

DEUTSCHE GEMÄLDE
IM STÄDEL
1500–1550

KATALOGE DER GEMÄLDE IM STÄDELSCHEN KUNSTINSTITUT
FRANKFURT AM MAIN

V

HERAUSGEGEBEN VON HERBERT BECK UND JOCHEN SANDER

STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT
STÄDELSCHER MUSEUMS-VEREIN
STÄDTISCHE GALERIE
DAUERLEIHGABEN DES HISTORISCHEN MUSEUMS,
DER DOMGEMEINDE ST. BARTHOLOMÄUS UND AUS PRIVATBESITZ

BODO BRINKMANN
STEPHAN KEMPERDICK

DEUTSCHE GEMÄLDE
IM STÄDEL
1500–1550



VERLAG PHILIPP VON ZABERN · MAINZ AM RHEIN

Umschlag: Albrecht Altdorfer, Anbetung der Könige,
Ausschnitt, Frankfurt, Städel

GEFÖRDERT DURCH DIE DEUTSCHE FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

XIII, 585 Seiten mit 81 Farb- und 428 Schwarzweißabbildungen

© 2005 by Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein
und Städelches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
ISBN 3-8053-3350-1

Gestaltungskonzept: Julia Walch, Bad Soden
Lithos: Das Reprohaus, Offenbach

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten.
Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf
photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen oder unter
Verwendung elektronischer Systeme zu verarbeiten und zu verbreiten.

Printed in Germany by Philipp von Zabern
Printed on fade resistant and archival quality paper (PH 7 neutral) - tcf

KREUZIGUNG CHRISTI

Wittenberg, um 1508/10

INV. NR. 1066

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Linde (*Tilia* sp.), 42,4 (± 0,1) x 28,3 (± 0,1) x 1,1 (± 0,1) cm ein Brett mit vertikal verlaufender Maserung, originale Rückseite, am Rand umlaufend auf ca. 0,8–1,0 cm Breite etwa 0,5 cm tief rechteckig ausgenommen; der stärkere Innenteil zur Ausnehmung hin außerdem unregelmäßig leicht abgefast. Leicht verwölbt, am unteren Rand ca. 6 cm vom rechten Rand ein ca. 8 cm langer Einläufer

Malfläche:

40,7 (± 0,1) x 27,1 (± 0,1) cm

Malgrat allseitig erhalten, oben und unten ca. 0,7 cm, seitlich ca. 0,4 cm Abstand zum Tafelrand

Zustand der Malerei:

sehr gut. Auf gleichmäßigem Restaurierungsfirnis minimale punktuelle Retuschen im Hintergrund oberhalb des Kreuzarms und unter dessen rechter Hälfte, in der Rüstung des Zenturios und entlang des Einläufers am unteren Tafelrand

Rückseite des Bildträgers:

bezeichnet oben mit rotbraunem Pinsel „No.20.“; links darunter rotes achteckiges Siegel mit vollständigem Wappen (Adler über gekreuzten Schwertern, Spangenhelm, Helmzier Adler); auf halber Höhe mittig schwarzes Siegel (bekrönter (?) gevierter Schild: Sachsen?); darunter Klebezettel mit Aufschrift „G.1066.“

Rahmen: modern

Bezeichnet:

im Sandboden rechts unterhalb des Kreuzfußes mit der nach links gewandten Schlange mit aufgestellten Flügeln bezeichnet

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Bereits mit bloßem Auge ist in den Konturen und den Gesichtern der Figuren stellenweise eine bräunliche Pinselunterzeichnung zu erkennen, die allerdings vielfach von Strichlagen an der Oberfläche der Malerei überlagert wird. Auch auf der Infrarot-Reflektographie erscheint diese Unterzeichnung nicht deutlicher; zweifelsfrei ablesen läßt sie sich letztlich nur an Stellen, wo kleine Abweichungen in

der Ausführung vorliegen, wie z. B. am ursprünglich weniger gekrümmten Ringfinger des Hohenpriesters ganz rechts, an den prägnanter ausgebildeten Kniescheiben des Bösen Schächers, sowie an den ursprünglich etwas schmaleren Armen des Gekreuzigten (*Abb. 143*).

Eine dendrochronologische Datierung von Lindenholz ist derzeit nicht möglich.

BESCHREIBUNG

Auf sandigem, mit Kieseln übersättem Boden sind die drei Kreuze in streng geometrischer Anordnung errichtet. Frontal und mittig nimmt das Kreuz Christi in halber Tiefe der flachen Raumbühne fast die gesamte Bildhöhe ein. Die schräggestellten Schächerkreuze sind etwas tiefer im Raum positioniert; zugleich ragen jedoch ihre Kreuzbalken bis in die oberen Bildecken und damit bis in den äußersten Vordergrund. Dies fällt besonders deswegen ins Auge, weil der Querschnitt der Rundhölzer als Viertelkreis mit der Bildecke als Mittelpunkt vorgeführt wird. Die strenge Symmetrie, die feste Einbindung in die Bildfläche, sowie der perspektivische Tiefenzug der Kreuzarme definieren zusammen eine beengte Bühne, umreißen einen Kastenraum geringer Tiefe. Einen Mittelgrund gibt es nicht; der Horizont ist nur zu erahnen: In etwa einem Drittel der Bildhöhe geht die helle Sandfarbe in das Blauweiß eines von Wolken zerfetzten Himmels über, der sich nach oben hin bis zu einem schwarzen Nachthimmel verdüstert.¹ Die elegante Figur des Gekreuzigten mit nach links geneigtem Haupt, Dornenkrone und wehenden Lententuchzipfeln auf beiden Seiten folgt dem verbreiteten Typus des gespannten oder gestreckten Christus. Die Schächer sind als vollbärtige, bäuerliche Gestalten gegeben, der Gute Schächer links deutlich jünger und athletischer gebaut als sein Gegenüber zur Rechten. An der Enge des Raumes orientiert sich auch die kompakte Figurenkomposition. Um den Kreuzstamm des Guten Schächers scharen sich die Muttergottes mit dem Evangelisten Johannes und zwei weitere Marien. Mit geschlossenen Augen und schlaff herabhängenden Armen ist die Muttergottes im Begriff, in sich zusammenzusinken. Johannes greift ihr von hinten stützend unter die Arme. Von rechts spricht eine der heiligen Frauen mit gefalteten Händen der

¹ Gemeint ist die beim Kreuzestod Christi eintretende Verfinsterung, von der Markus und Lukas berichten (Mk 15,33; Luk 23,44f).



Abb. 142: Lucas Cranach d. Ä., Kreuzigung Christi, Infrarot-Reflektographie, Detail: rechtes Drittel, Frankfurt, Städel

Muttergottes Mut zu. Rechts vor dieser Frau kniet Maria Magdalena vor dem Kreuzstamm, den sie mit den Armen fest umschlingt. Hinter ihr taucht Stephaton auf, der mit der Rechten den Ysop hochreckt und in der Linken die Essigkanne hält. Sein Hemd ist verrutscht und entblößt die rechte Schulter; zugleich streckt er dem Gekreuzigten die Zunge heraus. Rechts steht ein Gerüsteter mit einer zwei-zinkigen Pike unter dem Kreuz. Mit der Linken faßt er einen barfüßigen Knaben am Arm, der zum Kreuz aufblickt. Der Blick des Soldaten fällt auf den grüngekleideten bärtigen Greis rechts neben ihm, dessen zum Spalt geschlossene Augen auf Blindheit schließen lassen. Da auch der Knabe einen grünen Rock trägt, ist der Zusammenhang der beiden Figuren evident: Bei dem Greis muß es sich um den blinden Longinus handeln, dem der Knabe beim Stich in die Seite Christi die Lanze führen wird. Daneben steht vor dem Schächerkreuz der Zenturio in goldener Rüstung mit zum Redegestus erhobener Rechter und aus dem Bild blickend. Sein Gesprächspartner ist ein feister Herr in Gelehrtenracht, nämlich einer roten ärmellosen Schaub und einer hohen Kappe gleicher Farbe. Gemeint ist wohl ein Hohepriester, der mit ausgestreckter rechter Hand argumentiert. Im strengen Profil gesehen, schließt er die Komposition zum Bildrand hin ab. Lanzen und Köpfe, die hinter dieser Gruppe hervorragen, deuten weitere Soldaten an.

PROVENIENZ

1870 erworben auf der Versteigerung der Sammlung Brentano-Birckenstock

KOPIE

Bei der annähernd gleichformatigen, jedoch unbezeichneten Fassung in Hannover handelt es sich wohl um eine Werkstattreplik (Abb. 146).² Sie unterscheidet sich von der Tafel im Städel nicht nur durch den offeneren Pinselduktus und die etwas verhärtete Faltenbildung, sondern auch durch eine inhaltliche Abweichung: Der grün gekleidete Greis hat in Hannover die Augen weit geöffnet und gibt daher einen weniger überzeugenden Longinus ab; möglicherweise ist die Nebenhandlung hier nicht mehr recht verstanden worden.

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Unmittelbar nach der Erwerbung der Tafel auf der Auktion der Sammlung Brentano-Birckenstock hat Christian Schuchardt sie im Nachtragsband seines Cranach-Werkes recht positiv beurteilt.³ Alfred Woltmann und Karl Woer-

2 Niedersächsisches Landesmuseum, Inv. Nr. KM 209, 40,5 x 26,5 cm; vgl. WOLFSON (1992), S. 58, Nr. 10.

3 SCHUCHARDT (1871), S. 153f.



Abb. 143: Lucas Cranach d. Ä., Kreuzigung Christi, Frankfurt, Städel



Abb. 144: Lucas Cranach d. Ä., Kreuzigung Christi, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel



Abb. 145: Lucas Cranach d. Ä., Studie zu einem Kalvarienberg, lavierte Federzeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK

mann hielten sie für eine eigenhändige Arbeit Cranachs,⁴ während Hubert Janitschek sie einer Werkstatt hand geben wollte.⁵ Für Eduard Flechsig stand die Eigenhändigkeit außer Zweifel; er verglich die Gestalt Christi mit der auf dem Zwickauer Altar. Insgesamt sei die Malweise der Kreuzigung so eng mit derjenigen des Leipziger Sterbenden von 1518 verwandt, daß Flechsig eine Datierung in dieses Jahr vorschlägt.⁶ Heinrich Weizsäcker stimmte dieser Beobachtung zu, wenn er auch vorsichtiger von einer Datierung vor 1520 sprach, und wies erstmals auf die von ihm als unterlegen eingeschätzte Kopie in Hannover hin.⁷ Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg vertraten in den beiden Auflagen ihres *Catalogue raisonné* einen ähnlichen Zeitansatz von 1515–20. Auch Heinrich Lilienfein datierte um 1518 und beurteilte das Frankfurter Bild als die koloristisch wirkungsvollste Kreuzigung von Cranachs Hand.⁸

Entgegen dem allgemeinen Zeitansatz hat Werner Schade jüngst in der Frankfurter Kreuzigung Reminiszenzen an die Wiener Frühzeit ausgemacht.⁹ Andererseits führt er jedoch den den im Profil gesehenen Hohenpriester am rechten Bildrand auf eine ähnliche Figur im ‚*Ecce Homo*‘ aus Albrecht Dürers Kupferstich-Passion zurück.¹⁰

Erschwert wird die Beurteilung der Zeitstellung durch den Umstand, daß Cranach einmal gefundene Kompositionsschemata mehrfach eingesetzt und immer wieder anders kombiniert hat. Christian Altgraf zu Salm und Gisela Goldberg haben eine etwas größere dreifigurige Kreuzigung vor Landschaftshintergrund in München aufgrund der kompositorischen Übereinstimmungen mit dem Frankfurter Stück in dieselbe Zeit datiert.¹¹ Dagegen verwies Susanne Schottke noch im Zusammenhang mit einer großen Kreuzigung mit Stiftern vom Epitaph des 1549 ver-

4 WOLTMANN u. WOERMANN (1882), S. 420; WOERMANN (1899).

5 JANITSCHKE (1890), S. 494.

6 Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. 40; vgl. GOLDBERG u. a. (1997), S. 54–57, Nr. 11.

7 WEIZSÄCKER (1900), S. 78.

8 LILIENFEIN (1942), S. 83.

9 SCHADE (2003), S. 172f.

10 B. 10; vgl. Walter L. STRAUSS, *The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer*, New York 1972, S. 132f, Nr. 62. Da der

Stich 1512 datiert ist, wäre damit ein terminus post gegeben. Doch ist die Übereinstimmung zwischen den beiden Figuren gering – Kostüm, Kopfputz und Gestik differieren – und das Besetzen des Bildeingangs mit rahmenden Profilfiguren ein gängiges Gestaltungsmittel in dieser Zeit.

11 Alte Pinakothek, Inv. Nr. 695; vgl. SALM u. GOLDBERG (1963), S. 60; ERLÄUTERUNGEN ZU DEN AUSGESTELLTEN GEMÄLDEN, Alte Pinakothek, München 1983, S. 148f m. Abb.



Abb. 146: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt), Kreuzigung Christi, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

storbenen Hans Preusser auf die Frankfurter Kreuzigung als Vorbild.¹²

DISKUSSION

Mit einem gewaltigen Paukenschlag fällt Lucas Cranach d. Ä. in seinen Wiener Jahren kurz nach 1500 in das Kon-

zert der deutschen Kunst der Zeitenwende ein. Von Anfang an spielt das Sujet der Kreuzigung dabei in den wenigen erhaltenen Graphiken und Gemälden eine zentrale Rolle.¹³ Da ist vor allem die kühne formale wie inhaltliche Umformulierung des Themas in der Münchener Tafel von 1503; ihr sekundieren die beiden frühen Holzschnitte, in denen jede Einzelform, jede Linie auf das äußerste dynamisiert, jede Geste dramatisiert wird.¹⁴

12 Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum, Inv. Kirchl. Kunst Nr. 25; vgl. Susanne SCHOTTKE, in: GOLDBERG (1997), S. 66–69, Nr. 15 m. Farbabb.

13 Vgl. Sabine HEISER, Das Frühwerk Lucas Cranachs des Älteren. Wien

um 1500 – Dresden um 1900 (= Neue Forschungen zur deutschen Kunst 6), Berlin 2002.

14 Zur Münchener Tafel ebd., S. 95–112, Abb. 2, 64; zu den Holzschnitten H. 25 und H. 26 ebd., S. 30–34, 93f, Abb. 7, 8.



Abb. 147: Lucas Cranach d. Ä., Kalvarienberg, Holzschnitt aus der Passion von 1509, Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung



Abb. 148: Lucas Cranach d. Ä., Kreuzigungs-Triptychon, Mitteltafel, ehem. Berlin, Slg. von Kaufmann

Schon bald aber erwiesen sich diese ‚Sturm und Drang‘-Werke offenbar als nicht alltagstauglich. Ihre exzeptionelle Gestaltung verhinderte jene Lesbarkeit auf den ersten Blick, welche die Universalität des allgegenwärtigen Themas erforderte. Bereits mit dem Kanonblatt des in Wien gedruckten Passauer Missales von 1503 kehrt Cranach in mancherlei Hinsicht zur Normalität zurück.¹⁵ Schongauer verdankt dieser Holzschnitt Einiges.¹⁶ Eine weitere formale Beruhigung bringt die erste Arbeit mit sich, die der Künstler mit dem Schlangensignet versehen hat, das Kanonblatt des 1508 in Nürnberg gedruckten Prager Missales.¹⁷ Handelt es sich bei diesen beiden Blättern, der Bildtradition für die Illustration des Kanons gemäß, um dreifigurige Kreuzigungen, so versucht sich Cranach vermutlich schon bald darauf in einer Berliner Zeichnung an der Erweiterung der Komposition zum Kalvarienberg (Abb. 145).¹⁸

Der Gekreuzigte auf der Zeichnung entspricht spiegelbildlich demjenigen des Holzschnitts, abgesehen von der leicht modifizierten Drapierung des Lententuchs. Wieder eingeführt werden die schräggestellten Kreuze mit den Schächern zu beiden Seiten, nun aber so eng an den Rand gerückt, daß die Kreuzbalken in die oberen Ecken des Blattes weisen. Daß ihre räumliche Position dabei noch nicht ganz geklärt ist, wird insbesondere bei dem rechten Schächer deutlich. Seinem Figurenmaßstab nach müßte er sich ein gutes Stück hinter dem gekreuzigten Christus befinden; sein Kreuzstamm ragt indessen sogar etwas weiter im Vordergrund aus dem Boden. Die linke Hälfte des Blattes ist dann mit dem Evangelisten Johannes und den heiligen Frauen unter dem Kreuz bevölkert, während rechts auf der von hinten an das Kreuz Christi gelehnten Leiter ein Knecht mit seinem Helfer das Herausziehen der

15 H. 29; vgl. ebd., S. 80–82, Abb. 13, 14.

16 Die Marienfigur orientiert sich deutlich, der Johannes ungefähr an Schongauers großer Kreuzigung L. 14. Unverkennbar von dort stammt die Verankerung des Kreuzes mit einer Kombination aus Pflöcken und Felsbrocken. Vgl. Ausst. Kat. DER HÜBSCHE MARTIN. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer (ca. 1450–1491), Colmar 1991, S. 294f, Nr. K 25.

17 H. 25; vgl. Johannes JAHN, 1472–1553. Lucas Cranach d. Ä. Das gesamte graphische Werk. Mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt, Herrsching o. J. [1972], S. 453–455 m. Abb.

18 Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, KdZ 5016. Vgl. Jakob ROSENBERG, Die Zeichnungen Lucas Cranachs d. Ä., Berlin 1960, S. 18, Nr. 17.

Nägel vorbereitet. Das Berliner Blatt ist gewiß in Zusammenhang mit der Arbeit an der Passionsfolge zu sehen, die Cranach 1509 zum Druck gab (*Abb. 147*).¹⁹ Auf dem Kreuzigungsholzschnitt der Serie stimmen die Figuren der beiden Schächer bis auf den Kopf des rechten Schächers wörtlich überein; man vergleiche die beiden unterschiedlichen Bruchens rechts und links als markantes Detail. Die Kreuze sind nun räumlich eindeutig hinter dem Kruzifixus angeordnet; ihre Stämme verschwinden im Gedränge der Figuren auf dem Kalvarienberg. Die beiden Frauen am linken Bildrand stammen gleichfalls von der Zeichnung. Weil aber Maria stärker in den Vordergrund tritt und zudem von einer weiteren Frau getröstet wird, die von vorn auf sie zutritt, wird die Maria Magdalena von dem prominenten Platz am Kreuzfuß verdrängt und muß mit der linken unteren Ecke Vorlieb nehmen. Der Blickwinkel auf die Figur bleibt jedoch der gleiche. An dieser Stelle fügt sich die Frankfurter Kreuzigungstafel als Bindeglied zwischen der Zeichnung und der Druckgraphik in die Überlieferung ein. Von der etwas weitsichtigeren Aufnahme her, die den Boden zur Geltung kommen läßt, steht sie der Zeichnung näher als dem Holzschnitt mit seinem nahsichtigen Figurengedränge. Mit dem Holzschnitt teilt sie jedoch den dunklen, von markanten Wolkenformationen strukturierten Himmel. Das Tête-à-tête der Muttergottes und ihrer Trösterin vom Holzschnitt findet sich auf dem Bild wieder; nur sind die beiden Figuren dort etwas weiter in die Tiefe gerückt, um der Magdalena mehr Raum zu bieten. Sie ist in Rückenansicht fast unter dem gleichen Blickwinkel gesehen wie auf der Berliner Zeichnung. Der Evangelist Johannes weist auf unserem Bild wiederum starke Parallelen zu der entsprechenden Figur des Holzschnitts auf: Ähnlich wie dort erscheint er im Rücken der Muttergottes. Daß er sie von hinten stützt, erklärt die schlaff herunterhängenden Arme der in sich zusammensinkenden Maria.²⁰ Die gesamte Figurengruppe der linken Bildhälfte kehrt auf der Mitteltafel eines kleinen Kreuzigungs-Triptychons (*Abb. 148*) wieder, das sich einst in der Sammlung Kaufmann befand. Auch die Anordnung der Kreuze und die Figuren der Gekreuzigten sind eng verwandt; doch ist die Triptychon-Mitteltafel steiler proportioniert, die Kreuze ragen höher über die Volksmenge hinaus und einige der römischen Soldaten sind beritten. Insgesamt fallen die Bezüge zu den oben verglichenen graphischen Arbeiten so eng aus, daß eine Datierung um 1508/10 wahrscheinlicher erscheint als die bisherige Ansetzung in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts.

B.B.

19 JAHN (wie Anm. 15), S. 216f, 238f.

20 Die manierierte Geste verselbständigt sich später in der Cranach-Werkstatt augenscheinlich; vgl. die 1515 datierte, im Zweiten Weltkrieg ver-

LITERATUR

VERZ. 1873, S. 98, Nr. 94a; 1879, S. 96, Nr. 87; 1883, S. 98, Nr. 87; 1888, S. 105, Nr. 87; 1892, S. 27, Nr. 87; 1907, S. 16, Nr. 87; 1910, S. 21, Nr. 87; 1914, S. 22, Nr. 87; 1919, S. 28; 1924, S. 54; 1966, S. 30; 1971, S. 18; 1987, S. 39

- 1870 Aukt. Kat. CATALOGUE DES TABLEAUX ANCIENS et Objets d'Art composant la galerie de feu Madame Antonie Brentano, née de Birckenstock, dont la vente aux enchères aura lieu en son hotel Neue Mainzerstrasse, 20 à Francfort s. M. Les Lundi 4, Mardi 5 et Mercredi 6 Avril 1870 à 10 heures précises sous la direction de M. G. L. Kohlbacher, Expert et directeur du „Kunstverein“, Frankfurt a. M. 1870, S. 51, Nr. 98
- 1871 Christian SCHUCHARDT, Lucas Cranach des Älteren Leben und Werke, Bd. 3, Leipzig 1871, S. 153f, Nr. 49
- 1882 Alfred WOLTMANN u. Karl WOERMANN, Geschichte der Malerei, Bd. 2, Leipzig 1882, S. 420
- 1890 Hubert JANITSCHKE, Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1890, S. 494
- 1899 Heinrich WEIZSÄCKER, Die Meisterwerke der Gemälde-Galerie des Städelschen Kunstinstitutes in Frankfurt am Main. Sechzig Lichtdrucke mit erläuterndem Text, München 1899, S. 12f, Nr. 14
- 1899 Karl WOERMANN, Ausst. Kat. Deutsche Kunst-Ausstellung Dresden 1899. Abteilung Cranach-Ausstellung, Dresden 1899, S. 57, Nr. 77
- 1900 Eduard FLECHSIG, Cranachstudien I [mehr nicht erschienen], Leipzig 1900, S. 105f, 139, 278
- 1900 WEIZSÄCKER, S. 77f, Nr. 88
- 1908 Eduard HEYCK, Lukas Cranach (= Künstler-Monographien 95), Bielefeld u. Leipzig 1908, S. 70
- 1932 Max J. FRIEDLÄNDER u. Jakob ROSENBERG, Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, S. 45, Nr. 84
- 1942 Heinrich LILIENFEIN, Lukas Cranach und seine Zeit, Bielefeld u. Leipzig 1942, S. 83
- 1963 Christian Altgraf zu SALM u. Gisela GOLDBERG, Altdeutsche Malerei (= Alte Pinakothek München. Katalog 2), München 1963, S. 60
- 1967 Charles W. TALBOT, An Interpretation of Two Paintings by Cranach in the Artist's Late Style, in: National Gallery of Art, Washington, Reports and Studies in the History of Art 1, 1967, S. 67–88, hier S. 72
- 1979 Max J. FRIEDLÄNDER u. Jakob ROSENBERG, Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel, Boston u. Stuttgart 2. Aufl. 1979, S. 88, Nr. 92
- 1992 Michael WOLFSON, Die deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover – Landesgalerie, Hannover 1992, S. 58
- 1997 Gisela GOLDBERG u. a., Ausst. Kat. Vergessene altdeutsche Gemälde. 1815 auf dem Dachboden der Leipziger Nikolaikirche gefunden – 1997 anlässlich des 27. Deutschen Evangelischen Kirchentages präsentiert, Heidelberg 1997, S. 66
- 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 29, Tf. 18
- 2003 Werner SCHADE, Ausst. Kat. Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne, Bucerius Kunst Forum, Hamburg, Ostfildern-Ruit 2003, S. 171f, Nr. 28

schollene Kreuzigung bei FRIEDLÄNDER u. ROSENBERG (1979), S. 84, Nr. 72.