⁷⁰ Vgl. Anm. 54.

Im Februar 2012 wurde die 2003 bei Lempertz versteigerte Tafel im Original auch vom Autor untersucht und mittels OSIRIS A1 ein digitales Infrarotreflektogramm erstellt. Auf diesem sind insbesondere am Übergang von Inkarnat zu Kleidungsstücken Unterzeichnungslinien zu erkennen. Diese sind durchweg dünn und ohne nennenswerte Dynamik der Graustufungen, wie sie regelmäßig bei Pinselunterzeichnungen der Cranach-Werkstatt zu erwarten wären. Weiterhin zeigen sich die Linien als weit auslaufende, homogene Verjüngungen, was ebenso für die Verwendung eines Stiftes spricht wie die abwechselnd fast schwarzen, dann wieder feinen hellgrauen Linien ohne Graustufungen, wie sie unter Verwendung eines wässrigen Mediums nicht möglich sind. „*Schwungvolle Linien*“ lassen sich an den Konturen nicht finden. Vielmehr zeigt sich ein nachvollziehender Strich zur Markierung der Formen, der ebenfalls dem eines trockenen Stifts gleicht. Von einer freien, entwerfenden Unterzeichnung kann keine Rede sein.⁷¹

Vergleicht man diesen Befund mit der breiteren Madonnen Tafel, so wird der Unterschied zwischen einer freier, schwungvoll entwerfenden Pinselzeichnung und einer die vorgegebenen Konturen nachvollziehenden Strichzeichnung deutlich (Abb. 10). Im Gegensatz zu der mit „Untersuchungsbericht“ bedachten schmälere Madonnen Tafel zeigt die breite Tafel just eine solche freie Pinselzeichnung. Besonders gut sichtbar ist diese an den Köpfen der Knabenfiguren, wo sich sichelförmige Haken und Doppelbögen gut vom hellen Hintergrund absetzen.⁷² Da beide Knabköpfe aus ihrer zunächst zeichnerisch geplanten Blickrichtung deutlich in Richtung des Betrachters gedreht wurden, sind beide ursprünglich vorgezeichneten Ohren komplett sichtbar. Auch die Augen des Johannesknaben, seine Armhaltung, der Verlauf der Schulterkontur und des Hemdkragens zeigen deutliche Pentimenti. Bein- und Fußhaltung des Jesuskindes wurden ebenfalls im Malprozess stark verändert, sodass die Unterzeichnung insgesamt entwerfenden Charakter hat und damit ein Kopiervorgang ausgeschlossen werden kann (vgl. Abb. 10 rechts mit Ausschnittvergrößerung des Auges und rot eingefärbter Unterzeichnung).

Die Merkmale der breiteren Madonnen Tafel deuten darauf hin, dass sie das Vorbild für eine (oder beide) der schmälere Tafeln war:

1. Diese Tafel weist ein von den anderen Tafeln abweichendes Format auf, das sich mit einer weiteren Madonnen Tafel deckt.⁷³
2. Die Malerei zeigt phänomenologische Übereinstimmungen mit Bilddetails anderer Werke der Cranach-Werkstatt, darunter sogar eine singular mit dem Cranach-Wappenring signierte Madonna (Abb. 9).
3. Auch die Unterzeichnung zeigt grafologische Übereinstimmungen mit Werken der frühen Cranach-Werkstatt und ist in ihrer freien Anwendung überdies als Beleg für eine hohe gestalterische Entscheidungskompetenz zu werten, die innerhalb der Werkstatt routine eher dem Werkstattleiter zukommt als dessen ausführenden Mitarbeitern.

Handelt es sich bei dem Madonnen-Trio also um ein Kleinserienprodukt aus mehreren Tafeln, die gleichzeitig nebeneinander gefertigt wurden, oder hängen die beiden schlankeren Hochformate wiederum zeitlich voneinander ab? Einiges spricht für die zweite Annahme: Die bei Rosenberg als FR 40 publizierte Version ist zwar auf ein schmäleres Hochformat komprimiert, die Position der Madonna ist jedoch weitgehend übereinstimmend und das Motiv endet am oberen Tafelrand direkt über dem Haupt der Maria.

⁷¹ Vgl. Abb. 11 und 12, jeweils rechts dargestellte Infrarotreflektografie mit deutlich sichtbaren Unterzeichnungslinien.

⁷² Vgl. Ingo Sandner: Cranach als Zeichner auf dem Malgrund, in: Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund, Regensburg 1998, S. 84 und. Abb. 14.9, S. 128; sowie Michael Hofbauer: CRANACH – Die Zeichnungen, Berlin 2010, S. 45.

⁷³ Anm. 63.



Abbildung 11: Detailvergleich der 2005 bei Sotheby's versteigerten Madonna FR 40 (links), mit der Infrarotreflektografie der 2003 bei Lempertz versteigerten Variante (rechts).

Die mit „Untersuchungsbericht“ ausgestattete Tafel bei Lempertz 2003 zeigt jedoch über dem Kopf der Madonna einen deutlichen Abstand zum oberen Tafelrand und weicht damit von den beiden anderen Versionen ab. Dass dies nicht durch eine Varianz innerhalb einer Serienproduktion zu erklären ist, zeigt ein Vergleich der beiden schmäleren Madonnen-Versionen. Einige Details zeigen eine motivische Abhängigkeit der von Heydenreich „untersuchten“ Madonna“ mit der Madonna FR 40 (Abb. 8 rechts und links).

Das Infrarotreflektogramm der untersuchungsgegenständlichen Madonna zeigt im Bereich der rechten Hand des Johannesknaben und dem linken Fuß des Jesusknaben Abweichungen der Unterzeichnung von der Malerei. Stellt man diesen Unterzeichnungslinien die entsprechenden Details aus der Malerei der Madonna FR 40 gegenüber, so kann man erkennen, wie die Unterzeichnung der erstgenannten Madonna mit Binnenkonturlinien der Malerei der anderen schmalen Madonna in hohem Maß deckungsgleich ist (Abb. 11 und 12). Dieser Effekt dürfte dadurch erklärbar sein, dass der fertig gemalte Fuß der Madonna FR 40 Vorlage für die Vorzeichnung der anderen Madonna gewesen sein muss, denn umgekehrt konnte der Maler der Madonna FR 40 die Unterzeichnung der von Heydenreich untersuchten Madonna ja nicht kennen. Wenn sich Unterzeichnungslinien eines Werkes in der Maloberfläche eines weiteren Werkes finden, so lässt sich dies nur mit einer kopierenden Übernahme erklären.

Damit soll nicht die Zuschreibung der behandelten Madonna an die Cranach-Werkstatt infrage gestellt werden. Unter Berücksichtigung des schlechten Erhaltungszustandes und der malerischen Verfremdungen kommt aufgrund evidenter Übereinstimmungen mit weiteren Werken der Cranach-Werkstatt auch für diese Madonna eine entsprechende Urheberschaft in Betracht.⁷⁴ Vielmehr soll auf die Problematik aufmerksam gemacht werden, die im Zusammenhang mit Zuschreibungen entstehen können, deren Anspruch auf wissenschaftliche Tragfähigkeit sich auf technologische Befundung beruft.

⁷⁴ Die evidenten Übereinstimmungen mit CC-CMM-100-063 (Madonna mit Kind und anbetendem Johannesknaben, 76 x 59 cm, Holz, Auktionshaus im Kinsky, Wien, 24. April 2018, Lot 635) erkennt Heydenreich in einem 2018 gefertigten, ohne Datum in cda unter http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P297 zitierten, aber ebenfalls unveröffentlichten „Untersuchungsbericht“ nicht. Vgl. hierzu auch die motivisch übereinstimmende, nicht in cda veröffentlichte Madonnen-Version mit „Untersuchungsbericht“ von Heydenreich bei Lempertz, Köln, 16. November 2019, Lot 1009, unter tinyurl.com/y6dez4yx.



Abbildung 12: Detailvergleich der 2005 bei Sotheby's versteigerten Madonna FR 40 (links), mit der Infrarotreflektografie der 2003 bei Lempertz versteigerten Variante (rechts).

Wie gezeigt werden konnte, sind technologisch argumentierende Gutachten, die scheinbar faktenbasiert den kunstwissenschaftlichen Diskurs durchbrechen, mitunter kontraproduktiv. Es scheint unerlässlich zu dokumentieren, dass „Untersuchungsberichte“ zwar materialtechnische Zusammensetzungen von Kunstwerken aufzeigen können, sich daraus allerdings auch dann keine verifizierten Rückschlüsse auf die künstlerische Herkunft eines Werkes ziehen lassen, wenn die Summe der Untersuchungsergebnisse zur üblichen Arbeitsroutine einer vermuteten Werkstatt zählt.

Mit dem Fall des Leinwandbildes mit Christus als Kinderfreund, das trotz erfolgter, moderner technologischer Untersuchungsmethoden nicht als Fälschung erkannt werden konnte, offenbart sich die besondere Problematik einer solchen Vorgehensweise: Gutachten, die sich im nachhinein als wissenschaftlich nicht haltbar erwiesen haben, werden möglicherweise dem wissenschaftlichen Diskurs entzogen, um die Reputation des Verfassers nicht zu gefährden.

Wie zusätzlich am Beispiel der Madonna gezeigt werden konnte, können auf unumstößliche naturwissenschaftlich Befunde referenzierende gutachterliche Zuschreibungen weitreichende Folgen auch für den Rang weiterer Kunstwerke im Besonderen, und die kunstwissenschaftliche Forschung im Allgemeinen haben. Gerade die vergleichenden Wissenschaften basieren auf Referenzwerken, deren Rang als gesichert gilt. Ein Vertrauen in moderne Untersuchungsmethoden mit scheinbar messbaren Ergebnissen kann für die weiterführende Forschung dann fatale Folgen haben, wenn die gemessenen Ergebnisse entweder falsch oder Grundlage für Trugschlüsse sind.⁷⁵

⁷⁵ Vgl. hierzu auch die Aufsätze „Das Bildnis der Magdalena von Gertitz ist kein Frühwerk von Lucas Cranach d. Ä.“ und „Das Bildnis eines Mannes mit der Devise BETALET ALL – Ein Werk von Bernard van Orley?“.