

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

# DIE HEILIGE SIPPE

(DER SOG. „TORGAUER ALTAR“)

Wittenberg, 1509

Inv. Nr. 1398

Mitteltafel:

JOSEPH, MARIA, ANNA UND DER JESUSKNABE,  
IM HINTERGRUND DIE DREI GATTEN ANNAS:  
JOACHIM, KLEOPHAS (MIT DEN ZÜGEN KAISER MAXIMILIANS  
I.) UND SALOMAS (MIT DEN ZÜGEN SIXTUS OELHAFENS?),  
IM VORDERGRUND ZWEI SÖHNE DER MARIA KLEOPHAS

Linker Flügel, Innenseite:

MARIA KLEOPHAS UND ALPHÄUS (MIT DEN ZÜGEN FRIEDRICH  
DES WEISEN), SOWIE ZWEI IHRER SÖHNE

Rechter Flügel, Innenseite:

MARIA SALOME UND ZEBEDÄUS (MIT DEN ZÜGEN JOHANNES  
DES BESTÄNDIGEN), SOWIE IHRE SÖHNE JAKOBUS  
D. Ä. UND JOHANNES EV.

Linker Flügel, Außenseite:

MADONNA MIT KIND

Rechter Flügel, Außenseite:

HL. ANNA

## MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

der Bildträger besteht bei allen Tafeln aus Lindenholz (*Tilia* sp.). Die Mitteltafel ist stark gedünnt und auf eine Trägerplatte aus Buchenholz aufgeleimt worden, die zusätzlich parkettiert wurde;<sup>1</sup> die Seitenflügel sind mit original bemalten Vorder- und Rückseiten erhalten

Mitteltafel: 121,1 (± 0,1) x 100,4 (± 0,3) x 0,5 (± 0,1; einschließlich Trägerplatte) cm

sechs Bretter, horizontal geteilt mit horizontal verlaufender Maserung (Höhen von oben nach unten): Brett I: links 22,0; rechts 28,0 cm; Brett II: links 28,3; rechts 26,0 cm; Brett III: links und rechts 25,5 cm; Brett IV: links 12,7; rechts 14,0 cm; Brett V: links 13,0; rechts 12,8 cm; Brett VI:

links 19,0; rechts 14,5 cm. Oben geringfügig beschnitten  
Linker Flügel: 120,5 (± 0,3) x 45,2 (± 0,1) x 0,9 (± 0,2) cm  
sieben Bretter, horizontal geteilt mit horizontal verlaufender Maserung (Höhen von oben nach unten): Brett I: links 16,5; rechts 17,2 cm; Brett II: links 24,0; rechts 24,9 cm; Brett III: links 13,1; rechts 11,1 cm; Brett IV: links 15,1; rechts 14,5 cm; Brett V: links 14,5; rechts 16,3 cm; Brett VI: links 18,4; rechts 16,6 cm; Brett VII: links 18,7; rechts 18,9 cm. Unten eine ca. 0,4 cm starke Leiste über die gesamte Tafelbreite angesetzt, die rechts ausgebrochen ist  
Rechter Flügel: 120,7 (± 0,1) x 45,4 (± 0,1) x 0,9 (± 0,2) cm  
acht Bretter, horizontal geteilt mit horizontal verlaufender Maserung (Höhen von oben nach unten): Brett I: links 12,2; rechts 13,4 cm; Brett II: links 11,6; rechts 10,5 cm; Brett III: links 14,5; rechts 14,0 cm; Brett IV: links 13,7; rechts 13,8 cm; Brett V: links 16,2; rechts 15,6 cm; Brett VI: links 13,0; rechts 12,2 cm; Brett VII: links 14,4; rechts 14,2 cm; Brett VIII: links 24,6; rechts 24,7 cm. Oben und unten beschnitten

Malfächen:

Mitteltafel: 120,6 (± 0,1) x 99,3 (± 0,3) cm, die ursprüngliche Malkante ist links, rechts und unten unter einer wohl gleichfalls originalen Übermalung des Randes mit schwarzer Farbe erhalten in ca. 0,5–1,0 cm Abstand vom Tafelrand.<sup>2</sup> Oben ist die Malkante der Beschneidung der Tafel zum Opfer gefallen

Linker Flügel, Innenseite: 120,3 (± 0,2) x 44,4 (± 0,1) cm, Malkanten seitlich erhalten, beidseitig mit einem schwarzen Streifen übermalt

Rechter Flügel, Innenseite: 120,7 (± 0,1) x 44,5 (± 0,2) cm, Malkanten seitlich erhalten, beidseitig mit einem schwarzen Streifen übermalt

Linker Flügel, Außenseite: 120,4 (± 0,2) x 44,0 (± 0,2) cm, Malkanten seitlich erhalten, Reste von schwarzer Übermalung zur Tafelkante hin

Rechter Flügel, Außenseite: 120,7 (± 0,1) x 44,0 (± 0,3) cm, Malkanten seitlich erhalten, Reste von schwarzer Übermalung zur Tafelkante hin

1 Eine der Trägerplatte entnommene Holzprobe führte am Städel im ersten Angang zu einer falschen Bestimmung der Holzart, auf die sich RITSCHEL (1996), S. 14 bezieht. Das Argument unterschiedlicher Holzarten beim Frankfurter Triptychon und der Torgauer Predella entfällt also; doch behalten die übrigen Überlegungen von Ritschel ihre Gültigkeit.

2 Solche schwarzen Umräumungen hat HEYDENREICH (1998), S. 193 an verschiedenen Werken Cranachs festgestellt; vgl. Abb. 21.11. u. 21.12. dort.



Abb. 164: Lucas Cranach d. Ä., Hl. Sippe, 1509, Altar bei geöffneten Flügeln, Frankfurt, Städel

Zustand der Malerei:

Mitteltafel: schlecht. Zahlreiche punktuelle Retuschen über die gesamte Bildfläche verteilt, in den unteren zwei Dritteln zunehmend. Sämtliche Inkarnate mehr oder weniger stark verputzt; beim Gesicht der hl. Anna teilweise bis auf die Grundierung. Die Gesichter der drei Figuren auf der Empore dagegen viel weniger in Mitleidenschaft gezogen und der Brokatvorhang oben und die graue Rückwand kaum gereinigt. Die stärksten Beschädigungen finden sich dagegen in einem horizontal über die gesamte Bildbreite verlaufenden Streifen, der sich von links etwa 10 cm Höhe bis auf rechts 19 cm verbreitert und das Piedestal der linken Säule, das Mariengewand auf der Brüstung und in Kniehöhe, Buch und linke Hand Mariens, das Christkind von der Schulter abwärts, die Annenfigur zwischen Oberarm und Knie, sowie schließlich das Piedestal der rechten Säule einschließt. Hier besteht die Malerschicht weitgehend aus alten Retuschen, die sich ihrerseits z. T. vom Malgrund lösen. Offenbar arbeitete das Brett stark. Ein zweiter, weniger stark retuschierter, aber sehr verputzter Streifen von ca. 8 cm Höhe zieht sich in der Höhe des Frieses an der Empore quer über die gesamte Breite der Tafel. Die ursprünglichen Blattgoldnimben sind fast ganz verloren und mit Muschelgold und brauner Schattierung grob ergänzt.

Linker Flügel, Innenseite: recht gut. Unter ultraviolettem Licht werden die Folgen ungleichmäßiger Reinigungsversuche sichtbar. In der Landschaft sind Burg und Felsen stärker herausgeputzt worden als der Rest, ebenso die Gesichtsmaske und die Brustpartie des Alphäus, sowie bei der Maria Kleophas die Inkarnate und der weiße Ärmel, schließlich die ganze Figur des Knaben im Vordergrund

Rechter Flügel, Innenseite: gut  
Linker Flügel, Außenseite: mittelmäßig. Zahlreiche Retuschen auf älterem Restaurierungsfirnis, der ungleichmäßig reduziert worden ist. Herausgeputzt worden sind der Marienkopf, das Christkind, Hände, Haar und Ärmel Mariens auf ihrer rechten Seite, sowie ihr Bauch und ihr Gewand unten. Unter dem Firnis zeichnen sich großflächige Retuschen im unteren Drittel der Figur ab, in den Mäntelfalten unterhalb ihres linken Armes und am Unterarm, sowie links in der Nischenkalotte

Rechter Flügel, Außenseite: mittelmäßig

Rückseite des Bildträgers bei der Mitteltafel:  
oben mit blauer Wachskreide „7359“; mit Bleistift im oberen Drittel „Inv.N. 1398“

Rahmen: modern

Bezeichnet:

auf der an der rechten Säule angebrachten Tafel „LVCAS · CHRONVS/FACIEBAT/ANNO · 1509“. Im Puttenfries der Brüstung kursächsische Wappen

## GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Mitteltafel: Unterzeichnung ist in den verputzten Inkarnaten teilweise mit bloßem Auge zu erkennen; auf der Infrarot-Reflektographie tritt sie außerdem unter dem leuchtend gelben und erstaunlicherweise auch unter dem mittelblauen Pigment sehr deutlich zutage, etwas weniger prägnant unter den roten Farbschichten (Abb. 166–169). Anscheinend sind sämtliche Figuren mit breitem Pinsel in den Konturen, markanten Linien der Binnenzeichnung und in der Faltenführung des Kostüms vorbereitet worden. Dabei werden mit wenigen, frei geführten Pinselzügen Formen festgelegt, Licht und Schatten bleiben unberücksichtigt, ganz selten werden, beispielsweise bei den nackten Armen und Fingern des Christkinds, gekrümmte Oberflächen durch Ansätze von Schraffur markiert (Abb. 167). Typisch für die Arbeitsweise des Entwerfers ist beispielsweise die Art, in der er die Binnenstruktur der Gugel Josephs mit wenigen Linien angegeben hat (Abb. 166): Eine Klammerform und eine Wellenlinie bezeichnen den Wulst des Kopfputzes, zwei unregelmäßige Züge die Knickstellen des Zipfels. Ferner erkennt man einen breiten horizontalen Strich, der darauf hinweist, daß zumindest in der Unterzeichnung das Gesims unter der Kopfbedeckung durchgezogen war. Nase, Wangenknochen und Finger sind mit knappen Angaben ebenso treffend angezeigt. Dagegen deuten drei schwungvolle kleine Bögen am Oberarm des Christkinds mehr Muskulatur an, als in der Malerei ausgeführt wurde (Abb. 167).<sup>3</sup> Das gleiche Phänomen ursprünglich etwas schweller verlaufender Konturen ist an den Beinen der beiden Knaben im Vordergrund zu beobachten (Abb. 168). Der grüne Mittelstreifen im Rock des linken von ihnen war etwas breiter geplant, wie die durch die roten Zonen durchwachsenden Hakenformen der Unterzeichnung belegen. Weniger deutlich ist die Unterzeichnung in den drei Figuren auf der Empore auszumachen, weil dort die Malerei etwas besser erhalten ist und die Gewänder zum Teil in pastoser, undurchlässiger Malweise ausgeführt sind. Doch zeichnen sich in Kleidung und Händen des Joachim, sowie in Gesicht und Händen des Kleophas die gewohnt freien Pinselstriche ab (Abb. 169).

Linker Flügel, Innenseite: Auf der Infrarot-Reflektographie zeichnet sich die von der Mitteltafel vertraute, schwungvolle und freie Pinselführung in den beiden Kindern und in Hand und Ärmel der Maria Kleophas ab (Abb. 170). Abweichungen von der Unterzeichnung sind an der linken Hand des Alphäus und in seinem Gesicht festzustellen. Während die Hand gegenüber der Vorzeichnung lediglich ein wenig nach rechts unten versetzt ist, scheint die Kopfhaltung ursprünglich recht anders gedacht gewesen zu sein; denn der von losen Schraffen begleitete Linienzug quer über die Nase der Figur und die Linien auf der linken Wange machen in bezug zur ausgeführten Malerei keinen Sinn.

<sup>3</sup> SANDNER (1998), S. 167 glaubt, daß die Angaben der Unterzeichnung sich „offensichtlich an Pauslinien orientieren und der vorgegebenen

Form nachgehen, ohne die Linien sauber nachzuziehen. Dadurch entsteht ein relativ freier Duktus“.





5: Lucas Cranach d. Ä., *Hl. Sippe*, 1509, *Altar bei geschlossenen Flügeln*, Frankfurt, Städel





Abb. 166: Lucas Cranach d. Ä., Hl. Sippe, 1509, Infrarot-Reflektographie, Detail von der Mitteltafel: Joseph, Frankfurt, Städel



Abb. 167: Lucas Cranach d. Ä., Hl. Sippe, 1509, Infrarot-Reflektographie, Detail von der Mitteltafel: Gruppe der Anna selbdritt, Frankfurt, Städel

Rechter Flügel, Innenseite: Die Körperkonturen der nackten Knäblein sind wiederum mit ungemein freien Linienzügen in schwellenden Formen vorbereitet; ebenso ist das Gesicht der Maria Salome recht detailliert unterzeichnet (Abb. 171): Haaransatz, Brauenbögen, Nase und Mund sind angegeben; dabei sind das rechte Auge und die Nasenspitze in der Ausführung leicht nach unten gerutscht. Ferner ist die im roten Innenfutter des Ärmels vorgezeichnete Faltenführung zwar sinngemäß, aber keineswegs wörtlich befolgt worden.

Linker Flügel, Außenseite: Mit breiterem Pinselstrich und summarischer als auf der Innenseite sind hier die wesentlichen Konturen und Formen in einer Unterzeichnung angegeben, die sich jedoch selbst auf der Infrarot-Reflektographie kaum von der Malerei abhebt, wahrscheinlich, weil sie mit denselben Pigmenten ausgeführt ist wie die Farbschichten der Grisaillemalerei an der Oberfläche (Abb. 172). Im Gesicht der Muttergottes sind mit Sicherheit Nase und Mund vorbereitet worden. Beim Christkind erscheint die Nase in der Unterzeichnung oberhalb des ausgeführten Stupsnäschens; in Verbindung mit zwei Haken am Brauenbogen und an der Schläfe deutet dies auf einen stärker in den Nacken gelegten Kopfhin. Der Umriss des Ohres ist ebenfalls mit einigen Pinselzügen markiert worden, und der Kontur der Schädelskappe zeichnet sich unter dem Nimbus ab. Ebenso wird der ursprünglich etwas knappere Verlauf des gekrümmten Rückens sichtbar. Auch die Finger der rechten Marienhand sind leicht verschoben worden; man erkennt einen großzügigen Kringel zwischen Daumen und Zeigefinger, der die zugreifenden Finger möglicherweise ganz summarisch festlegen sollte. Im Mantelstoff sind die in großen Schwüngen verlaufenden Schüsselfalten angegeben, wo-

bei die zweite von oben, deren Faltensteg sich auf halbem Wege in dem über dem Bauch gespannten Stoff verliert, ursprünglich von links kommen sollte.

Rechter Flügel, Außenseite: Der Buchrücken und die auf dem Einbanddeckel ruhenden Fingerspitzen sind gegenüber der gleichfalls mit breitem Pinsel hingestrichenen Unterzeichnung etwas versetzt worden (Abb. 173). Von der Taille abwärts deuten mehrere lange Schwünge den Faltenverlauf an, wenn auch nur in sehr groben Zügen: Sie zeichnen sich heute u. a. in der glatten Stoffbahn ab, die vom Bauch der hl. Anna herabfällt.

## BESCHREIBUNG

Bei geschlossenen Flügeln zeigt der Altar in Grisaillemalerei zwei halbrunde Nischen, die ohne jede architektonische Verzierung in eine verputzte Wand eingelassen sind und von einem breiten Sockelstreifen an der Unterkante bis zur Oberkante der Flügel reichen, also fast deren gesamte Höhe einnehmen. In der linken Nische steht eine Madonna mit Kind, in der rechten die hl. Anna. Maria ist frontal ausgerichtet; über einem nur unten rechts sichtbaren Faltenrock trägt sie einen Mantel mit weiten Ärmeln, der von der Taille abwärts in mehreren großen Faltschüsseln herabfällt und sich links unten in einem Bausch auf dem Boden staut, der die Füße der Muttergottes verbirgt. Diese hält mit symmetrischem Griff beider Hände vor der Brust das Kind, das im Profil nach rechts gewandt aufgerichtet auf ihren Handflächen sitzt, mit den Armen den Hals der Mutter umschlingt und die Lippen zum Kuß auf ihren Mund spitzt. Die hl. Anna wendet sich mit einer Drehung des ganzen Körpers nach

links ihrer Tochter zu; das linke Spielbein hat sie ein wenig zurückgesetzt. Auf Hüfthöhe hält sie ein aufgeschlagenes Buch in den Händen, in das sie sich mit geneigtem Kopf und niedergeschlagenem Blick zu vertiefen scheint. Bekleidet ist sie mit einem langen Rock mit weiten Trichterärmeln, der auf dem Boden aufstößt und rechts sogar in einer kurzen Schleppe endet. Ein plissierter Kragen und eine bis auf die Schulter fallende Haube nach niederländischer Mode vervollständigen das Kostüm. Auffällig sind bei allen drei Figuren die Nimben, die als etwa fingerdicke Scheiben gestaltet sind. Dadurch verstärken sie den Eindruck, daß es sich bei den monochromen Nischenfiguren um Skulpturen handle.<sup>4</sup>

Im geöffneten Zustand zeigen die Mitteltafel und die Flügelinnenseiten einen einheitlichen Bildraum. Der Betrachter blickt in einen großzügig dimensionierten, hohen Saal mit blaugrau verputzten Wänden und dreifarbig gefliestem Fußboden.<sup>5</sup> Nach links öffnet sich der Saal auf eine Terrasse, die nur im rückwärtigen Teil durch eine Mauerzunge mit Pfeilerstirn und ein Stück niedriger Brüstungsmauer zur offenen Landschaft hin begrenzt wird. Auf der rechten Seite sorgt zwar ein ähnlich abgestuftes Wandstück für einen Anflug von Symmetrie, der allerdings gleich wieder relativiert wird; denn Pfeiler und Vorsprung bilden hier nur die innere Wandschicht, die von einer glatten Außenwand mit oben eingelassenem Fenster hinterfangen wird. Als Fensterbank dient die Mauerzunge nicht nur dem Mann im Hintergrund als Sitzgelegenheit; sie läuft als Schwelle an der Außenwand entlang nach vorne und scheint im äußersten Bildvordergrund zu einer zweiten Sitzbank umzubiegen, vor der die Frau mit den Kindern Platz genommen hat. Der Ansatz eines flachen Tonnengewölbes über der seichten Fenster niche vervollständigt die architektonische Definition dieser Zone. Auf der Mitteltafel beherrschen zwei mächtige Einbauten den Saal. Im Vordergrund erstreckt sich eine an Ober- und Unterkante mit Rundstäben profilierte Steinbank quer über die ganze Breite des Raumes. Rechts und links trägt sie auf kubischen Piedestalen zwei Säulen aus hellem Marmor. Zwischen ihnen ist am oberen Bildrand ein großes Tuch aus schwarz und rot gemustertem Goldbrokat gespannt, dessen Enden an den Säulen entlang herabfallen. Ein Stück unterhalb des Stoffendes ist an der rechten Säule ein weißes Täfelchen mit schwarzem Rahmen an einer Krampe befestigt, auf dem Signatur und Datierung zu lesen sind. Daß die rechte Säule vollständig zu sehen, die linke dagegen leicht angeschnitten ist, sorgt für eine leichte Asymmetrie, die in der Gestaltung von Mittel- und Hintergrund aufgenommen wird. Im Mittelgrund ragt von links eine eingebaute Empore in den Saal, die insgesamt



Abb. 168: Lucas Cranach d. Ä., *Hl. Sippe*, 1509, Infrarot-Reflektographie, Detail von der Mitteltafel: Simon und Judas als Knaben, Frankfurt, Städel

knapp mannshoch ist. Über einem schmucklosen Unterbau erhebt sich eine reich profilierte und mit einem Fries dekorierte Brüstung. Der Fries besteht aus einem Relief mit sechs tänzelnden Putten, die zwischen sich sechs aus einer Kette mit großen kreisförmigen Gliedern gebildete Ringe mit jeweils einem Wappenschild darin halten. Auf die sechs Schilde sind die Figuren der Felder des kursächsischen Wappens verteilt.<sup>6</sup> Die Empore endet etwa ein Viertel der Tafelbreite vom rechten Rand entfernt, so daß die rechte hintere Raumecke sichtbar und die gesamte Tiefe des Raumes abschätzbar bleibt. Über dem rechten Ende der Empore steht auf der Brüstung eine Säule ähnlich den vorderen beiden, jedoch anstelle eines Piedestals nur mit einer schlichten Plinthe versehen. Sie erweckt den Eindruck, daß mit dem Brokatstoff ein Baldachin über den ganzen Mittelteil gespannt sein könnte, ohne daß diese Vermutung sich letztlich verifizieren ließe. In die schlichte Rückwand ist im linken Viertel oberhalb der Empore ein Fenster eingelassen, das den Blick auf ein Stück Himmel freigibt.

Das zugleich komplexe und monumentale, dabei etwas erklügelte wirkende architektonische Gehäuse dient dazu, insgesamt siebzehn Figuren unterzubringen und sinnvoll zu gruppieren. Dargestellt ist die hl. Sippe gemäß der Trinubiumslegende, derzufolge die hl. Anna insgesamt

4 Vgl. Marion GRAMS-THIEME, *Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts* (= Dissertationen zur Kunstgeschichte 27), Köln u.a.O. 1988; Dagmar R. TÄUBE, *Monochrome gemalte Plastik* (= K. Bering (Hg.), *Kunst - Geschichte und Theorie* 19, zugleich Diss. phil. Bonn 1991), Essen 1991

5 Ein Fehler ist dem Maler bei zwei Reihen des Bodenstreifens am äußer-

sten Rand links unterlaufen; dort stoßen olivgrüne und ockerfarbene Fliesen unmittelbar aneinander, anstatt sich jeweils in separaten Reihen mit weißen abzuwechseln.

6 Zu erkennen sind von links nach rechts Adler, gekreuzte Schwerter, steigender Löwe, Adler, steigender Löwe.



Abb. 169: Lucas Cranach d. Ä., Hl. Sippe, 1509, Infrarot-Reflektographie, Detail von der Mitteltafel: die drei Ehemänner Annas, Frankfurt, Städel

dreimal verheiratet war.<sup>7</sup> Auf der zentralen Steinbank im Vordergrund der Mitteltafel haben sich Maria und ihre Mutter Anna mit dem Christusknaben niedergelassen. Die hl. Anna, in demselben Kostüm wie auf der Außenseite, hält den Knaben auf ihrem rechten Knie und wendet sich, der Bewegung des Kindes folgend, nach links ihrer Tochter zu. Der Jesusknabe dreht nämlich Kopf und Oberkörper in diese Richtung und reckt sich mit weit ausgestreckten Armen gefährlich weit nach links. Seine ganze Aufmerksamkeit wird von einem Apfel in Anspruch genommen, den Maria ihm mit der rechten Hand zureicht, während sie mit der linken verhindert, daß das Buch auf

ihrem Schoß heruntergleitet. Sie trägt ein langes blaues Kleid mit rechteckigem Ausschnitt und langen Ärmeln, bei deren rechtem das gelbe Innenfutter zum Vorschein kommt. In ihrem Rücken kauert unmittelbar hinter der Steinbank ein bärtiger Mann mit einer Gugel im Profil nach rechts gewandt auf dem Fußboden. Die Beine angezogen, den rechten Arm untergeschlagen, den Kopf in die linke Hand gestützt, scheint er zu schlafen. Dem Kopftypus und der ikonographischen Tradition nach muß es sich um Joseph handeln.<sup>8</sup> Oberhalb dieser Gruppe ist die Empore mit drei Männern mittleren Alters besetzt, die sich auf die Brüstung stützen. Der linke von ihnen lehnt sich

7 „Anna aber, spricht man, hatte drei Männer: Joachim, Cleophas und Salome. Von Joachim ihrem ersten Manne gebar sie eine Tochter, Maria, die Mutter des Herrn, die sie dem Joseph zum Weibe gab, und die darnach Christum den Herrn zeugte und gebar. Als Joachim tot war, nahm sie den Cleophas zum Manne, den Bruder des Joseph, und zeugte mit ihm eine andere Tochter, die sie auch Maria nannte und darnach dem Alphaeus zum Weibe gab; diese Maria gebar aber ihrem Manne vier Söhne: Jacobum den Mindern; Joseph den Gerechten, der auch Barsabas hieß; Simon; und Juda. Nach dem Tode des zweiten Mannes nahm Anna zum dritten Mann den Salome; dem gebar sie eine Tochter, die sie abermals Maria nannte, und gab sie dem Zebedaeus zum Weibe. Die beiden zeugten zusammen zwei Söhne, Jacobus den Großen und Johannes den Evangelisten.“ (DIE LEGENDA AUREA DES JAKOBUS DE VORAGINE, übersetzt v. Richard Benz, Heidelberg, 8. Aufl. 1975, S. 677f) Generell zum Thema vgl. ESSER (1986), zur Überlieferungsgeschichte besonders S. 15–31; M. LECHNER, Art. „Sippe, Heilige“, in: LCI, Bd. 4, 1972, Sp. 163–168.

8 Ein schlafender Joseph kommt z. B. bei Albrecht Dürer hinter der Rasenbank mit der Muttergottes auf der frühen Madonna mit der Heuschrecke (B. 44) vor; der Ausst. Kat. ALBRECHT DÜRER 1471/1971. Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums, München 1971, S. 86, Nr. 144 schlägt vor, daß damit auf den Traum angespielt wird, in dem Joseph die Aufforderung zur Flucht erhält (Matth. 2,13). Andererseits wertet Walter L. STRAUSS (The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer New York 1972, S. 8f, Nr. 4) die Müdigkeit des Alten als Bestätigung der Jungfräulichkeit Mariens. Ebenso schläft Joseph auf der eindeutig von älteren niederländischen Vorbildern inspirierten Hl. Familie Benvenuto Tisis, gen. Garofalo, im Städel (Inv. Nr. 976; vgl. Jochen SANDER, Ausst. Kat. „Die Entdeckung der Kunst“. Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt, Mainz 1995, S. 185, 205, Nr. 66, Abb. 177).





Abb. 171: Lucas Cranach d. Ä., Hl. Sippe, 1509, Infrarot-Reflektographie, Detail von der rechten Flügellinnenseite: Maria Salome und ihre Söhne, Frankfurt, Städel

Abb. 170: Lucas Cranach d. Ä., Hl. Sippe, 1509, Infrarot-Reflektographie, Detail von der linken Flügellinnenseite: Maria Kleophas, Alphäus und ihre Söhne, Frankfurt, Städel

leicht nach rechts und blickt konzentriert auf die Annengruppe herunter. Wenn er zu dieser mithin in Bezug steht, so muß es sich um Joachim handeln, den ersten Gemahl der Anna und Vater Mariens. Auch die blau-gelbe Farbkombination seines Mantels verbindet ihn mit der Gruppe der in auffallend buntes Tuch gehüllten Frauen, um so

mehr, als die beiden anderen Gestalten auf der Empore deutlich anders gekleidet sind. Sie tragen zeitgenössische Tracht, der Mann zur Linken eine purpurrote Schabe mit grünem Futter und Pelzbesatz über einem schwarzen Wams, dazu eine auffällige Goldkette mit großen, kreisrunden Gliedern, der rechte eine pelzverbrämte Schabe



Abb. 172: Lucas Cranach d. Ä., Hl. Sippe, 1509, Infrarot-Reflektographie, Detail von der linken Flügelaußenseite: Madonna mit Kind, Frankfurt, Städel



Abb. 173: Lucas Cranach d. Ä., Hl. Sippe, 1509, Infrarot-Reflektographie, Detail von der rechten Flügelaußenseite: Hl. Anna, Frankfurt, Städel

aus Goldbrokat und ein schwarzes Barett. Beide wenden sich im Gespräch einander zu: Der mit der Kette ausgezeichnete Herr hat die rechte Hand im Redegestus erhoben, während seine Linke auf der Brüstung ruht; aufmerksam folgt sein Gegenüber seinen Ausführungen. Der Bildlogik gemäß muß es sich bei den beiden Figuren um

Kleophas und Salomas, die rein legendarischen späteren Ehegatten der Anna, handeln. Dies gilt besonders in Betracht der Gesamtkomposition: Nach Georg Swarzenskis zutreffender Beobachtung bilden die Köpfe der Figuren auf der Empore und auf den Flügeln zusammen in der Fläche einen weiten, fast das gesamte Bild durchmessenden

den Halbkreis, zugleich im Raum einen äußeren Ring, der sich um die zentrale Gruppe legt.<sup>9</sup> Ein Zusammenhang zwischen den Gestalten auf der Empore und den Paaren mit Kindern auf den Flügeln wird dadurch sinnfällig gemacht. Demzufolge müßte es sich bei den Frauen im Vordergrund um die Stiefschwestern der Muttergottes handeln, die nach ihren Vätern die Kunstnamen Maria Kleophas und Maria Salome tragen, bei den Männern hinter ihnen um ihre Ehegatten Alphäus und Zebedäus. In der Bildtradition der hl. Sippe wird bei einer symmetrischen Verteilung der beiden Stiefschwestern zumeist auf der linken Seite Maria Kleophas mit ihren vier Kindern Jakobus d. J.,<sup>10</sup> Joseph Justus, gen. Barnabas,<sup>11</sup> Simon Zelotes<sup>12</sup> und Judas Thaddäus<sup>13</sup> dargestellt, rechts Maria Salome mit Jakobus d. Ä. und dem Evangelisten Johannes (Abb. 164). Das Problem bei unserem Altar sind die zwei Knaben, die auf die Mitteltafel versetzt sind, so daß man sie prinzipiell der Familie auf dem rechten oder auf dem linken Flügel zuordnen könnte. Doch wirkt die Gruppe auf dem rechten Flügel so in sich geschlossen, daß man die Kinder im Vordergrund der Mitteltafel eher der Familie auf dem linken Flügel zurechnen möchte, auf die sie sich überdies zubewegen. Das bestätigte die traditionelle Anordnung. Da Lucas Cranach im Gegensatz zu früheren Darstellungen (Abb. 176) aber auf eine Identifizierung der Kinder durch Beischriften oder Attribute verzichtet, bleibt ein gewisses Maß an Unsicherheit bestehen, auch was die Benennung im einzelnen angeht. Links sitzt Maria Kleophas am Boden, vielleicht auf einem Kissen – darauf würde die in den Vordergrund ragende Quastenschnur hindeuten –, und stillt einen Säugling, den man im Ausschlußverfahren mit Jakobus d. J. identifizieren kann. Die Beine hat sie nach rechts gestreckt, den Oberkörper in die Frontale gedreht, den Kopf hält sie gesenkt. Zu einem weiten roten Mantel trägt sie ein schwarzes Untergewand und eine schwarze Haube mit goldener Borte; ihre Füße stecken in Kuhmaulschuhen. Hinter ihr steht ein nach zeitgenössischer Mode gekleideter Alphäus, der über weißem Hemd und schwarzem Rock und zu grünen Beinlingen einen Mantel aus Goldbrokat mit geschlitzten und genestelten Trichterärmeln, sowie ein knappes, mit goldenen Bändern umwundenes Barett trägt. Er blickt schräg nach links in die Landschaft. Vor der Mutter hockt ein Knabe im bläulichen Hemd am Boden und blättert in einem Buch. Es muß sich um Barnabas handeln, der am häufigsten mit einem Buch dargestellt wird, weil er das Matthäus-Evangelium verkündet und aufgezeichnet haben soll.<sup>14</sup> Die beiden Knaben auf der Mitteltafel stellen eine kleine Genreszene. Der ältere im grünrot gestreiften Rock wendet sich aus der Frontalen auf dem rechten Fuß ein wenig nach links, als schickte er sich an, dorthin weiterzumarschieren, und würde nur durch den kleinen Bruder aufgehalten, zu



Abb. 174: Lucas Cranach d. Ä., *Hl. Sippe*, 1509, Röntgenaufnahme des linken Flügels, Frankfurt, Stüdel

9 SWARZENSKI (1907a), S. 51.

10 Vgl. B. BÖHM, Art. „Jakobus Minor“, in: LCI, Bd. 7, 1975, Sp. 47–51.

11 Vgl. M. LECHNER, Art. „Barnabas“, in: LCI, Bd. 5, 1973, Sp. 316–320.

12 Vgl. M. LECHNER, Art. „Simon (Zelotes)“, in: LCI, Bd. 8, 1976, Sp. 367–371.

13 Vgl. M. LECHNER, Art. „Thaddäus, Judas“, in: LCI, Bd. 8, 1976, Sp. 423–427.

14 LECHNER (wie Anm. 11), Sp. 317.



Abb. 175: Lucas Cranach d. Ä., Hl. Sippe mit der Vierzehn-Nothelfer-Tafel der Torgauer Marienkirche, zu verwerfende Rekonstruktion

dem er mit mürrischem Blick den Kopf wendet. Den linken Arm hat er elegant hinter den Rücken gelegt, mit der rechten Hand hält er einen Wanderstab über die Schulter, an dem ein mit Äpfeln und Trauben gefüllter Weidenkorb hängt. Eine auffällige Tasche mit goldenem Knopf, den ein antiker Profilkopf ziert, hängt dem Knaben vom Gürtel herab; Tasche wie Gürtel sind aus weißem Leder. Im Laufschrift eilt das jüngere Kind hinter dem Bruder her; mit der rechten Hand faßt er dessen Korb am Rand, mit der linken zieht er einen aus Weidenzwei-

gen geflochtenen Schlitten mit einem Apfel darin hinter sich her. Ganz offensichtlich hat der Kleine Angst, nicht mit dem älteren Bruder Schritt halten zu können. In dem unzertrennlichen Brüderpaar wird man deswegen Simon und Judas erkennen dürfen, die in der Bildtradition wegen ihrer gemeinsamen Missionstätigkeit und ihres gemeinsam erlittenen Martyriums fast ausschließlich zu zweit dargestellt werden (Abb. 177). Simon Zelotes war der Patron der Weber und Färber, sowie der Gerber und Sattler.<sup>15</sup> Der bei dem älteren Knaben betriebene Aufwand

15 LECHNER (wie Anm. 12), Sp. 368.





Abb. 176: Meister von Liesborn,  
Hl. Sippe, Utrecht, Museum Het  
Catharijneconvent

an Kleidung und Lederwaren mag ihm daher die Rolle dieses Apostels zuweisen. Keine erkennbare ikonographische Bedeutung hat der braune Dackel, der sich hinter dem Schlitten auf dem Boden zusammengekauert hat. Rechts daneben sitzt ganz im Vordergrund des rechten Flügels Maria Salome nach links gewandt auf der umlaufenden Fensterbank oder auf einem vor dieser aufgestellten Sitzmöbel. Sie trägt ein weinrot gefüttertes Goldbrokatkleid mit rechteckigem Ausschnitt und eine weiße Haube, die nach niederländischer Mode über Schulter und Rücken fällt. Zwischen ihren Knien steht mit überkreuzten Beinen ein aus dem Bild blickender Knabe im durchsichtigen Hemdchen,

der sich zum Schoß der Mutter beugt und sich mit beiden Händen auf ihren linken Oberschenkel stützt. Die Mutter hat den Kopf des Jungen mit der Linken an der Stirn gepackt und laust ihn mit einem doppelseitigen Kamm, den sie in der anderen Hand hält. Mit aufgerissenen Augen schaut das andere Kind zu ihr hoch, das gänzlich unbedeckter ist und sich daher in das hintere Ende des weit fallenden Kleides der Mutter wickelt. Da dieser Knabe kindlicher und also jünger wirkt, dürfte er mit dem Evangelisten Johannes zu identifizieren sein. Auf seinen älteren Bruder entfiel dann die Rolle Jakobus' d. Ä.<sup>16</sup> Links hinten sitzt mit übereinandergeschlagenen Beinen

16 Laut Joseph BRAUN, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Berlin 4. Aufl. 1992, S. 346, war Jakobus der Ältere von beiden.



Abb. 177: Meister der Hl. Sippe,  
Hl. Sippe, Köln,  
Wallraf-Richartz-Museum

der Vater Zebedäus auf der Steinbank unter dem Fenster und studiert einen Folianten, den er auf den Schoß gestützt in beiden Händen hält. Zu roten Beinlingen und Kuhmäulern trägt er einen kurzen Rock in Rot, Blau und Gold mit kurzen Ärmeln, aus denen weite rosafarbene Hemdsärmel hervorragen. Seinen Kopf bedeckt ein ähnliches Baret wie bei seinem Gegenüber.

#### PROVENIENZ

1906 vom Städel als Nr. 136 auf der Auktion der Sammlung Molinier bei Brame in Paris (21.–28.6.1906) erworben mit Hilfe der Stadt Frankfurt, privater Kunstfreunde, des Städel'schen Museums-Vereins und der Carl Schaub'schen Stiftung

#### FORSCHUNGSGESCHICHTE

Wenn Franz Rieffel den Sippenaltar Lucas Cranachs unmittelbar nach seiner Erwerbung durch das Städel „neu aufgetaucht“ nennt, so ist das offenbar wörtlich zu nehmen: Erst mit seiner Versteigerung in Paris findet das Triptychon Eingang in die Literatur. Dabei standen Autorschaft und Datierung des Werkes wegen der auffälligen Signatur von Anfang an außer Frage. Schon der Pariser Auktionskatalog bezog die Inschrift auf Lucas Cranach

d. Ä. und versuchte sich offensichtlich ohne nähere Kenntnis der Trinubiumslegende an einer Identifikation der Figuren. Auf der Empore im Hintergrund der Mitteltafel seien von links nach rechts der Künstler selbst, Kaiser Maximilian und der sächsische Kurfürst Friedrich III. mit seinen Söhnen auf den Seitenflügeln. Johann der Beständige trete auf dem linken [sic!] Seitenflügel hinter einer Madonna mit Kind und dem Johannesknaben in Erscheinung, wobei die beiden Kinder im Vordergrund der Mitteltafel wiederholt würden. Friedrich der Weise nehme den rechten [sic!] Seitenflügel ein, zusammen mit einer Madonna, die das Christkind kämmt, und einem weiteren Knaben. Rieffel erkannte in den Figuren auf den Seitenflügeln dann die legendären Stiefschwestern Mariens und ihre Gatten, in denen er ebenfalls Porträts Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen sah, jedoch in umgekehrter Zuordnung. Zurückhaltender beurteilte Rieffel dagegen die Porträtzüge bei den drei Ehemännern Annas, von denen ihn nur der mittlere sehr entfernt an Kaiser Maximilian erinnere. Das Triptychon nehme eine Ausnahmestellung in Cranachs Œuvre ein, die im italienischen Charakter der Figurenkomposition begründet liege. Sowohl die Gruppe der Anna selbdritt mit dem bewegten Kind als auch diejenige der stillenden Maria Kleophas spiegelten italienische Einflüsse wider, namentlich Kompositionen Raffaels und Leonardos.<sup>17</sup> Bekanntschaft mit diesem Material hätte Cranach Rieffel zufolge auf seiner Reise in die Niederlande im Jahre 1508 machen kön-

17 RIEFFEL (1906), S. 270 führt von Leonardo beeinflusste Werke Raffaels wie die Madonna Terranuova (Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, Kat. Nr. 247 A), sowie die Bridgewater Madonna (heute in Edinburgh, National Gallery of Scotland, als Leihgabe aus der Sammlung Sutherland)

mit ähnlicher Seitwärtsbewegung des Christkinds an. Vgl. Michele PRISCO, L'opera completa di Raffaello (= *Classici dell'Arte* 4), Mailand 1966, S. 91, 98, Nr. 36, 73.



Abb. 178: Quentin Massys, *Mitteltafel des Sippenaltars*, 1507–1509, Brüssel, *Musées Royaux des Beaux-Arts*

nen. In Antwerpen hätte er sich damals mit Jan Gossaert austauschen können, zu dessen Kopftypik laut Rieffel auf dem Sippenaltar eine gewisse Verwandtschaft besteht. Der in kursächsischen Diensten stehende Jacopo de' Barbari, der mit Gossaert zusammengearbeitet hatte, hätte den Kontakt vermitteln können. Als weitere niederländische Inspirationsquelle erwähnte Rieffel den 1507–1509 von Quentin Massys für die Löwener Annengilde gemalten Sippenaltar (Abb. 178), auch wenn er zu diesem nur lose Bezüge sieht.<sup>18</sup> Insgesamt setzte Rieffel mit dem Frankfurter Triptychon einen Wendepunkt in Cranachs Schaffen an. Nach einer expressiven Phase unter dem Eindruck des Donaustils bis 1504 und dem Verfolgen Nürnberger und italienischer Anregungen in den darauffolgenden Jah-

ren habe Cranach mit diesem monumentalen Werk einerseits die mannigfaltigen Eindrücke aus den Niederlanden verarbeitet, andererseits habe sich sein Stil allmählich stabilisiert: „Er läßt einen Rückblick auf die frühere Zeit zu, enthält aber den späteren, typischen Cranach schon im Keim. Ein so frisches und bewegliches Temperament auch noch aus ihm spricht, man kann doch bereits sehen, wie die Sprache des Malers allgemeiner, leerer werden, wie sein Stil schließlich erstarren wird.“<sup>19</sup> Auch Georg Swarzenski, auf dessen Auskünfte Rieffel sich in mehreren Punkten berief, fand seine eigene Erwerbung für einen Cranach durchaus überraschend: „Betrachtet man Cranachsche Bilder in Abbildungen, so erscheinen sie in der Vorstellung zumeist kleiner, als sie in Wirklichkeit sind. Den Figuren

18 Brüssel, *Musées Royaux des Beaux-Arts*, Inv. Nr. 2784; vgl. Max J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting. Comments and notes by H. Pauwels*, Bd. 7: *Quentin Massys*, Bd. Leiden u. Brüssel 1971, S. 15f, 59, Nr. 2, Tf. 4–7.

19 RIEFFEL (1906), S. 273.





Abb. 179: Lucas Cranach d. Ä., *Friedrich der Weise und Johann der Beständige*, 1510, Kupferstich

haftet etwas Miniaturhaftes an. An dem Altar von 1509 kann man die umgekehrte Beobachtung machen. Man wird ihn in der Erinnerung oder vor den Abbildungen stets sich größer vorstellen, als er in Wirklichkeit ist. Es ist die Monumentalität der Kompositionskunst, die hier in erster Linie frappiert.<sup>20</sup> Die Besonderheiten der Komposition arbeitete Swarzenski detailliert heraus: Ihm zufolge ist es nicht nur die Aufteilung des einheitlichen Bildraums über die drei Flügel, sondern die Verklammerung der einzelnen Figurengruppen. Um die Mittelgruppe legt sich ein Halbkreis, der von der Kopflinie der Männer auf der Empore und den Seitenflügeln gebildet wird und in den beiden Marien der Seitenflügel mündet. Mit dieser Verklammerung überwinde Cranach die Kleinteiligkeit und Gedrängtheit, die traditionellen Darstellungen der hl. Sippe eigne. Zugleich unterstreiche er damit die Einheitlichkeit des Bildraums so deutlich, daß er die beiden Seitenflügel sogar bewußt asymmetrisch anlegen könne. So steht auf dem linken Flügel der Ehemann, während er rechts in merkwürdiger Isolation im Hintergrund sitzt; links öffnet sich der Raum als Terrasse auf die Landschaft, während rechts lediglich ein Fenster die Außenwand durchbricht. Die betont unterschiedliche Atmosphäre der beiden Flügel hat Swarzenski zufolge inhaltliche Gründe. Denn er hält das Retabel für eine Stiftung Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen, nicht nur, weil die Ehegatten der zwei Marien auf den Flügeln deren Züge tragen, sondern auch, weil kursächsische Wappen die Emporen-

brüstung schmücken. Die Männer auf der Empore identifiziert er mit Kaiser Maximilian in der Mitte, der aus der Erinnerung und daher etwas weniger prägnant als bei einer unmittelbaren Porträtaufnahme wiedergegeben sei, flankiert von dem kaiserlichen Rat Sixtus Oelhafen zur Rechten und dem Künstler selbst zur Linken. Aber noch in zwei weiteren Figuren macht Swarzenski Porträtzüge aus: Den Knaben im Rock am linken Rand der Mitteltafel hält er für Prinz Johann Friedrich (Abb. 180), der später als Kurfürst den Beinamen der Großmütige trug, die hl. Anna der rechten Flügelaußenseite für dessen Mutter Sophia von Mecklenburg, die 1505 bei der Geburt des Sohnes verstorbene Gemahlin Johanns des Beständigen. Das Gesicht der Heiligen sei nach der Totenmaske der Fürstin gestaltet. Auf diese Identifizierungsvorschläge stützt Swarzenski seine Vermutung zur ursprünglichen Funktion des Triptychons. Zum Gedenken Sophiens stifteten Friedrich der Weise und Johann der Beständige nämlich 1505 einen Altar in der Marienkirche zu Torgau, welcher der hl. Anna und den Vierzehn Nothelfern geweiht war. Eine von Lucas Cranach gemalte Lindenholztäfel mit den Nothelfern hat sich in St. Marien erhalten und wird allgemein diesem Altar zugeordnet (Abb. 175). Swarzenski sah in ihr trotz gewisser stilistischer Unterschiede die Predella zu unserem Retabel, in dem er den verschollenen Annen-Altar zu erkennen glaubte. Auch für sein Verschwinden bot sich eine Erklärung an: Spanische Truppen, die den Torgauer Annalen zufolge die Stadt während des Schmalkaldischen Krieges geplündert haben, hätten ihn in ihr Heimatland entführt. Als „Torgauer Altar“ blieb das Frankfurter Triptychon fortan in der Diskussion.

Doch blieben Unstimmigkeiten, auf die als erster Rudolf Mielsch hinwies.<sup>21</sup> Ihm zufolge irrt die von Swarzenski angeführte Zimmersche Chronik insofern, als die spanischen Truppen im Schmalkaldischen Krieg den Torgauer Ratsakten und der Chronik des Stadtarztes Balthasar Summer zufolge gar nicht in die von sächsischen Truppen gehaltene Stadt vorgedrungen seien. Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg ging insbesondere Swarzenskis Identifizierung der hl. Anna als Porträt nach der Totenmaske der verstorbenen Herzogin zu weit: „Derartig intime Züge wären bei einem Kirchenbild ungewöhnlich.“<sup>22</sup> Werner Schade ist schließlich als erster der Hypothese Swarzenskis insgesamt mit Nachdruck entgegengetreten.<sup>23</sup> Er wies darauf hin, daß sich die Nothelfertafel aufgrund ihres Formats sehr schlecht als Predella eigne, weil sie nicht nur die Mitteltafel in der Breite übertroffen hätte, sondern vor allem mit ihrer Höhe von ca. 84,5 cm das ganze Retabel in ungewöhnlicher – und für die Wartung äußerst unpraktischer – Weise in die Höhe gestemmt hätte. Außerdem ist nach Schades Beobachtung der erheblich größere Figurenmaßstab der Nothelfertafel mit dem kleineren der Mitteltafel und der Flügel nicht zu vereinen. Dieter Koepplin und Werner Esser haben sich diesen Zweifeln

20 SWARZENSKI (1907a), S. 50.

21 MIELSCH (1923), S. 20–23.

22 FRIEDLÄNDER, ROSENBERG (1932), S. 32, bzw. (1979), S. 71.

23 SCHADE (1974), S. 102.



Abb. 180: Lucas Cranach d. Ä., Johann der Beständige und sein sechsjähriger Sohn Johann Friedrich, 1509, London, National Gallery

angeschlossen.<sup>24</sup> Auch Iris Ritschel teilte sie und wies im übrigen nach, daß laut Aussage der Torgauer Quellen die Bilder des Annen/Nothelfer-Altars noch 1671 vorhanden waren, so daß eine Entführung im Schmalkaldischen Krieg – auf welchem Wege auch immer – als historische Erklärungsmöglichkeit einer spanischen Provenienz ausscheidet.<sup>25</sup> Dennoch hielt auch Ritschel es für ausgemacht, daß die Frankfurter Tafeln „zur zielgerichteten Repräsentation an einem wirkungsvollen Platz bestimmt waren. Beiden Fürsten kann es dabei nicht ausschließlich darum gegangen sein, für die allgemeine, bildhafte Anwesenheit ihrer selbst zu sorgen und sich zugleich als Stifter auszuweisen. Vielmehr muß ihnen daran gelegen haben, sich in ein Bezugssystem zur kaiserlichen Macht zu stellen.“<sup>26</sup> Denn die Unterbringung des Kaisers an zentraler Stelle in der Komposition, zudem auf einer Empore, die ein auffälliger Fries mit den Wappen Kursachsens schmückt, kann kein Zufall sein; dahinter muß sich nach Ritschels Ansicht eine dezidierte politische Aussage verbergen. Des-

wegen beleuchtet die Autorin das wechselvolle Verhältnis zwischen Friedrich dem Weisen und Maximilian I. näher. Einerseits unterstützte Friedrich den König und späteren Kaiser über lange Jahre hinweg finanziell und mit der Übernahme diplomatischer Missionen und wurde 1497 dafür mit der Würde des Statthalters im Hofrat belohnt. Andererseits legte er dieses Amt zeitweise nieder, nachdem sich daran geknüpfte politische Erwartungen zerschlagen hatten.<sup>27</sup> Zusammen mit den anderen Kurfürsten blockierte er wichtige Vorhaben des Kaisers wie den Feldzug gegen die Türken und versagte ihm die nötige Verstärkung für eine Ausweitung des Krönungsfeldzugs in Italien. 1508 bezichtigte Maximilian Friedrich dann offen des Verrats; auf dem Wormser Reichstag 1509 erschien der letztere sogar erst nach der Abreise des Kaisers.<sup>28</sup> Zwei Jahre vergingen, bevor sich die beiden Kontrahenten einander wieder annäherten. Trotz solcher Querelen hat Maximilian den sächsischen Kurfürsten offensichtlich als Person geschätzt; die Divergenzen zwischen beiden beruhten

24 KOEPLIN (1974), S. KOEPLIN, FALK (1974), S. 76; ESSER (1986), S. 216.

25 RITSCHEL (1995), S. ; DIES. (1996), S. 12–14. Damit ist natürlich auch die Erklärung widerlegt, der Altar sei bei einer Besichtigung des Torgauer Schlosses und der Stadt durch König Ferdinand mitsamt seiner Entourage im Jahre 1547 an einen spanischen Granden verschenkt worden; vgl. FRIEDLÄNDER, ROSENBERG (1932), S. 33, bzw. (1979), S. 71.

26 RITSCHEL (1996), S. 15.

27 Hermann WIESFLECKER, Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit, 5 Bde, München 1971–1986, hier Bd. 3, München 1977, *passim*, bes. S. 10f. Nicht konsultieren konnte ich die ungedruckte Dissertation von Bernd STEPHAN, Beiträge zu einer Biographie Kurfürst Friedrichs III. von Sachsen, des Weisen (1463–1525), 3 Bde, Diss. phil. Leipzig 1980.

28 WIESFLECKER (wie Anm. 27), Bd. 4, München 1981, S. 259–264 und *passim*.



Abb. 18r: Lucas Cranach d. Ä.,  
Hl. Sippe, Wien, Akademie der  
Bildenden Künste

letztlich auf ihren Funktionen, nämlich dem Widerspruch zwischen den Eigeninteressen der mächtigen Territorialfürsten und der kaiserlichen Zentralgewalt. Fiona Healy hat in einem Vortrag diese politische Interpretation noch weiter zugespitzt.<sup>29</sup> Sie wies zum einen auf die vom Kaiser getragene Kette hin, die auffallend ähnlich im Wapenfries wiederholt wird und damit den Anspruch auf wechselseitige Loyalität noch einmal untermauert. Zum anderen fiel ihr auf, daß Maximilian sich dem Mann an seiner Seite zuwendet, die beiden sächsischen Fürsten jedoch gar nicht wahrzunehmen scheint, wie auch diese auf die Personen auf der Empore nicht reagieren. Sie vermutete darin eine Kritik an Maximilians Praxis, bürgerliche Räte zu berufen und damit ein Gegengewicht zum Rat des Kurfürstenkollegiums zu schaffen. Die Brüder Johann und

Friedrich wollten Healy zufolge mit dieser politischen Allegorie daran erinnern, daß sie die naturgegebene ‚politische Familie‘ des Kaisers bildeten und gehört werden wollten. Eva Bambach-Horst hat demgegenüber eine andere Quelle für die Thematik des Frankfurter Triptychons in den Vordergrund gestellt.<sup>30</sup> Ihr zufolge gab den entscheidenden Anstoß zur Aufstellung unseres Altares der Annenkult, der seit Sixtus IV. im Reich ohnehin populär war, in Sachsen aber wegen des florierenden Silberbergbaus von besonderer Wichtigkeit war, da Anna als Patronin der Bergleute fungierte.<sup>31</sup> 1494 wurde der Annentag daher in Sachsen durch päpstliches Breve zum hohen Festtag deklariert.<sup>32</sup> Ein Jahr zuvor hatte Friedrich der Weise einen Finger der hl. Anna als wertvollste Reliquie von seiner Reise ins Heilige Land mitgebracht, die, in einem kostba-

29 Fiona HEALY, *Part of the Family: Donor Portraits in the Holy Kinship Altarpiece by Lucas Cranach the Elder* (Vortrag auf dem Treffen der College Art Association 1999). Ich danke Frau Healy für die Überlassung ihres Vortragsmanuskripts.

30 BAMBACH-HORST (1993), S. 75.

31 M. LECHNER, *Art. „Anna, Mutter Mariens“*, in: LCI, Bd. 5, 1973, Sp. 168–184; KLEINSCHMIDT (1930).

32 Vgl. Fedja ANZELEWSKY, *Dürer-Studien. Untersuchungen zu den ikonographischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen seiner Werke zwischen den beiden Italienreisen*, Berlin 1983, S. 148f.



ren Reliquiar gefaßt, bei den Prozessionen und der all-jährlichen Heiltumsweisung eine zentrale Rolle spielte.<sup>33</sup>

Die Identifikation der beiden Stifterfiguren und Kaiser Maximilians blieb bei allen Interpretationsversuchen unangefochten. Koeplin hat den Kopf Johanns des Beständigen auf dem Frankfurter Altar mit der Darstellung auf dem von ihm publizierten Bildnisdiptychon aus dem gleichen Jahr verglichen und die schlagende Ähnlichkeit hervorgehoben (Abb. 180).<sup>34</sup> Dem Versuch, dessen Gemahlin und Sohn ebenfalls auf dem Altar wiederzuerkennen, stand er hingegen skeptisch gegenüber. Auch Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg hatten hier Zweifel angemeldet und außerdem einen neuen Kandidaten für den Begleiter des Kaisers präsentiert: dessen Hofkaplan Wolfgang von Maen.<sup>35</sup> Diesen hatte Ludwig Kaemmerer nämlich auf einer seinerzeit Albrecht Dürer, heute Hans Burgkmair zugeschriebenen Zeichnung in Chatsworth identifiziert (Abb. 185).<sup>36</sup> Werner Schade hat sich dieser Meinung angeschlossen, Christof Metzger hingegen beide Identifizierungen abgelehnt.<sup>37</sup>

Auch die in dieser Form im Œuvre Cranachs einzigartige Signatur hat die Aufmerksamkeit der Forscher erregt. Erklärungsbedürftig ist zum einen die merkwürdige Latinisierung „Chronus“ für den Herkunftsort Kronach mit ihrem unüberhörbaren Anklang an den griechischen Gott Chronos, zum anderen der Gebrauch des Imperfekts „faciebat“ anstelle des geläufigeren Perfekts. Bereits Swarzenski wies in diesem Zusammenhang auf den aus Nürnberg stammenden Humanisten Christoph Scheurl (1481–1542) hin, der in Wittenberg eine Professur an der juristischen Fakultät innehatte, 1507 Rektor wurde und den Cranach 1509 porträtiert hat.<sup>38</sup> Einer 1508 von ihm gehaltenen akademischen Rede stellte Scheurl in der Druckfassung einen langen Widmungsbrief an Lucas Cranach voran, der zu den wichtigsten biographischen Zeugnissen zählt.<sup>39</sup> Eduard Heyck hat diesen Text und seine möglichen Implikationen für die Signaturformel des Frankfurter Triptychons ausführlich interpretiert.<sup>40</sup> Ihm zufolge führt Scheurl in seinem Brief die Anrede ‚Chronus‘ ein, weil sein Künstlerlob wesentlich auf dem Zeitfaktor beruhe. Er betone nicht nur die Schnelligkeit, mit der Cranach produziere, sondern auch dessen Fleiß, den Umstand, daß der Maler keine Stunde ungenutzt verstreichen lasse.<sup>41</sup> Am Ende schließt Scheurl mit folgenden Bemerkungen:



Abb. 182: Lucas Cranach d. Ä., *Hl. Sippe*, Detail: *Selbstbildnis des Malers (?)*, Wien, Akademie der Bildenden Künste

„Wie aber Apelles auf seine Werke schrieb, mit Ausnahme dreier: »Apelles verfertigte es«, was auch Pirkheimer, ein im Griechischen und Lateinischen sehr unterrichteter gelehrter Mann, unserm Dürer und ich auch Dir von ihm zu entlehnen gerathen habe: so habe auch ich diese Rede nicht gehalten, ich hielt sie; ich habe nicht gesagt, ich sagte; ich habe nicht gesprochen, ich sprach. Wem könnte denn wol entgehen, daß Vieles zuzufügen, Vieles zu mildern, Vieles zu ändern sei, was ich vielleicht selbst einigermaßen vermocht hätte, wenn ich Dir die Rede nicht in der Gestalt hätte übergeben wollen, in welcher ich sie hielt. Dazu dränget mich auch noch Wichtigeres, wo-

33 Vgl. ANDERSSON (1981), S. 46f.

34 KOEPLIN (1974), S. 29. Heute in der National Gallery in London, Inv. Nr. NG 6538–6539.

35 FRIEDLÄNDER, ROSENBERG (1932), S. 32.

36 Chatsworth, Sammlung des Herzogs von Devonshire, Inv. Nr. 933; vgl. Michael JAFFÉ, *The Devonshire Collection of Northern European Drawings*, Bd. 4: German, English and Spanish Artists, Turin, London u. Venedig 2002, S. 470, Nr. 1530. Ludwig KAEMMERER, in: *Mitteilungen des Österreichischen Vereins für Bibliothekswesen* 9, 1905, S. 42.

37 SCHADE (1974), S. 30; METZGER (2002), S. 233.

38 SWARZENSKI (1907a), S. 49, Anm. 2. Das Porträt befindet sich in Nürnberg, Sammlung Freiherr von Scheurl; vgl. FRIEDLÄNDER, ROSENBERG (1932), Nr. 22 bzw. (1979), Nr. 23; Ausst. Kat. EMPORIUM. 500 Jahre

Universität Halle-Wittenberg, Landesausstellung Sachsen-Anhalt 2002, Halle 2002, S. 151, Nr. II 1/6a) m. Farbabb. S. 142.

39 Übersetzung bei Christian SCHUCHARDT, *Lucas Cranach des Aeltern Leben und Werke*. Nach urkundlichen Quellen bearbeitet, Theil 1, Leipzig 1851, S. 27–35.

40 HEYCK (1908), S. 16–18, 59f. *Oratio attingens literarum prestantiam nec non ecclesie Collegiate omnium sanctorum Vittenburgensis habita in eadem ecclesia Decimo sexto kalendas Decembris Anno dni i . 5 . o . 8 per Christoferum Scheurlum Nürnbergensem, Leipzig (Martinus Herbipolensis) o. J. [1509].*

41 „Soviel ich sehe, bist Du, ich kann nicht sagen keinen Tag, sondern fast keine Stunde müßig, immer ist der Pinsel geschäftig.“ Zit. nach SCHUCHARDT (wie Anm. 39), S. 33.





Abb. 183: Bernhard Strigel, Bildnis Kaiser Maximilians, Wien, Kunsthistorisches Museum

durch mein Geist beunruhigt wird: Man muß die Zeit benutzen.“<sup>42</sup>

Diese Ausführungen passen nun, wie Heyck zu Recht konstatiert, auffallend genau zu der ungewöhnlichen Signaturform Cranachs aus dem gleichen Jahr, weil sie die grammatische Besonderheit der letzteren ausdrücklich thematisieren, nämlich die Abgeschlossenheit der Handlung des Imperfekts im Gegensatz zur Offenheit des Perfekts, und damit zu dem zweiten Merkmal überleiten, dem Faktor Zeit, die man nutzen müsse, so wie der Künstler es vorbildlich täte. Nicht ausgemacht scheint mir indessen zu sein, daß Scheurl all dies ironisch meint, wie Heyck unterstellt, der dem Text geistvollen Sarkasmus und leise Ironie beimaß, wie man sie etwa in einer Tischrede anträfe.<sup>43</sup> Dazu ist die Erörterung der Tempora doch etwas zu ausführlich geraten und die Berufung auf Autoritäten wie Dürer, Pirckheimer und Apelles zu ausgeprägt, die der Nürnberger Humanist ernsthaft respektiert haben dürfte.

Auf einen anderen sonderbaren Bildgegenstand der Frankfurter Tafel wurde Friedrich Mößinger aufmerksam.

Der Volkskundler wies nach, daß sich der aus Ästen gewundene Schlitten im Vordergrund der Mitteltafel noch kurz vor dem Zweiten Weltkrieg im Odenwald in Gebrauch befand und dort als ‚Hasenwagen‘ bezeichnet wurde.<sup>44</sup>

## DISKUSSION

Bezeichnenderweise ist seit Swarzenskis Vorschlag bis in die jüngste Vergangenheit zwar die Bezeichnung „Torgauer Altar“ in der Literatur kanonisiert, eine optische Rekonstruktion der Torgauer Nothelfertafel mit dem Frankfurter Triptychon jedoch niemals gewagt worden (Abb. 175). Diese hätte sofort das Urteil Schades, Koeplins und Ritschels bestätigen bzw. vorwegnehmen können, daß die Zusammenstellung unmöglich ist. Sowohl das absolute Format als auch der Figurenmaßstab passen nicht; zudem gibt es einen – schon von Swarzenski konzeditierten<sup>45</sup> – Stilunterschied, der sich in einer früheren stilkritischen Ansetzung des Torgauer Bildes gegen 1505/06 in der Forschung niederschlug.<sup>46</sup> Die mutmaßliche Entstehungszeit der Nothelfertafel sowie die Tatsache, daß sie sich noch heute vor Ort befindet und ihre Anwesenheit dort fast lückenlos durch Quellen belegt ist, sprechen für ihre tatsächliche Zugehörigkeit zum 1505 gestifteten Annen/Nothelfer-Altar, auch wenn dessen Aussehen weiter unklar bleibt.<sup>47</sup> Daraus folgt, daß das Frankfurter Triptychon kein Bestandteil der Torgauer Altarstiftung von 1505 gewesen sein kann. Seine Bildgestalt bleibt zwar ungewöhnlich, legt die Torgauer Provenienz aber auch nicht zwingend nahe. Denn Swarzenskis Versuch, in dem Kopf des linken vorderen Knaben die Züge Johann Friedrichs wiederzuerkennen, überzeugt ebensowenig wie sein Vorschlag, für das Gesicht der hl. Anna auf der Außenseite habe eine Totenmaske Sophiens als Vorbild gedient (Abb. 164, 165, 180). Der Knabekopf fällt auf dem Porträtdiptychon aus dem gleichen Jahr schmäler und fragiler aus; der Sechsjährige wirkt dort geradezu ein wenig kränklich im Vergleich mit dem stämmigen Burschen auf dem Städel-Bild. Und der Gesichtstyp der Anna bleibt doch im Allgemeinen; sie hat ihre Augen nicht geschlossen, wie man zunächst meinen könnte, sondern den Blick niedergeschlagen, weil sie in das aufgeschlagene Buch schaut. Vor allem aber wäre zu fragen, ob eine derart unsystematische Streuung von Porträts über den Altar nicht ihre Erkennbarkeit entscheidend beeinträchtigt hätte. Gerade das Thema der hl. Sippe mit ihrer legendären Genealogie mußte dazu einladen, Bezüge zwischen den Figuren herzustellen. Warum hätte man mit der Projektion von Sophia, Johann und ihrem Sohn auf Anna, Zebedäus und Simon gerade Legendenpersonal auswählen sollen, das die realen Verhältnisse in keiner Weise widerspiegelte; denn Anna war die Stief-Schwiegermutter des Zebedäus und Simon sein Stiefneffe? Rieffel war auf-

42 Ebd., S. 34.

43 HEYCK (1908), S. 16. Ihm hat sich LILIENFEIN (1942), S. 30 angeschlossen.

44 MÖSSINGER (1939).

45 SWARZENSKI (1907a), S. 60f.

46 Eine Auswahl an Datierungen bei RITSCHEL (1995), S. 52.

47 Ebd.

gefallen, daß nur die Frauen und Kinder auf dem Altar nimbiert sind, die Männer dagegen durchweg nicht.<sup>48</sup> Wenn damit auch eine Zuordnung zu bestimmten Bedeutungsebenen angedeutet werden soll, so würde es keinen Sinn machen, daß sich sowohl hinter nimbierten als auch hinter davon ausgenommenen Personen der Legende Porträts verstecken. Denn hinter den männlichen Protagonisten verbergen sich unzweifelhaft das in Sachsen regierende Brüderpaar Friedrich der Weise und Johann der Beständige sowie Kaiser Maximilian mit einem Berater, ob dieser nun Oelhafen oder von Maen hieß (Abb. 183–185): Mir scheint der ausgeprägte Adamsapfel und das massigere Kinn, sowie das lockige Haar auf der Zeichnung in Chatsworth eher gegen den letzteren und für Sixtus Oelhafen zu sprechen, den das Schüflein zugeschriebene, vielleicht nach Dürer kopierte Porträt in Würzburg und ein seitenverkehrter Nachstich derselben Komposition aus dem 17. Jahrhundert zeigen.<sup>49</sup> Hingegen vermag ich im Kopf des Joachim kein Selbstbildnis des Malers zu erkennen; der Vergleich mit dem mutmaßlichen Selbstbildnis von der ein paar Jahre später entstandenen Hl. Sippe in Wien befriedigt nicht (Abb. 181, 182).<sup>50</sup> Swarzenski führt an, daß der Künstler sein Ebenbild möglicherweise dem Darstellungszweck gemäß gealtert habe; aber so alt wirkt der dritte Mann auf der Empore gar nicht, im Gegenteil: Für einen Joachim ist er sogar recht jugendlich. Vielmehr repräsentiert sein Kopf bei aller Lebendigkeit doch einen Typus; man könnte ihn beispielsweise genauso gut für einen Apostel wie den hl. Andreas einsetzen. Um Typen, nicht um Individuen, handelt es sich auch bei dem schlafenden Joseph unmittelbar darunter und bei der zentralen Annengruppe, auf die der Blick des Joachim fällt.

Es wird letztlich so sein, daß Cranach bei seiner Interpretation der Trinubiumslegende zu unterscheiden wußte zwischen jenen Figuren, die durch die Heilige Schrift legitimiert waren und für die es auch eine Bildtradition außerhalb von Darstellungen der hl. Sippe gab, also etwa Joachim und Anna, und jenen, deren Existenz allein auf der Legende beruhte, wie die beiden ersten Gatten der Anna, Kleophas und Salomas, oder Alphäus und Zebedäus. Die letztere Figurenkategorie erlaubte natürlich eine größere ikonographische Freiheit und bot sich damit für eine Besetzung durch Porträts real existierender Personen an. Tatsächlich setzt Cranach ja bei den drei Männern auf der Empore mittels ihres Kostüms und ihrer Aktionen eine deutliche Zäsur zwischen dem isolierten Joachim und sei-



Abb. 184: Hans Schüflein (nach Albrecht Dürer?), Sixtus Oelhafen, Würzburg, Martin von Wagner-Museum



Abb. 185: Hans Burgkmair, Wolfgang von Maen, 1518, Zeichnung, Chatsworth, Sammlung des Herzogs von Devonshire

48 RIEFFEL (1906), S. 271.

49 Holz, 43 x 20,2 cm, Martin von Wagner-Museum, Inv. Nr. F 480. Volker HOFFMANN und Konrad KOPPE, Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg, Gemäldekatalog, Würzburg 1986, S. 169f, Nr. 437; Fedja ANZELEWSKY, Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Neuausgabe, Berlin 1991, S. 175f, Nr. 69.1K; METZGER (2002), S. 230–235, Nr. 8. Seitenverkehrter Nachstich mit Dürer-Monogramm von Johann Alexander Böner; abgeb. u. a. bei ANZELEWSKY, S. 167, Abb. 61.

50 Lindenholz, 80,5 x 70,5 cm; Wien, Akademie der Künste, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 542; vgl. FRIEDLÄNDER, ROSENBERG (1932), S. 35f, Nr. 33, bzw. (1979), S. 75f, Nr. 34.



Abb. 186: Lucas Cranach d. Ä., *Friedrich der Weise, Johann der Beständige und Johann Friedrich der Großmütige*, Detail: Wappen, Hamburg, Kunsthalle

nen beiden legendären Vorgängern. Es ist also durchaus wahrscheinlich, daß sich tatsächlich nur hinter den genannten vier Männern Zeitgenossen verbergen. Ihre Rollenverteilung innerhalb des sakralen Rahmenthemas erweist sich dabei allerdings als höchst angemessen und durchdacht; posieren Friedrich der Weise und sein Bruder doch als Schwiegersöhne des Kaisers und seines Beraters und damit als loyale Gefolgsleute Maximilians. Ein solches Rollenspiel ist vielleicht sogar wörtlich zu nehmen, wenn man die höfische Sitte der fiktiven Verwandtschaft bedenkt.<sup>51</sup> Im Gegenzug hat der Kaiser sich auf eine Empore begeben, die mit den sächsischen Staatswappen gekennzeichnet ist (Abb. 164, 186), und er trägt nach Healy zutreffender Beobachtung ungewöhnlicherweise nicht den Orden vom Goldenen Vlies, sondern eine auffällige Ordenskette mit großen Gliedern, die in dem Wappenfries wiederkehrt, wo sie jeden einzelnen Schild einrahmt (Abb. 164, 169).<sup>52</sup> Die politische Verpflichtung, die das Frankfurter Triptychon bekunden soll, ist also eine wechselseitige: Das fürstliche Brüderpaar dokumentiert seine treue Verbundenheit mit dem Kaiser, fordert aber gleichzeitig damit ein Bekenntnis Maximilians zum Kurfürstentum

Sachsen ein. Thematisiert wird also genau jene Balance zwischen den Interessen des Reiches und der Territorialfürsten, um die Friedrich der Weise sich zeitlebens bemüht hatte und die im Jahre 1509 während des Wormser Reichstags aufs äußerste gefährdet war. Daß er genau in diesem Jahr ein Altarbild stiftet, auf dem ein Ideal heraufbeschworen wird, das just zu zerbrechen drohte, dürfte Ausdruck jener politischen Klugheit sein, für die der sächsische Kurfürst berühmt war. Wenn man aber davon ausgeht, daß der Altar ein so ambitioniertes reichspolitisches Programm transportierte, dann spricht wenig für die Annahme, daß er gleichzeitig der Erinnerung an einen kursächsischen Trauerfall gedient habe, der den Kaiser kaum berührt haben dürfte und bei Fertigstellung der Tafel überdies bereits sechs Jahre zurücklag. Freilich belegt Lucas Cranachs etwas später entstandenes Bild in Wien (Abb. 181), daß eine solche private Symbolik in eine Darstellung der Hl. Sippe hineinprojiziert werden konnte; ist sie doch vermutlich als Stiftung des Malers aus Anlaß seiner Eheschließung entstanden.<sup>53</sup> Allerdings verläßt der Künstler sich bei diesem Werk bezeichnenderweise nicht auf das verborgene Selbstbildnis in der Rolle des Alphäus allein (Abb. 182), sondern fügt in den Bogenzwickeln das humoristische Vollwappen mit den ineinander gelegten Händen hinzu, um den Hinweis auf die Entstehungsumstände der Tafel unmißverständlich zu machen. Auf dem Frankfurter Triptychon fehlt die Assoziation eines privaten Kontextes; die Heraldik ist kursächsisch, die Signaturtafel zwar originell formuliert, aber doch eher mit dem Anspruch offizieller Rhetorik. Auch sie mit ihrer gelehrten Verklammerung des ‚Carpe Diem‘, die Christoph Scheurl möglicherweise kannte und in seinem Widmungsbrief enthüllte, eignet sich dazu, von kundigem Publikum goutiert zu werden. Mit einem solchen Publikum rechnet natürlich auch die zu erschließende politische Botschaft. Man könnte sich den Frankfurter Sippenaltar also am ehesten an einem repräsentativen Ort, vielleicht in der Kapelle eines sächsischen Schlosses, vorstellen, wenn man nicht sogar mit einem kühnen Gedanken spielen darf:<sup>54</sup> Sollte er am Ende gar als Versöhnungsgeschenk an den Kaiser in Angriff genommen worden sein? Immerhin griff die Habsburgische Hausikonographie wenig später das Thema auf, als Bernhard Strigel anlässlich des österreichisch-ungarischen Doppelverlöbnisses von 1515 die kaiserliche Familie malte und der Hofhistoriograph Johannes Cuspinian die Darstellung kurz darauf durch Ergänzung eines zweiten Teils und ausführliche Beischriften mit den Namen der biblischen Gestalten als Heilige Sippe interpretieren ließ.<sup>55</sup>

B.B.

51 Am Burgunderhof wurden beispielsweise Angehörige loyaler Adelsfamilien dadurch ausgezeichnet, daß der Herzog sie als ‚Cousin‘ oder ähnlich ansprach, ohne daß irgendeine reale Verwandtschaft vorlag. Vgl. Werner PARAVICINI, *Guy de Brimeu. Der burgundische Staat und seine adlige Führungsschicht unter Karl dem Kühnen* (= Pariser historische Studien 12), Bonn 1975, S. 530–536.

52 Vgl. HEALY (wie Anm. 29).

53 Vgl. Dieter KOEPLIN, *Lucas Cranachs Heirat und das Geburtsjahr des*

Sohnes Hans, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 20, 1966, S. 79–84; KOEPLIN, FALK (1974), S. 74f.

54 RITSCHEL (1996), S. 19–22 diskutiert einige alternative Aufstellungsmöglichkeiten; doch fehlen letztlich schlüssige Quellenbelege.

55 Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 832 mit abgetrennter Rückseite Inv. Nr. 6411. Vgl. THÜMMEL (1980), Abb. 103–107, der den Frankfurter Sippenaltar Cranachs als Vorläufer erwähnt (S. 108).



## LITERATUR

VERZ. 1912, S. 7f, Nr. 655; 1919, S. 29; 1924, S. 55; 1966, S. 31; 1971, S. 18f; 1987, S. 39f

- 1906 Aukt. Kat. CATALOGUE DES OBJETS D'ART et de Haute Curiosité du Moyen-Age, de la Renaissance et autres... composant la Collection de feu M. Émile Molinier, Conservateur honoraire des Musées nationaux, Paris 1906, S. 31f, Nr. 136
- 1906 Franz RIEFFEL, Der neue Cranach in der Sammlung des Städtischen Kunstinstituts, in: Zeitschrift für bildende Kunst N. F. 17, 1906, S. 269–273
- 1907a Georg SWARZENSKI, Cranachs Altarbild von 1509 im Städtischen Kunstinstitut zu Frankfurt, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 2, 1907, S. 49–65
- 1907b Georg SWARZENSKI, Der wiedergefundene Torgauer Fürstenaltar von Lucas Cranach im Städtischen Kunstinstitut zu Frankfurt am Main, in: Die Rheinlande 7, 1907, S. 1–6
- 1908 Eduard HEYCK, Lukas Cranach (= Künstler-Monographien 95), Bielefeld u. Leipzig 1908, S. 17, 59f, 64
- 1923 Curt GLASER, Lukas Cranach, Leipzig 1923, S. 64–70
- 1923 Rudolf MIELSCH, Der Torgauer Altar von Lucas Cranach, in: Torgauer Kreiskalender 8, 1923, S. 20–23
- 1930 Beda KLEINSCHMIDT, Die heilige Anna, Düsseldorf 1930, S. 274f
- 1932 Max J. FRIEDLÄNDER u. Jakob ROSENBERG, Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, S. 31–33, Nr. 18, 20
- 1939 Friedrich MÖSSINGER, Hasenwagen, in: Volk und Scholle 17, 1939, S. 96f
- 1942 Heinrich LILIENFEIN, Lukas Cranach und seine Zeit, Bielefeld u. Leipzig 1942, S. 30f
- 1942 Hans POSSE, Lucas Cranach der Ältere, Wien 1942, S. 15f, 53f
- 1953 Heinz LÜDECKE, Lucas Cranach. Der Künstler und seine Zeit, Berlin 1953, S. 40
- 1958 Edgar WIND, Pagan Mysteries in The Renaissance, London 1958, S. 253, Anm. 46
- 1959 Pierre DESCARGUES, Lucas Cranach le Vieux, Paris 1959, S. 43
- 1963 Mane MITGAU, Die Heilige Sippe in Legende und Darstellung, in: Genealogie 6, 1963, S. 546–551, hier S. 551
- 1963 Eberhard RUHMER, Cranach, Köln 1963, S. 6, 13, 83
- 1964 Ernst BUCHNER, Art. „Cranach d. Ä., Lucas“, in: Kindlers Malereilexikon, Bd. 1, Zürich 1964, S. 838–847, hier S. 841, 847
- 1966 Peter STRIEDER, Deutsche Malerei der Dürerzeit, Königstein i. T. 1966, S. 8
- 1970 Wolfgang PILZ, Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform, München 1970, S. 220
- 1972 Herbert von HINTZENSTERN, Lucas Cranach d. Ä. Altarbilder aus der Reformationszeit, Berlin (Ost) 1972, S. 53–55
- 1973 Charles D. CUTTLER, Northern Painting from Pucelle to Bruegel, New York 1973, S. 374f
- 1974 Dieter KOEPLIN, Zwei Fürstenbildnisse Cranachs von 1509, in: Pantheon 32, 1974, S. 25–34
- 1974 Dieter KOEPLIN u. Tilman FALK, Ausst. Kat. Lukas Cranach (Kunstmuseum Basel), Bd. 1, Basel und Stuttgart 1974, S. 76
- 1974 Werner SCHADE, Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, S. 28–30, 40, 55f, 66
- 1974 Ernst ULLMANN, Lucas Cranach der Ältere, Dresden 1974, S. 7
- 1977 Jean WIRTH, Cranach reconsideré, in: Revue de l'Art 37, 1977, S. 83–99, hier S. 93
- 1978 Wolfgang HÜTT, Deutsche Malerei und Graphik der frühbürgerlichen Revolution, Leipzig 1978, S. 346
- 1979 Max J. FRIEDLÄNDER u. Jakob ROSENBERG, Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel, Boston u. Stuttgart (2. Aufl.) 1979, S. 70f, Nr. 18
- 1980 Hans Georg THÜMMEL, Bernhard Strigels Diptychon für Cuspinian, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 76 (N. F. 40), 1980, S. 97–110, hier S. 108.
- 1981 Christiane ANDERSSON, Religiöse Bilder Cranachs im Dienste der Reformation, in: L. W. SPITZ, O. BÜSCH, B. ROLLKA (Hgg.), Humanismus und Reformation als kulturelle Kräfte in der deutschen Geschichte (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin 51), Berlin u. New York 1981, S. 43–79
- 1985 Kurt LÖCHER, Bildnismalerei des späten Mittelalters und der Renaissance in Deutschland-, in: Altdeutsche Bilder der Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt, Schweinfurt 1985, S. 31–56, hier S. 35
- 1985 Ernst ULLMANN (Hg.), Deutsche Malerei, Graphik, Kunsthandwerk, Leipzig 1985, S. 95f
- 1986 Werner ESSER, Die Heilige Sippe. Studien zu einem spätmittelalterlichen Bildthema in Deutschland und den Niederlanden, Bonn 1986 (= Diss. phil. Bonn 1984), S. 216 u. passim, Nr. K19
- 1988 Friedrich B. POLLEROS, Das sakrale Identifikationsporträt: ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, 2 Bde, Worms 1988 (= Diss. phil. Wien 1986), Bd. 1, S. 162, Nr. 177
- 1991 Isolde LÜBBEKE, The Thyssen-Bornemisza Collection. Early German painting 1350–1550, London/Stuttgart 1991, S. 199f
- 1993 Eva BAMBACH-HORST, Die Bildnisse Friedrichs des Weisen. Die Schematisierung eines Herrscherbildes zwischen Heiligenkult und Reformation, Diss. phil. (Mikrofiche-Ausgabe) Frankfurt a. M. 1993, S. 75–78
- 1993 Berthold HINZ, Lucas Cranach d. Ä., Reinbek b. Hamburg 1993, S. 32–34
- 1995 Iris RITSCHEL, Das Gemälde „Die Vierzehn Nothelfer“ und „Christus als Schmerzensmann“ von Lucas Cranach d. Ä. in der Marienkirche zu Torgau, in: Denkmalpflege in Sachsen – Mitteilungen des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen 1995, S. 38–62
- 1996 Iris RITSCHEL, Der Frankfurter „Annenaltar“ von Lucas Cranach d. Ä. aus dem Jahre 1509 – ein Werk aus der Marienkirche zu Torgau?, in: Kleine Schriften des Torgauer Geschichtsvereins 6, Torgau 1996, S. 7–26
- 1997 Anja SCHNECKENBURGER-BROSCHKE, Altdeutsche Malerei. Die Tafelbilder und Altäre des 14. bis 16. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie Alte Meister und im Hessischen Landesmuseum Kassel, Eurasburg 1997, S. 56, 62
- 1998 Claus GRIMM, Die Anteile von Meister und Werkstatt. Zum Fall Lucas Cranach d. Ä., in: SANDNER (1998), S. 67–82, hier S. 77
- 1998 Gunnar HEYDENREICH, Herstellung, Grundierung und Rahmung der Holzbildträger in den Werkstätten Lucas Cranachs d. Ä., in: SANDNER (1998), S. 181–200, hier S. 187
- 1998 Ingo SANDNER, Cranach als Zeichner auf dem Malgrund, in: SANDNER (1998), S. 83–95, hier S. 87, Anm. 15
- 1998 Ingo SANDNER (Hg.), Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund – Cranach und seine Zeitgenossen. Katalog zur Ausstellung und Tagungsband zum Kolloquium auf der Wartburg in Eisenach, Regensburg 1998, S. 147, Nr. 16.7a–c
- 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 29, Tf. 16–17
- 2002 Christof METZGER, Hans Schäufelin als Maler, Berlin 2002, S. 233