



Lucas Cranach d. Ä., Werkstatt

Caritas

Pr064 / M253 / Kasten 11





Lucas Cranach d. Ä.

Kronach 1472–1553 Weimar

Neben → Albrecht Dürer und Albrecht Altdorfer (um 1480–1538) Hauptmeister der deutschen Malerei der Renaissance. Sohn eines Malers, bei dem er wohl auch seine erste Ausbildung erhielt. 1500–1504 in Wien mit ersten Gemälden fassbar. Seit 1505 Hofmaler bei Herzog Friedrich III., dem Weisen, am kursächsischen Hof in Wittenberg, wo er zwischen 1519 und 1544 auch Ratsherr und mehrfach Bürgermeister war. 1508 Verleihung des Wappens (geflügelte Schlange mit Rubinring im Maul); im folgenden Jahr Reise an den kaiserlichen Hof in Mecheln. Seit 1517/1518 Hinwendung zur Reformation, dennoch auch Arbeiten für den Luthergegner Kardinal Albrecht von Brandenburg. Seit 1525 Hofmaler Johanns des Beständigen, seit 1532 Johann Friedrichs des Großmütigen. Diesen begleitete Cranach 1550–1552 in die Gefangenschaft nach Augsburg und folgte ihm im Anschluss nach Weimar, wo er erneut zum Hofmaler ernannt wurde. Die große Cranach-Werkstatt, die dank Serienproduktion mit austauschbaren Versatzstücken und Motivgruppen bei relativ gleichbleibender Qualität und einheitlichem Stil einen enormen Ausstoß hatte (ca. 1000 erhaltene Gemälde), verblieb unter Leitung des Sohnes Lucas d. J. (1515–1586) in Wittenberg.

Cranach war als Maler (Altäre, großformatige und Kabinettbilder), Kupferstecher sowie als Zeichner für den Holzstich tätig. Seine Werkstatt führte zudem auch Raumausstattungen aus, entwarf Kostüme sowie Festdekorationen und tätigte Anstreicharbeiten. Cranachs umfangreiches Werk umfasst christliche und profane Historien Gemälde (darunter die ersten protestantischen Bildthemen, aber auch erotisierte mythologische Sujets), Allegorien und Porträts, vor allem des kursächsischen Hofes; daneben wurde Cranach als Freund Luthers auch zum Porträtisten der Anführer der Reformation.

Werke im Pohn'schen Kabinett

Pr057, Pr064, Pr069, Pr096

Literatur

Friedländer/Rosenberg 1979 (Wvz.); AK Kronach/Leipzig 1994; AKL, Bd. 22 (1999), S. 168–173; Heydenreich 2007; AK Wittenberg 2015; Corpus Cranach (Wvz.); Cranach Digital Archive (Wvz.)

Technologischer Befund (Pr064)

Ölhaltige Malerei auf Buchenholz

H.: 20,6 cm; B.: 13,6 cm; T.: 0,3 cm

Malfläche: H.: ca. 19,5 cm; B.: 13,6 cm

Ein Brett mit senkrechtem Faserverlauf. Tafel allseitig beschnitten; oben und unten Beschnitt nur geringfügig. Rückseitig Sägespuren (quer zur Faser) und Spuren eines Schlichthobels (im Faserverlauf).

Dünnschichtige weiße, leimgebundene Grundierung. Als technische Unterzeichnung ist die Grundierung etwa mit 0,6–0,7 cm Abstand zur unteren und ca. 0,3–0,4 cm Abstand zur oberen Tafelkante zur Begrenzung der Malfläche eingeritzt (vgl. Pr057 → Cranach d. Ä., Werkstatt). Die sparsame künstlerische Unterzeichnung mit spitzem Pinsel und schwarzer Farbe gibt in lockeren Schwüngen Konturen und Binnenzeichnungen an.

Zunächst der Himmel gleichmäßig dünn mit Weiß unterlegt und dann mit einer Lasur aus grünem Kupferpigment eingetönt. Nun Ausarbeitung des Inkarnates mit Lasuren aus Zinnober und Weiß, deren Anteile je nach gewünschter Helligkeit variieren. Die tiefen Schatten mit Erdbraun und Schwarz verstärkt. Papillarspuren in der Schattenlasur zeigen gelegentliche Verreibung mit dem Finger auf. Die Haare der Figuren mit Lasuren aus Ocker, Zinnober und Blei-Zinn-Gelb modelliert. Die bereits in der Unterzeichnung



angegebenen Steine mit einem lasierenden Grau modelliert. Dabei die Höhen mit Weiß, und die Schatten mit grünem Kupferpigment eingefügt. Mit einer Schicht aus grünem Kupferpigment, in deren hellen Bereichen die Grundierung optisch mitwirkt, während sie in den Schattenbereichen deckend aufgetragen ist, wurde der Marmorblock, auf dem Caritas sitzt, modelliert. Seine Adern mit feinen Pinselstrichen in Weiß und Braun, mit Schwarz und Rot gemischt, gezogen. Laub und Wiese erst flächig mit nur gering mit Weiß ausgemischtem Kupfergrün unterlegt, das durch die darüber liegende jetzt verbräunte Lasur fast schwarz erscheint. Dann mit feinen Pinselstrichen aufgesetzte Blätter und Grashalme in einer Mischung aus Malachit und Weiß. Abschließend grüne Lasur. Die dunklen Blätter vor dem Himmel mit grüner, jetzt verbräunter Lasur ausgeführt. Der Baumstamm in dunkelbraunen und grauen halbtransparenten Farbschichten ausgearbeitet. Zum Schluss Details wie die Kette, einzelne Haare, Schleier, Blumen und Äpfel eingefügt.

Zustand (Pr064)

1967 wurde am linken unteren Bildrand ein etwa 10 cm langer, keilförmiger, abgebrochener Span des Bildträgers wieder angeleimt. Die Ecke oben links ist ausgebrochen (ca. 1,0 x 1,0 cm). Am oberen Rand rechts befindet sich in Faserrichtung ein alter, ca. 2 cm langer Riss. Entlang des neu verleimten Holzstückes und über die Bildfläche verteilt finden sich zahlreiche kleine, in Randbereichen auch größere Fehlstellen, die retuschiert wurden. Der neue Firnis ist partienweise fleckig aufgetragen.

Rahmen und Montage (Pr064)

H.: 22,7 cm; B.: 15,8 cm; T.: 1,7 cm

Alter Prehn-Rahmen: Stangenware: H; Eckornament: 3

Der Rahmen ist rückseitig erst mit dem blauen Hadernpapier, später mit braunem, gestreiftem Packpapier beklebt. Die ehemals ganzflächige Beklebung des Gemäldes mit blauem Hadernpapier befindet sich heute auf der Rückseite der Inventarkarteikarte

[M.v.G.]

Beschriftungen (Pr064)

Direkt auf der Bildträgerückseite, schwarze Farbe, Pinsel (vor Hadernpapierbeklebung?):

„C. La“; schwarzer Filzstift: „64“; roter, jetzt grün irisierender Kugelschreiber: „P 64“

Auf dem blauen Hadernpapier, braune Tinte: „254 L Carnag“ (mit brauner Tinte durchgestrichen) „L Cranach pere“; Bleistift: „64“; rosa Buntstift: „64“; blauer Kugelschreiber: „P 5“

Auf den Kartonstreifen, oben, Bleistift: „Pr 64“; roter Kugelschreiber: „P 64.“; unten: schwarzer Filzstift: „64“



© Historisches Museum Frankfurt



© Historisches Museum Frankfurt

Provenienz

Unbekannt



Literatur

Aukt. Kat. 1829, S. 9, Nr. 253: „CRANACH, L. Eine Charitas. b. 4¾. h. 7¼. Holz.“

Passavant 1843, S. 9, Nr. 64: „Cranach, Lucas, oder Schule. Charitas. Sie sitzt mit drei Kindern unter einem Apfelbaum. b. 5¾. h. 7¼. Holz.“

Heller 1854, S. 67 (als Cranach-Schule)

Parthey, Bd. 1 (1863), S. 708, Nr. 12 (als Cranach-Schule)

Verzeichnis Saalhof 1867, S. 30 (Wiedergabe Passavant 1843); Grotefend 1881, S. 262 (als Cranach-Schule); Fries 1904, S. 4 (indifferent bezügl. echt oder falsch); Wettengl/Schmidt-Linsenhoff 1988, S. 64 (als nach Lucas Cranach d. Ä.); Zupancic 1992, S. 137 u. Abb. 66 (als Fälschung); Koeplin 2007, S. 63 (als Lucas Cranach d. Ä. oder auf ihn zurückgehend); Corpus Cranach, Wvz.-Nr. CC-MHM-050-011 (Zugriff 1.3.2019) (als Lucas Cranach d. Ä. oder innerhalb seiner Werkstatt)

Kunsthistorische Einordnung

Auf einem rechteckig behauenen Steinblock sitzt – unter einem vom linken Bildrand angeschnittenen Apfelbaum und vor einer dichten grünen Hecke – nach links gewandt eine nackte Frauengestalt. Sie hat einen Säugling an die Brust gelegt, während ein kleiner Junge sie von hinten umarmt und ein etwas größeres Mädchen mit einem Apfel in der Hand auf sie zugeschritten ist, ihren Oberschenkel berührt und sie von unten anblickt. Die Frau ist mit mehreren goldenen Halsketten geschmückt, ein durchsichtiger Schleier bedeckt ihr Haar und windet sich gleichfalls um ihren Unterkörper.

Verbildlicht ist hier die christliche Tugend der Nächstenliebe – Caritas –, die seit dem 13. Jahrhundert als sorgende Mutter mit mehreren Kindern dargestellt wird.¹ Anders als sonst üblich, wird sie hier jedoch beinahe nackt – nur mit einem durchsichtigen Schleier bekleidet – wiedergegeben und als monumentale Einzelfigur aus dem traditionellen Kanon der christlichen Tugenden herausgelöst. Interessanterweise stehen der hohen Zahl an Caritas-Bildern nur wenige andere christliche Allegorien von der Hand Cranachs gegenüber. Dieter Koeplin erklärt dies mit „Luthers Umprägung des Caritas-Begriffs, nämlich Luthers neuartiger Zuordnung der Nächstenliebe zur primären Kraft des Glaubens“.² Caritas entspringt damit nicht dem einfachen Wunsch des Menschen, seinem Nächsten Gutes zu tun, sondern ist eine direkte Frucht des Glaubens an Gott und an die Erlösung. Durch die Nacktheit wird beim Betrachter die Vorstellung paradiesischer Zustände hervorgerufen, zu der auch die freigebige Natur passt: Der umsonst Früchte spendende Apfelbaum wird mit der selbstlos ihre Kinder säugenden Mutter parallelisiert.³ Zugleich sind die Äpfel natürlich immer auch Hinweis auf den Baum der Erkenntnis und den Sündenfall.

Lucas Cranach d. Ä. und seine Werkstatt sind bekannt dafür, dass sie zahlreiche Versionen eines Themas oder Bildmotives herstellten. Diese „Variantenpraxis“⁴ ermöglichte eine ungemein hohe Produktionsleistung bei akzeptabler Qualität.

Neben Bildthemen wie Herkules und Omphale, Venus mit Amor als Honigdieb, oder Christus segnet die Kinder wurde auch die Caritas in den Kanon der „Bestseller“ aufgenommen und vielfach wiederholt.⁵ Von 1529 an gibt es unter den Arbeiten Lucas Cranachs d. Ä. und seines Sohnes Lucas Cranach d. J. (1515–1586) mindestens ein Dutzend erhaltene Varianten dieser Personifikation.⁶

1 Boskovits, Miklós/Wellershoff, Maria: s v. Caritas, in: LCI, Bd. 1 (1968), Sp. 349-352; Wellershoff-von Thadden, Maria: s v. Caritas, in: RDK, Bd. 3 (1954), Sp. 343-356.

2 Koeplin 2007, S. 71. Siehe zur Caritas-Ikonographie bei Cranach auch Fröhlich 2014.

3 Vgl. Koeplin 2007, S. 66.

4 Hinz 1994, S. 174-179.

5 Hinz 1994 S. 176.

6 Koeplin 2007, S. 63. Vgl. die bei Friedländer/Rosenberg 1979 aufgeführten Werke; zu ergänzen sind die früheste Fassung von 1529 (Koeplin 2007, Abb. 1) und ein Gemälde des Sohnes (ebd., Abb. 3). Siehe auch die Zusammenstellung im Corpus Cranach, Gemälde, Abteilung 7 (Mythologie, Allegorie, Historie), Caritas (Zugriff 1.3.2019).



Das Pohn'sche Bild orientiert sich dabei größtenteils an der Version in Antwerpen⁷ (Baum links, Hecke, behauener Steinblock, Sitzmotiv und Armhaltung mit Säugling der Caritas, umarmendes Kind von hinten). Das kleine Kind, das dort in der rechten unteren Ecke vor dem Steinblock auf der Erde sitzt, wurde in Pr064 allerdings weggelassen. Stattdessen tritt hier das kleine Mädchen von links an Caritas heran, das in ähnlicher Weise (Schrittmotiv, offenes blondes Haar mit schwarzem Haarband) in der querformatigen Variante Cranachs d. J. in der Hamburger Kunsthalle vorkommt.⁸ Die Gestaltung des Erdbodens im Vordergrund gleicht wiederum der Version im Schlossmuseum Weimar: Eine gerade Kante trennt einen Rasenteil von dem steinigen Boden. Während hier jedoch die Füße der Personifikation etwa in der Bildmitte angeordnet sind (einer auf dem Rasen, der andere auf dem steinigen Teil) setzt der Maler des Pohn'schen Bildes die Füße der Frau und des kleinen Mädchens auf die begrünte Fläche, wodurch der steinige Boden im rechten Vordergrund frei bleibt und eine kompositorische Schwachstelle bildet. Der Wunsch, die Füße der Caritas auf dem Rasen zu platzieren, bedingt offensichtlich auch die anatomisch ungenau wiedergegebenen Beine der Mutter (das ausgestreckte linke ist viel zu lang im Vergleich mit dem angewinkelten rechten).

Bei dem Pohn'schen Bild handelt es sich daher wohl nur um eine Werkstattarbeit: neben der verzeichneten Anatomie sind auch die Füße völlig vereinfacht wiedergegeben;⁹ der durchsichtige Schleier ist lediglich grob durch aufgesetzte weiße Linien angegeben und die Physiognomie des Frauengesichtes entspricht nicht der Üblichen des Meisters.

Wieso jedoch Andrea Zupancic das Bild im Pohn'schen Kabinett in der Zusammenfassung ihrer Arbeit zu Fälschungen altdeutscher Kunst am Beginn des 19. Jahrhunderts nennt, bleibt unklar. Es dient ihr offensichtlich als Beispiel für ein in betrügerischer Absicht unter falschem Künstlernamen auf den Kunstmarkt gebrachtes Gemälde, da es noch im Katalog von 1843 als „Cranach“ verzeichnet ist.¹⁰ Die verwendeten Materialien (Buchenholz, weiße Grundierung, Pigmente), der maltechnische Aufbau des Bildes (sparsame Unterzeichnung mit Pinsel und schwarzer Farbe, Malprozess von Steinen und Vegetation) und die Bearbeitung mit dem Finger deuten jedoch darauf hin, dass es sich um ein Gemälde aus der Werkstatt Cranachs handelt.¹¹ Dass wegen der oben beschriebenen Variantenpraxis viele Werkstatt-Arbeiten vereinfachend unter dem Namen des Meisters geführt wurden, versteht sich von selbst – in der Kunstgeschichte hatte daher Franz Kugler 1852 den „Collectivbegriff“ Cranach eingeführt, der heute wieder verstärkt positiv diskutiert wird, da auch modernste technologische Untersuchungen nicht immer zu eindeutigen Händescheidungen führen.¹²

[J.E.]

7 Lucas Cranach d. Ä., *Caritas*, Holz, 50,0 x 34,0 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 43 (Friedländer/Rosenberg 1979, Nr. 406A; vgl. Cranach Digital Archive, BE_KMSKA_43 (Zugriff 8.12.2015) mit weiteren Angaben). Ebenfalls ähnlich vom Sitzmotiv und der Armhaltung her sind die Versionen im Schlossmuseum Weimar, Lucas Cranach d. Ä., *Caritas* (nach 1537, Holz, 119,0 x 81,0 cm; Friedländer/Rosenberg 1979, Nr. 406 mit Abb.; vgl. Cranach Digital Archive, DE_KSW_G20 (Zugriff 8.12.2015) mit weiteren Angaben) und Brüssel, Lucas Cranach d. J., *Caritas* (um 1540, Holz, 63,5 x 59,0 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique; Koeplin 2007, Abb. 9; vgl. Cranach Digital Archive, BE_MRBA_4849 (Zugriff 8.12.2015), mit weiteren Angaben) sowie bei einem bei Christie's London am 10.12.1993 versteigerten Gemälde, Lucas Cranach d. Ä., *Caritas* (Holz, 49,5 x 33,0 cm; Lot 35), heute in der Pérez Simón Collection in Mexico City (Friedländer/Rosenberg 1979, Nr. 406C; vgl. auch Cranach Digital Archive, MX_JAPS_10504 (Zugriff 8.12.2015) mit weiteren Angaben).

8 Lucas Cranach d. J., *Caritas*, um 1550, Holz, 48,5 x 73,2 cm, Hamburger Kunsthalle (Friedländer/Rosenberg 1979, Nr. 406E; Koeplin 2007, Abb. 10; vgl. auch Cranach Digital Archive, DE_HKH_HK-299 (Zugriff 8.12.2015) mit weiteren Angaben).

9 Vgl. die verschiedenen Fußtypen von Cranach selbst und seiner Werkstatt in Grimm, Claus: Lucas Cranach 1994, in: AK Kronach/Leipzig 1994, S. 19-43, hier S. 36-37, A20-A23.

10 „Abgesehen von solchen bildspezifischen Indizien gibt auch die Tatsache zu denken, daß zahlreiche Nachahmungen unter dem Namen ihres vermeintlich originalen Meisters in die verschiedensten Kunstsammlungen gelangten. Allein Johann Valentin Pohn besaß danach etwa zehn „Cranachs“, wie die in Abbildung 66 gezeigte „Caritas“, die noch 1843 von Johann David Passavant unter diesem Meisternamen im Katalog der Sammlung aufgeführt wurden. Irgend jemand muß sie also als Cranachwerke an den Mann gebracht haben; und daß allein Händler auf solche profitablen Verkaufsstrategien verfielen, erscheint unwahrscheinlich.“ (Zupancic 1992, S. 137).

11 Ausführlicher technologischer Bericht von Miriam von Gersum in den Restaurierungsakten. Vgl. zur Maltechnik Cranachs und seiner Werkstatt für Holztafelbilder Heydenreich 2007, S. 48-211.

12 Ilg 2014, S. 507f. mit Hinweis auf die entsprechenden Beiträge des Internationalen Symposiums „Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder“, Wittenberg, 20.-22.3.2014.