



MUSEUM
KUNSTPALAST



LUCAS

CRANACH

DER ÄLTERE

MEISTER MARKE MODERNE

HIRMER

LUCAS
CRANACH
DER ÄLTERE

Meister Marke Moderne

Herausgegeben von
Gunnar Heydenreich, Daniel Görres und Beat Wismer

MUSEUM
KUNSTPALAST



HIRMER

Inhalt

- 6 Leihgeber
8 Grußwort
11 Vorwort
- 15 Zur Einführung
DANIEL GÖRRES / GUNNAR HEYDENREICH / BEAT WISMER
- 20 Der selbstbewusste Maler
Lucas Cranach der Ältere im Selbstbildnis
SUSANNE WEGMANN
- 28 Lucas Cranachs Herz-Holzschnitt von 1505,
betrachtet im Sinne des Johannes von Staupitz
DIETER KOEPLIN
- 38 Lucas Cranach der Ältere als *Primus inter Pares* –
Competitio et aemulatio in der deutschen Aktmalerei
ANNE-MARIE BONNET
- 44 Der Mönch und der Maler – Luther und Cranach
als Vermittler eines neuen Glaubens
DANIEL GÖRRES
- 52 Friedrich der Weise als Reichsstatthalter:
Zum Nürnberger Bildnis aus der Dominikanerkirche
DANIEL HESS / OLIVER MACK
- 58 Die Farbholzschnitte von Lucas Cranach dem Älteren
ELIZABETH SAVAGE / AD STIJNMAN
- 66 Cranach der Ältere als Zeichner
GEORG JOSEF DIETZ / GUIDO MESSLING
- 72 Cranach? Fragen der Zuschreibung im Lichte
kunsttechnologischer Untersuchungen
GUNNAR HEYDENREICH
- 82 Cranach und die Moderne
Anmerkungen zur Cranach-Rezeption in der Kunst
seit der frühen Moderne
BEAT WISMER
- 92 Die Cranach-Forschung im digitalen Zeitalter –
Von Friedländer/Rosenberg zum Cranach Digital Archive
BODO BRINKMANN
- Katalog der ausgestellten Werke**
- Prolog 98
- I Cranach in Wien 100
- II Der neue Hofkünstler des Kurfürsten 110
- III Künstlerischer Austausch und Wettstreit 140
- IV Andacht und Verehrung – Christliche Motive vor
und nach der Reformation 162
- V Cranach und die Reformation – Bilder des
neuen Glaubens 188
- VI Bildnisse von Bürgern und Fürsten 214
- VII Augenweide und Belehrung – Cranach und
der Humanismus 226
- VIII Die Werkstatt des Malers 248
- IX Moderne und Cranach 294
-
- 326 Zum Leben Lucas Cranachs des Älteren
327 Glossar
328 Bibliografie
338 Bildnachweis
339 Impressum



Cranach? Fragen der Zuschreibung im Lichte kunsttechnologischer Untersuchungen

GUNNAR HEYDENREICH

»What is a Rembrandt?« Mit dieser Frage überschreibt Ernst van de Wetering das erste Kapitel seines jüngsten Buches, in dem er die Geschichte des »Rembrandt Research Project«, Methoden der Zuschreibung sowie deren Wandel in den letzten Jahrzehnten reflektiert.¹ Er zeigt die Entwicklung von einer rein kennerschaftlichen Zuschreibung zu einer erweiterten Herangehensweise, die mithilfe kunsttechnologischer Untersuchungen ein komplexeres Bild zeichnen und unser Verständnis der Kunst Rembrandts wesentlich erweitern kann. Lässt sich eine vergleichbare Entwicklung auch in der Cranach-Forschung beobachten? Im Folgenden soll dargelegt werden, inwieweit die Ergebnisse kunsttechnologischer Untersuchungen tatsächlich unseren Blick erweitern und Antworten auf Streitfragen hinsichtlich der Zuschreibung im Cranach-Œuvre liefern können.

Die Frage der Händescheidung zwischen Lucas Cranach d. Ä. und seinem Sohn Lucas Cranach d. J. thematisierten bereits ihre Zeitgenossen. Kaiser Karl V. soll sie dem Meister 1547 nach der Schlacht bei Mühlberg vorgelegt haben, indem er von einem Gemälde berichtete, das einige für das Werk des Vaters und andere für ein Werk des Sohnes hielten.² Im 19. Jahrhundert suchte die Cranach-Forschung verlässliche Kategorien für die Zuschreibung der Gemälde an Lucas Cranach und seine Söhne zu entwickeln und katalogisierte zunehmend Werkstattprodukte. Seitdem bestimmt die Diskussion um Eigenhändigkeit sowie Möglichkeiten und Grenzen der Händescheidung die Forschung. Bereits um die Jahrhundertmitte eskalierte sie im »großen Kampfe über die Eigenhändigkeit oder Nichteigenhändigkeit«, und man hoffte auf Spezialstudien, die zur Herauslösung der Meisterhand aus dem »Collectivbegriff Cranach« verhelfen könnten.³ Karl Woermann resümierte nach der Dresdner Cranach-Ausstellung von 1899, dass die Aufgabe, in den Bildern der Werkstatt die Hand oder die Hände bestimmter Söhne, Schüler oder Gesellen des Meisters herauszufinden, durch die Art des Betriebes in der Werkstatt für die Nach-

welt unlösbar geworden scheine. »Wir werden uns also nach wie vor begnügen, nur die besten Werke für eigenhändig oder wesentlich eigenhändig zu erklären, das Ungewisse und mit den jetzigen Mitteln Unwissbare aber offen als solches zu bezeichnen.«⁴

Im ausgehenden 19. Jahrhundert nahm die Untersuchung von Cranach-Gemälden mit naturwissenschaftlichen Methoden ihren Anfang.⁵ Um 1900 wurde die Holzart erstmals in die Beurteilung der Tafelgemälde einbezogen.⁶ Die Untersuchung mit den von Wilhelm Conrad Röntgen entdeckten Strahlen führte anfänglich zu heftigen Auseinandersetzungen. So lehnte Wilhelm von Bode, Generaldirektor des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin, die Röntgenuntersuchung vollkommen ab und bezeichnete sie als »Mumpitz« und »Gegenstück zum Wünschelring«.⁷ Wenig später wurden Gemälde Cranachs geröntgt und Unterschiede in der Maltechnik von Vater und Sohn analysiert.⁸ 1972 veröffentlichte Konrad Riemann erstmals Infrarotfotografien von Cranach-Werken,⁹ und seit den 1990er-Jahren ermöglichte die Infrarotreflektografie,¹⁰ zunehmend mehr Unterzeichnungen, das heißt Kompositionsentwürfe unter der Malschicht zu visualisieren und damit Einblicke in den Prozess der Bildentstehung zu erhalten. Darstellungen zur Maltechnik basierten im frühen 20. Jahrhundert noch überwiegend auf den Erfahrungen von Kopisten. Materialien und Techniken, mit denen Kopien am ähnlichsten hergestellt werden konnten, galten als diejenigen, mit denen wahrscheinlich die Originale angefertigt wurden.¹¹ So beeinflusste die von Max Doerner und Kurt Wehlte beschriebene Wechseltechnik auf farbigen Grundlasuren¹² auch frühe Analysen des Bildaufbaus. 1972 schrieb Hans-Joachim Gronau: »Die Ockerimprimatur indessen gilt uns als ein wichtiges Kriterium für die Autorschaft Cranachs und seiner Werkstatt«,¹³ doch bis heute konnte diese Zwischenschicht an keinem Cranach-Gemälde in Farbquerschliffen nachgewiesen werden. Seit den 1970er-Jahren werden zunehmend mit physikalischen Analyseverfahren generierte Erkenntnisse zu Malmaterialien und -techniken Cranachs publiziert.¹⁴ 1981 hatte Peter Klein die Jahringchronologie für Buchenholz erstellt, mit der sich viele Tafeln genauer datieren und einzelne Bretter Baumstämmen zuordnen ließen.¹⁵ Doch was konnten die Ergebnisse dieser Untersuchungen

Abb. 1 Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt, *Doppelbildnis einer Fürstin und ihres Sohnes* (Ausschnitt, Zustand vor Restaurierung), um 1515/25, Malerei auf Holz, 52,7 × 38,8 cm, The Royal Collection Trust/HM Queen Elizabeth II, Inv. 403373

in den letzten Jahren tatsächlich zur Lösung der komplexen Fragen der Zuschreibung beitragen? Offerieren sie neue Erkenntnisse dazu, welche Person an welchem Ort zu welcher Zeit ein Werk geschaffen hat? Im Folgenden sollen anhand ausgewählter und mehrheitlich im Rahmen des Forschungsprojektes »Cranach Digital Archive« bearbeiteter Beispiele Möglichkeiten und Grenzen derartiger Untersuchungen beschrieben werden.

Meisterwerk oder Werkstattbild?

Die kunsthistorische Forschung spaltet sich heute bei der Zuschreibung von Cranach-Gemälden in zwei Lager: Auf der einen Seite werden der Werkstattleiter und sein künstlerisches Konzept hervorgehoben, die Zuordnung aller vor 1550 datierten Werke erfolgt entsprechend durchgehend an Lucas Cranach d. Ä. und die aller später entstandenen an Lucas Cranach d. J.¹⁶ Vertreter einer anderen Auffassung suchen nach einer weiteren Ausdifferenzierung mit Begriffen wie »Lucas Cranach d. Ä.«, »Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt« und »Werkstatt Lucas Cranach d. Ä.«, mit dem Ziel, den je unterschiedlichen Anteil von Mitarbeitern herauszuarbeiten.¹⁷ Dieter Koeplin entwickelte 1974 bereits neun Kategorien, unter anderem »eigenhändig«, »im wesentlichen eigenhändig« oder »zum mindesten im ›finish‹ eigenhändiges Serienprodukt«. ¹⁸ Die Kriterien für die Eingruppierung wurden dabei oft nur vage definiert. Max J. Friedländer erkannte beispielsweise in den »besonders sorgfältig und subtil ausgeführten Tafeln« die »eigenhändigen« Merkmale Lucas Cranachs d. Ä.,¹⁹ eine Einschätzung, die aus heutiger Sicht sicherlich zu kurz greift, da der gefeierte »Schnellmaler« in Abhängigkeit vom Auftrag selbst unterschiedliche Mal-Modi wählte.²⁰ Aktuell stehen sich damit zwei Forschungsansätze gegenüber: Während auf der einen Seite der Drang nach Differenzierung mit verschiedenen und neuen Methoden erkennbar ist, argumentiert die andere Fraktion mit dem Werkstattkonzept und befindet, dass eine Aufschlüsselung des Œuvres Cranachs und seiner Werkstatt nicht nur aussichtslos, sondern »ohne Ziel-Interesse« wäre.²¹

Zuletzt schlug Karin Kolb als Ausweg vor, unter Cranach d. Ä. und Cranach d. J. diejenigen Werke firmieren zu lassen, deren Motive einzigartig erscheinen. Wenn uns hingegen das Motiv mehrfach in unterschiedlicher Qualität begegnet, wie zum Beispiel bei den Kindersegnungsbildern, dann könnte die Kategorie »Cranach d. Ä. Werkstatt« Anwendung finden.²² Dabei muss allerdings die Bewertung, ob ein Motiv einzigartig ist, aufgrund der hohen Verlustrate unscharf bleiben. Dass die Cranach-Forschung und der Kunstmarkt heute verschiedene Zuschreibungskategorien verwenden, oftmals ohne deren Anwendungsgrenzen zu kommunizieren, stiftet bei der Lektüre der umfangreichen Cranach-Literatur wie auch der Auktionskataloge zuweilen einige Verwirrung.

Wir gehen heute davon aus, dass es in der Werkstatt Lucas Cranachs unterschiedliche Formen von Arbeitsteilung gab. Sie variierte in Abhängigkeit von verschiedenen Faktoren wie der Qualifizierung und der zeitlichen Beanspruchung der Werkstattmitglieder, der Bildaufgabe, dem Format, der Nutzung von Vorlagen und Modellen und nicht zuletzt der Stellung und Kompetenz des Auftraggebers. Eine komplexe Interaktion verschiedener Beteiligten – die an dieser Stelle nicht vertiefend behandelt werden kann²³ – gilt es bei Versuchen der Zuschreibung zu berücksichtigen, welche

eine klare Unterscheidung bis heute auch unter Einbeziehung neuester physikalischer Analyseverfahren in vielen Fällen unmöglich macht. Dennoch lässt sich Erkenntniszuwachs konstatieren:

Mehr als eintausend Gemälde der Cranach-Werkstatt und der Nachfolge konnten in den letzten Jahren mittels digitaler Infrarotreflektografie untersucht werden.²⁴ Damit sind heute weit mehr Unterzeichnungen von Cranach-Gemälden zugänglich, als Handzeichnungen aus der Werkstatt erhalten sind. Der Versuch ihrer Zuschreibung an Cranach d. Ä. oder einen Werkstattmitarbeiter konfrontiert uns mit ähnlichen methodischen Schwierigkeiten wie im Fall der Handzeichnungen.²⁵ Eine Zuordnung an einzelne Hände basiert primär auf stilistischen Merkmalen und assoziierten Qualitätskriterien, deren Definition weiterhin eine Herausforderung bleibt. Auch kann die Unterzeichnung in Abhängigkeit von Zeichenmedium, Größenmaßstab, Auftrag, Vorlagen und Übertragungstechniken unterschiedliche Ausprägungen erfahren.²⁶ Eine Abgrenzung zwischen Meister und Mitarbeiter ist in vielen Fällen schwierig oder auch unmöglich. Wenn jedoch wesentliche Merkmale der Unterzeichnungen mit denen auf unstrittig dem Vater zugeschriebenen Werken übereinstimmen oder gravierend von diesen abweichen, können sie wichtige zusätzliche Indizien für Arbeitsteilung in der Werkstatt und in einigen Fällen auch Argumente für die Zuschreibung an den Meister oder einen Mitarbeiter darstellen. Die Befunde legen nahe, dass die Ausführung von Unterzeichnung und Malerei wiederholt verschiedenen Werkstattmitgliedern oblag:

Das 1511 bei Lucas Cranach beauftragte und 1513 fertiggestellte Retabel für die Stadtkirche St. Johannis in Neustadt an der Orla haben Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg in ihrem Werkverzeichnis »beiseite gelassen, in der Meinung, es handle sich dabei in der Hauptsache um Gehilfen-Arbeit«. ²⁷ Auch nach Koeplins Einschätzung überließ Cranach den Entwurf und die Ausführung des Retabels seinen Schülern.²⁸ Indem hier in der Unterzeichnung Konturen und Volumen mit wenigen, meist kürzeren bogen- und wellenförmigen Linien angedeutet sind, die sich teilweise überlagern und gelegentlich auch durch mehrfaches Überzeichnen präzisiert sind, entspricht der Entwurf in Stilmerkmalen und Qualität anderen Zeichnungen Lucas Cranachs d. Ä.²⁹ Der Befundvergleich ermöglicht eine Zuschreibung des souveränen Kompositionsentwurfs an den Meister, während die Analyse des Oberflächenbildes auf die Beteiligung von Mitarbeitern schließen lässt.

Ebenso beurteilten Friedländer und Rosenberg die kleine Tafel *Maria mit dem Kind und den Hl. Katharina und Barbara* (um 1512/13) in Karlsruhe kennerschaftlich als »mässige kleine Werkstattwiederholung«. ³⁰ Die freie, flüssige Unterzeichnung mit häufigen Richtungswechseln in den Linienzügen gleicht ebenfalls eigenhändigen Zeichnungen Cranachs und lässt wenige Zweifel, dass hier der Meister selbst den Entwurf übernahm.³¹ Cranach fixierte die Bildidee und übertrug die farbige Ausführung offenbar einem Mitarbeiter. Der Begriff »Werkstattwiederholung« ist damit nicht zutreffend. Nach unserer Einschätzung erscheint in beiden Fällen die Kategorie »Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt« als Hinweis auf eine zwischen Meister und Mitarbeitern arbeitsteilige Bildproduktion angebracht.

Mit dem Umzug der Werkstatt vom Schloss in die Stadt um 1512 vergrößerte Cranach seinen Betrieb, und in der Folge delegierte er Aufträge zunehmend an Mitarbeiter. Dazu gehören zum Beispiel die Retabel in der Kreuzkirche in Klieken (um 1515), in St. Stephani in Aschersleben (um 1515/20), St. Nikolai in Jüterbog (um 1515/20), St. Katharinen in Zwickau (um 1518) und in der Schlosskirche in Chemnitz (um 1515/25). Die vergleichende Auswertung zeigt aufgrund deutlich abweichender Stilmerkmale in der Unterzeichnung, dass Cranach nun häufiger den Entwurf auf dem Malgrund nicht mehr selbst übernahm, sondern erfahrenen Mitarbeitern überließ. Hier erscheint nach unserer Auffassung vielmehr die Kategorie »Werkstatt Lucas Cranach d. Ä.« zutreffend, da diese auf die Autorschaft von Malern verweist, die unter Cranachs Aufsicht arbeiteten, wobei der Anteil des Meisters in den Tafeln nicht mehr zu bestimmen ist. Bis heute konnte das Quellenstudium nur wenige dieser Maler identifizieren und mit erhaltenen Gemälden in Verbindung bringen.³² Gelegentlich lassen sich jedoch Merkmale einzelner Mitarbeiter in der Unterzeichnung ausmachen. Die vergleichende Auswertung hat erst begonnen.

Auch in der Frage nach einer Zuschreibung von Werken an die Söhne Hans und Lucas liefern die Unterzeichnungen neue Einsichten. Das mit den Initialen »HC« signierte Gemälde *Herkules am Hof der Omphale* (1537, Kat. 177) zeigt Besonderheiten in der Arbeitsweise Hans Cranachs. Er unterzeichnete hier mit einem Stift in festen Umrissen und verbindlich für die Malerei, was an die ihm zugeschriebenen, etwas steifen Handzeichnungen erinnert (Kat. 176). Aufgrund ihrer wenig ausgeprägten Merkmale wäre die Stiftunterzeichnung des *Porträts des kursächsischen Kanzlers Gregor Brück* (1533, Kat. 178) nicht eindeutig Hans Cranach zuzuordnen. Die in Makroaufnahme und Infrarotreflektogramm sichtbaren Reste der Initialen »H« und »C« neben dem Schlangensignet lieferten indes wichtige Indizien für die Annahme, dass es sich bei dem qualitätsvollen Bildnis nicht wie bisher angenommen um ein Werk des Vaters, sondern vielmehr um eines des Sohnes handelt.³³

Das programmatische Schneeberger Reformationsretabel (1539) schrieb die Forschung sowohl dem Vater als auch dem jüngeren Sohn Lucas zu (Abb. 2).³⁴ Einige charakteristische Formen und Stilmerkmale, wie beispielsweise auch die kurzen sichel- oder s-förmigen Linienzüge in den Gesichtern, sind jedoch wichtige Indizien dafür, dass Lucas Cranach d. Ä. als Werkstattleiter die Unterzeichnung auf Mitteltafel, Flügelgemälden und Predella selbst übernahm (Abb. 3). Auf der Rückseite der Mitteltafel ist keine entsprechende Pinselunterzeichnung nachzuweisen. Möglicherweise arbeitete hier der Sohn oder ein anderer Mitarbeiter. In der malerischen Ausführung liefert der Einsatz unterschiedlicher Techniken, Stilmodi und Ausführungsqualitäten Hinweise auf Mitwirkung von Vater, Sohn und weiteren Mitarbeitern.³⁵

Für das Epitaphretabel Johann Friedrich I. und seiner Frau Sibylle von Cleve (1555) in der Weimarer Stadtkirche ist eine ebenso kontroverse Zuschreibungsgeschichte dokumentiert.³⁶ Bis in die Gegenwart wurden immer wieder Lucas Cranach d. Ä. für den Entwurf und Lucas Cranach d. J. für die Fertigstellung beansprucht. Vergleicht man die Unterzeichnung des Weimarer Epitaphaltars mit Werken Lucas Cranachs d. Ä., so sind gravierende Unterschiede deutlich erkennbar. Längere und sich teilweise über-



Abb. 2 Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt, *Lot und seine Töchter*, Außenseite des linken Standflügels des Schneeberger Retabels, 1539, Malerei auf Lindenholz, 285,3 × 98,8 cm, Ev.-Luth. Kirchgemeinde St. Wolfgang, Schneeberg



Abb. 3 Infrarotreflektogramm von *Lot und seine Töchter* des Schneeberger Retabels, 1539 (wie Abb. 2)

lagernde Konturlinien mit dem Stift, kurze, oft gegenläufige hakenförmige Angaben der Binnenformen sowie wenige kurze Parallelschraffuren sind Merkmale der Zeichenpraxis des Sohnes. Dieser Befund unterstreicht die durch Quellen gestützte Annahme, dass die Auftragserteilung erst nach dem Tod des Vaters erfolgte und der Sohn den Kompositionsentwurf auf dem Malgrund sowie die malerische Ausführung übernahm.

Auch wenn diese prominenten Beispiele zeigen, dass die vergleichende Analyse der Unterzeichnung Argumente für eine differenziertere Zuschreibung offerieren kann, so müssen wir zugleich konstatieren, dass die Kompositionsanlage einer beachtlichen Zahl an Werken bisher nicht visualisiert oder nicht zugeordnet werden konnte. Zudem lassen stilistische Ausprägungen in der Unterzeichnung gegebenenfalls zwar auf den Entwerfer schließen, aber nicht ableiten, wer die malerische Ausführung übernahm.

In der Wittenberger Cranach-Werkstatt gemalt?

Im Zentrum jüngerer Untersuchungen stand häufiger die Frage, ob ein Werk oder eine Werkgruppe überhaupt in der Cranach-Werkstatt entstand oder von einem Schüler nach dem Ausscheiden aus dem Wittenberger Betrieb an einem anderen Ort im Stile Cranachs produziert wurde. Dabei erscheint es nicht ausgeschlossen, dass es weiterführende Kooperationen gab. In welcher Form Cranach mit ehemaligen Mitarbeitern weiter zusammenarbeitete,

ist bisher nur in Ansätzen untersucht. Wir kennen einige Schüler, wie zum Beispiel Hans Döring in Wetzlar, den Meister des Pflöckschen Altars (Kat. 182) und Antonius Heusler in Annaberg, den Meister der Gregorsmessen (Simon Franck?) in Halle (?), Hans Kemmer in Lübeck und den Meister IW in Böhmen (Kat. 183, 184), für die der Zeitpunkt des Ausscheidens aus der Wittenberger Werkstatt und eine mögliche weitere Kooperation bis hin zum Austausch von Entwurfszeichnungen bisher nur partiell geklärt werden konnte.³⁷

Die Beantwortung dieser Fragen ist auch für die Zuschreibungspraxis nicht unerheblich, denn solange wir davon ausgehen, dass das Werk in der Wittenberger Werkstatt entstand, wird es in der Regel mit »Cranach-Werkstatt« bezeichnet. Mit »Cranach-Nachfolger«, »unbekannter Meister« oder »Schüler« assoziieren wir hingegen meist einen Ortswechsel. In der Regel dürfte hier die Infrarotreflektografie als Methode versagen, wenn wir davon ausgehen, dass der Mitarbeiter nach dem Ausscheiden seinen Zeichenstil nicht sogleich veränderte. Hier kann jedoch die Untersuchung des Bildträgers wichtige Argumente liefern, da die Tafeln meist von lokal ansässigen Schreibern unter Verwendung von verschiedenen Hölzern und Techniken gefertigt wurden.

Hinsichtlich des Mittenwalder Retabels (1514) wird die Frage, ob es in der Wittenberger Cranach-Werkstatt entstand, bis heute kontrovers diskutiert.³⁸ Wappen weisen es als Stiftung der Kur-

fürstin Elisabeth von Brandenburg aus. Die Darstellungen zeigen deutliche formale und stilistische Bezüge zu Cranach-Werken. Die Bildträger bestehen aus verleimten Kiefernholzbrettern.³⁹ Die Verwendung von Kiefernholz in der Cranach-Werkstatt konnte bisher nicht mit Sicherheit nachgewiesen werden.⁴⁰ Mehrere auf Kiefernholz gemalte Darstellungen erwiesen sich als spätere Nachahmungen im Stile Cranachs.⁴¹ Kiefernholz gehörte um 1514 zweifellos nicht zum üblichen Materialfundus der Cranach-Werkstatt. Dieser Befund stützt die These, dass dieses Retabel nicht wie von Friedländer und Rosenberg vermutet »unter Anteil der Werkstatt Lucas Cranach d. Ä.«,⁴² sondern – wie jüngst von Peter Knüvener vorgeschlagen – in einer Berliner Werkstatt entstand.⁴³

Auch die Verarbeitung des Holzes kann uns wichtige Argumente liefern: Das *Bildnis des Kurfürsten Friedrich III. des Weisen* (Kat. 14) war als Werk Lucas Cranachs d. Ä. lange Zeit heftig umstritten.⁴⁴ Die Tafel besteht aus dem von Cranach häufig verwendeten Lindenholz. Da sich jedoch die Breiten der Bretter, ihre Stärke und Ausrichtung sowie die Rückseitenbearbeitung von anderen Werken deutlich unterscheiden, entstand der Bildträger wahrscheinlich nicht in der Tischlerwerkstatt, die bis um 1511 für Cranach arbeitete.⁴⁵

Die prominenteste Kontroverse hinsichtlich des Entstehungsortes von Altarretabeln trugen Dieter Koeplin und Andreas Tacke aus: Dabei ging es um die Frage, ob der umfangreiche Heiligen- und Passionszyklus für die Hallenser Stiftskirche in der Cranach-Werkstatt in Wittenberg entstand, oder ob er vom Meister der Gregorsmessen auf der Grundlage von Cranachs Zeichnungen in Halle ausgeführt wurde.⁴⁶ Nachdem hier zahlreiche Argumente pro und contra vorgetragen wurden und die Quellen weitgehend schweigen, verwendete Tacke schließlich die Ergebnisse naturwissenschaftlicher Untersuchungen, um seine These zu untermauern. Peter Klein konnte mittels der Dendrochronologie erkennen, dass Buchenholzbretter, die für den sogenannten Engelaltar verwendet wurden, dem gleichen Baum entstammen, aus dem auch Bretter für andere Tafeln gewonnen wurden, die zeitgleich in der Wittenberger Werkstatt entstanden. Doch dieses Beispiel zeigt zugleich, dass mit naturwissenschaftlichen Methoden gewonnene Befunde unterschiedlich ausgelegt werden können, denn letztendlich ist nicht auszuschließen, dass Cranach einem Mitarbeiter nicht nur Entwurfszeichnungen, sondern auch Bretter an einen anderen Ort liefern ließ.⁴⁷ Abrechnungen dokumentieren, dass Cranach mit Holz handelte, das im 16. Jahrhundert häufig auf der Elbe nach Wittenberg geflößt wurde.⁴⁸

Cranach, Replik oder spätere Nachahmung?

Die Frage, ob es sich um ein Cranach-Produkt oder um eine spätere Imitation handelt, wird nicht zuletzt aus finanziellen Interessen in der Öffentlichkeit reflektiert. Während einige Nachahmungen oder Fälschungen kennerschaftlich leicht auszumachen sind, führten in anderen Fällen erst interdisziplinäre Zusammenarbeit und Untersuchungen unter Anwendung verschiedener physikalischer Verfahren zu einer Klärung. Kopisten und Fälscher berücksichtigen Erkenntnisse zur Maltechnik Cranachs. Die technologische Untersuchung kann dennoch zur Bestimmung beitragen, wenn zum Beispiel der Bildträger aus einer späteren Zeit datiert,

Grundierung und Unterzeichnung nicht der üblichen Praxis entsprechen oder Pigmentmodifikationen und deren Anwendung vom Werkstattkanon abweichen. Nicht immer erlauben die Untersuchungsergebnisse eindeutige Schlussfolgerungen.

Röntgenaufnahmen waren der Ausgangspunkt für die Zuschreibung der Tafeln mit *Adam und Eva* (1508/10, Kat. 55) an Lucas Cranach d. Ä.⁴⁹ Ein Vergleich dieser Aufnahmen mit anderen Cranach-Werken signalisierte, dass hier Merkmale des Bildträgers, der Grundierung und der Maltechnik sowie Alterungsspuren mit anderen Werken Cranachs übereinstimmten und damit der früheren These widersprachen, dass es sich um spätere Kopien handeln würde.⁵⁰ Darüber hinaus ließen die Unterzeichnung, Veränderungen im Malprozess und die Qualität der technischen Ausführung schließlich keinen Zweifel, dass es sich hier um Cranachs früheste erhaltene Darstellung von Adam und Eva handelt, mit der er unmittelbar auf Dürers erstes Menschenpaar von 1507 (Madrid) reagierte (S. 41, Abb. 3).

Friedländer interpretierte exakte Kopien von Cranach-Gemälden als Nachahmungen: »Stoßen wir auf die genaue Kopie eines Cranach-Bildes, so können wir mit einiger Sicherheit behaupten, sie sei außerhalb der Werkstatt entstanden.«⁵¹ Wenn wesentliche Merkmale von Bildträger, Unterzeichnung, Materialwahl, Mal-schichtaufbau und Alterungerscheinungen jedoch mit gesicherten Cranach-Werken übereinstimmen, dann lassen diese Beobachtungen darauf schließen, dass der Maler Kenntnisse der Werkstattpraxis hatte und das Werk mit größerer Wahrscheinlichkeit in dieser Werkstatt entstand. Es scheint naheliegend, dass Lehrlinge der Cranach-Werkstatt anfänglich Gemälde kopierten, bevor die talentiertesten unter ihnen später auch Varianten produzieren durften. Einige Kopien wie zum Beispiel das *Martyrium der hl. Katharina* in Nürnberg (um 1515)⁵² und mehrere um 1515 entstandene Darstellungen des büßenden Hieronymus (Kat. 172, 173)⁵³ entstanden nach unserer Einschätzung in der Wittenberger Werkstatt und widerlegen damit Friedländers These.

Darüber hinaus kopierten Cranachs Zeitgenossen wie auch nachfolgende Malergenerationen seine Werke. Daniel Fritschs Kopien des Dresdner Katharinenaltars (1586) sind eindruckliche frühe Beispiele. Zahlreiche Bildnisse von Martin Luther und Katharina von Bora entstanden auf der Grundlage von Cranachs Bildfindungen in späteren Jahrhunderten, was nicht zuletzt durch eine abweichende Materialverwendung zu belegen ist.⁵⁴ Bis heute gelangen auch häufig freie Imitationen nach Lucas Cranach auf den Kunstmarkt.

Das in zahlreichen Ausführungen erhaltene und Franz Wolfgang Rohrich (1787–1834) zugeschriebene Doppelbildnis einer Fürstin mit ihrem Sohn (Kat. 185) war hinsichtlich seines Verhältnisses zum Werk Lucas Cranachs vielfach Gegenstand der Spekulation und Auseinandersetzung. Der polnische Graf Raczyński erwarb 1820 eines dieser Bilder als »Copie nach Lucas Cranach, von Rorich in Nürnberg«.⁵⁵ Nepomuk Strixner publizierte 1820 eine Reproduktion des Knaben aus dem Doppelbildnis mit dem Schriftzug »L. Cranach pinx«.⁵⁶ Auch Joseph Heller taxierte Rohrichs Werke als Kopien.⁵⁷ Seit jedoch Theodor von Frimmel 1894 seine Einschätzung verbreitet hat, dass es zu diesem Bild kein Original Cranachs geben könne, sind nahezu alle kunsthistorischen



Abb. 4 (a) Röntgenaufnahmen eines Ausschnitts der Londoner *Fürstin mit ihrem Sohn* (1515/25, Royal Collection, wie Abb. 1) und (b) des entsprechenden Ausschnitts einer Kopie (Franz Wolfgang Rohrich, *Fürstin mit ihrem Sohn*, um 1820, Malerei auf Holz, 59,6 × 42,5 cm, Musée du Louvre, Paris, Inv. 1185). Die vorbereitende Beklebung der Tafel mit Fasern ist deutlich sichtbar. Die Kopie unterscheidet sich in Holzart (Nadelholz), Faserbeklebung (fehlt) und Maltechnik.



Abb. 5 (a) Infrarotreflektogramme eines Ausschnitts desselben Bildes (1515/25, Royal Collection, wie Abb. 1) und (b) des entsprechenden Ausschnitts einer Kopie (Franz Wolfgang Rohrich, *Fürstin mit ihrem Sohn*, um 1820, Malerei auf Holz, 57 × 42,3 cm, Kulturstiftung Dessau Wörlitz, Schloss Großkühnau, Inv. I-50). Die Unterzeichnung erfolgte mit einem schwarzen flüssigen Zeichenmedium und Pinsel. Der Kopist unterzeichnete mit Stift (Grafit?).

Publikationen dieser These gefolgt.⁵⁸ Für Andrea Zupancic ist »in der altdeutschen Malerei ein derartiges Nebeneinander [von Mutter und Sohn] nicht denkbar«.⁵⁹ Lediglich Dieter Koeplin formuliert vorsichtig, dass man Rohrich die Erfindung des Knaben wohl nicht zutrauen sollte.⁶⁰

Die technologische Untersuchung eröffnet nun eine gänzlich neue Sicht auf das Doppelbildnis, genauer jenes der Royal Collection London (Abb. 1, Kat. 186).⁶¹ Die Röntgenaufnahme zeigt, dass die Holztafel auf der Bildseite im oberen und unteren Randbereich zuerst mit Fasern beklebt wurde, bevor der Auftrag der

weißen Grundierung erfolgte (Abb. 4a). Die Verteilung und Ausrichtung dieser Fasern quer zur Holzfaserrichtung entspricht der Zubereitung anderer Tafeln aus der Cranach-Werkstatt und unterscheidet sich von den bisher untersuchten Varianten Rohrichs (Abb. 4b). Der Nürnberger Maler konnte diese Praxis der Vorbereitung des Bildträgers auch nicht kennen, denn die Röntgenanalyse, mit der die Verteilung der Fasern sichtbar gemacht werden kann, war zu seiner Zeit noch nicht verfügbar.⁶² Darüber hinaus finden die Merkmale der Grundierung und die Pinselunterzeichnung der Londoner Tafel in anderen Werken Cranachs ihre Ent-



Abb. 6 (a) Signet am rechten Bildrand der Londoner *Fürstin mit ihrem Sohn* (1515/25, Royal Collection, wie Abb. 1) und (b) entsprechende Stelle einer Kopie (Franz Wolfgang Rohrich, *Fürstin mit ihrem Sohn*, um 1820, Malerei auf Kieferholz, 57 × 43 cm, Klassik Stiftung Weimar, Inv. G 1028a) mit Signet und falscher Datierung



Abb. 7 (a) Kopfschmuck mit Devise »MERNNU 14[...] W [...] IL NIMOS« desselben Bildes (1515/25, Royal Collection, wie Abb. 1) und (b) entsprechende Stelle einer Kopie (Franz Wolfgang Rohrich, *Fürstin mit ihrem Sohn*, um 1820, Malerei auf Nadelholz, 59,6 × 42,9 cm, Landesmuseum Mainz, Inv. 440), dort Kopfschmuck mit Schriftzug »LUCKAS M[...] CRANAC«

sprechung (Abb. 5a). Rohrich hingegen präferierte für die Unterzeichnung einen schmalzeichnenden Stift und setzte diesen anders ein (Abb. 5b).⁶³ Ebenso stimmen Pigmente und Blattmetalle sowie die Techniken des Farbauftrags auf dem Londoner Doppelbildnis mit den in der Cranach-Werkstatt verwendeten überein.⁶⁴ Das nachgewiesene Bleizinnigelb Typ I fand nach heutigem Kenntnisstand in der europäischen Tafelmalerei nur bis etwa 1750 Verwendung und wurde erst um 1940 wiederentdeckt.⁶⁵ Alterungsbedingte Zustandsveränderungen wie zum Beispiel Protrusionen in der bleiweißhaltigen Farbschicht⁶⁶ gibt es auf der Londoner

Fassung, nicht aber auf den Nachahmungen Rohrichs. Bedauerlicherweise wurden die Gesichter der Fürstin und des Knaben in früherer Zeit durch unsachgemäße Bearbeitung geschädigt. Damit ist die ursprünglich differenzierte Modellierung und Qualität der Inkarnate heute nur noch im Röntgenbild zu erahnen.

Alle Ergebnisse der technologischen Untersuchung dokumentieren, dass der Maler des Doppelbildnisses über umfangreiche Kenntnisse in der Werkstattpraxis Lucas Cranachs verfügte, die im 19. Jahrhundert nicht bekannt waren. Die Interpretation der Befunde lässt nur den einen Schluss zu: Bei dem Londoner Gemälde



Abb. 8 (a) Schmuckanhänger der Londoner Fürstin mit ihrem Sohn (1515/25, Royal Collection, wie Abb. 1) und (b) entsprechender Ausschnitt einer Kopie (Franz Wolfgang Rohrich, *Fürstin mit ihrem Sohn*, um 1820, Malerei auf Kiefernholz, 57 × 43 cm, Klassik Stiftung Weimar, Inv. 6 10 28a)



Abb. 9 (a) Schmuckelement des Gewandes der Londoner Fürstin mit ihrem Sohn (1515/25, Royal Collection, wie Abb. 1) und (b) entsprechender Ausschnitt einer Kopie (Franz Wolfgang Rohrich, *Fürstin mit ihrem Sohn*, um 1820, Malerei auf Kiefernholz, 59,6 × 42,9 cm, Landesmuseum Mainz, Inv. 440)

der Fürstin mit ihrem Sohn (Abb. 1, Kat. 186) handelt es sich um das vermisste Cranach-Werk, von dem viele Cranach-Forscher glaubten, dass es niemals existierte. Das signierte Gemälde entstand sicher später als das 1514 datierte Doppelbildnis *Herzog Heinrich der Fromme und Herzogin Katharina von Mecklenburg* (Dresden), auf dem gleiche Gestaltungsmittel Anwendung fanden. Die Datierung »1535« auf Rohrichs Kopie in Weimar ist indes seine Erfindung (Abb. 6b). Die Frage, wer auf dem Doppelbildnis dargestellt ist, sei hiermit wieder zur Diskussion gestellt (Abb. 7a). Auch die Frage, auf welchem Wege es (von Nürnberg?) nach Lon-

don gelangt ist, bleibt zu untersuchen. Fest steht jedenfalls, dass es Königin Victoria Prinz Albert zum Weihnachtsfest des Jahres 1840 schenkte.⁶⁷

Die ausgewählten Beispiele zeigen, dass eine systematische Dokumentation und Analyse der Gemälde Lucas Cranachs mit naturwissenschaftlichen Methoden gänzlich neue Perspektiven auf seine Werkstattpraxis und hinsichtlich Fragen der Zuschreibung offerieren können. Größerer Erkenntnisgewinn ist von einer interdisziplinären kunstwissenschaftlichen Forschung zu erwarten, die erweiterten Fragestellungen mit verschiedenen Methoden nach-

spürt und Befunde kooperativ diskutiert. Selbstverständlich müssen auch die auf der Grundlage physikalischer Analyseverfahren und naturwissenschaftlicher Methoden gewonnenen Befunde und deren Interpretation immer wieder kritisch hinterfragt und im Lichte neuerer Untersuchungen gegebenenfalls auch korrigiert werden. Die im Rahmen des »Cranach Digital Archive« unter Einsatz innovativer Technologien erfolgende Zusammenarbeit und der damit verbundene offene Austausch von Untersuchungsergebnissen zwischen Kunsthistorikern, Historikern, Restauratoren, Kunsttechnologien und Naturwissenschaftlern sowie über 250 Museen und Kirchengemeinden aus 26 Ländern zeigen eine neue Perspektive für die Forschung auf.

- 1 Van de Wetering 2016, S. 1.
- 2 Gunderam, Aufzeichnungen zum Leben Lucas Cranachs 1556, zit. n. Lüdecke 1953, S. 85.
- 3 Kugler 1852, S. 47, 67.
- 4 Woermann 1900, S. 88.
- 5 Vgl. Heydenreich 2007d, S. 23–36.
- 6 Flechsig 1900, S. 9–33.
- 7 Bode 1921.
- 8 Wolters 1932; Wolters 1938, S. 52–55.
- 9 Riemann 1972.
- 10 Vgl. Ausst.-Kat. Eisenach 1998.
- 11 Eibner 1909, S. 421f.
- 12 Doerner 1921, S. 187–191; Wehlte 1946, S. 164–166.
- 13 Gronau 1972, I, S. 137.
- 14 Vgl. Heydenreich 2007d, S. 32–37.
- 15 Klein/Bauch 1981; Klein 1994.
- 16 Hinz 1993, S. 110; Ausst.-Kat. Berlin 2009, S. 159; Kolind Poulsen 2015, S. 200–205.
- 17 Vgl. Cranach Digital Archive, <lucascranach.org/download/Leitfaden.pdf> (zuletzt aufgerufen: 21.10.2016).
- 18 Ausst.-Kat. Basel 1974/76, Bd. 1, S. 12.
- 19 FR, S. 25.
- 20 Vgl. Heydenreich 2007a, S. 42–46.
- 21 Hinz 1993, S. 110; vgl. Zehm 2015, S. 150.
- 22 Kolb 2015, S. 207–215.
- 23 Vgl. Heydenreich 2007d, S. 289–298.
- 24 Vgl. Cranach Digital Archive, <lucascranach.org> (zuletzt aufgerufen: 21.10.2016).
- 25 Messling 2013, S. 233–242.
- 26 Vgl. Sandner/Heydenreich 2013, S. 1–30; Sandner u. a. 2015, S. 128–141.
- 27 FR, S. 23.
- 28 Ausst.-Kat. Basel 1974/76, Bd. 1, S. 37.
- 29 Vgl. Maier/Maier 2014.
- 30 FR, S. 76, Nr. 36A.
- 31 Sandner/Heydenreich 2013, S. 22–23.
- 32 Schade 1972b; Emmendorffer 1998, S. 203–228.
- 33 Heydenreich 2015, S. 116–127.
- 34 Böhlitz 2005, S. 28.
- 35 Heydenreich 2013a, S. 108–117.
- 36 Heydenreich/Sandner/Smith-Contini 2015, S. 193–204.
- 37 Tacke 1992; Sandner 1993; Emmendorffer 1998; Tacke 2006; Heydenreich 2007d, S. 312f.; Dánová/Gubiková 2013, S. 302–308 u. a.
- 38 Zusammenfassend Knüvener 2011, S. 228.
- 39 Untersuchung durch Thilo Schöffbeck, 01.05.2014; vgl. Untersuchungsbericht Dirk Jacob, 2014.
- 40 Klein 1994, S. 195. Die Herkunft der *Kreuztragung Christi* aus der Cranach-Werkstatt ist nicht gesichert, <lucascranach.org/DE_SWK_6544> (zuletzt aufgerufen: 27.10.2016). Die *Grablegung* und die *Beweinung Christi* wurden auf Lindenholz gemalt und erst nachträglich auf Kiefernholz geleimt, <lucascranach.org/DE_BStGS-GNMN_Gm210>, <lucascranach.org/DE_BStGS-GNMN_Gm211> (zuletzt aufgerufen: 27.10.2016).
- 41 Klein 1994, S. 196; Heydenreich 2007d, S. 50; *Judith* <lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P147> (zuletzt aufgerufen: 27.10.2016).
- 42 FR, S. 79, Nr. 47B.
- 43 Knüvener 2011, S. 227.
- 44 Vgl. Löcher/Gries 1997, S. 126–128, sowie den Beitrag von Daniel Hess und Oliver Mack im vorliegenden Band, S. 52–57.
- 45 Heydenreich 2007d, S. 67.
- 46 Koeplin 2009, S. 39–71; Tacke 2014, S. 417–425.
- 47 Vgl. Ausst.-Kat. München 2011, S. 116 (Martin Schawe).
- 48 Straube 1981, S. 258f.; Stadtarchiv Wittenberg, Kämmereirechnungen, fol. 235v. (Eschenhagen 1927, S. 100).
- 49 Heydenreich 2007d, S. 318; Heydenreich 2007a.
- 50 Ausst.-Kat. Basel 1974/76, Bd. 2, S. 654.
- 51 FR, S. 25–27.
- 52 <lucascranach.org/DE_BStGS-GNMN_Gm212> (zuletzt aufgerufen: 21.10.2016).
- 53 <lucascranach.org/DE_KSVC_M415>; <lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P094>; <lucascranach.org/DE_BStGS_WAF187>; <lucascranach.org/DE_BStGS_WAF189>; <lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P106> (zuletzt aufgerufen: 21.10.2016).
- 54 Vgl. Cranach Digital Archive <lucascranach.org> (zuletzt aufgerufen: 21.10.2016).
- 55 Raczyńskis im Archiv des Kunstmuseums Poznań aufbewahrte Erwerbungsliste. Zit. n. Wiemers 2015b, S. 236, Fn. 29.
- 56 *Zellerisches Kunst- und Commissions-Magazin*, München 1820.
- 57 Heller 1821; Heller 1844, S. 85; vgl. Wiemers 2015b, S. 233, 235.
- 58 Frimmel 1894, S. 189; Frimmel 1920, S. 258f.; von Holst 1934, S. 43; Hoffmann 1992, S. 158; Zupancic 1992, S. 88–91, 109–113, 128–131; Foucart-Walter 1994, S. 579–593; Kretschmann 2001, S. 69–76; Wiemers 2015b, S. 231–235.
- 59 Zupancic 1992, S. 111.
- 60 Koeplin 1974, S. 30.
- 61 Malerei auf Holz, 52,7 × 38,8 cm, The Royal Collection London, Inv. 403373. Ich danke Lucy Whitaker und Nicola Christie für die freundliche Unterstützung bei der Untersuchung.
- 62 In der Literatur wurde diese Präparierung der Holztafeln erstmals 1965 beschrieben. Helland 1965, S. 5–10.
- 63 Teilweise könnte es sich auch um Pauslinien handeln. Die gleiche Zeichenpraxis lässt sich auch an Rohrichs Kopien des Gemäldes *Friedrich III. der Weise* nachweisen.
- 64 Mittels Röntgenfluoreszenzanalyse und anhand optischer Merkmale wurden folgende Pigmente und Blattmetalle bestimmt: Bleiweiß, Bleizinn gelb Typ I, Eisenoxid, Zinnober, Azurit, Kupfergrün, Gold, Silber. Zu Rohrichs Materialwahl vgl. auch Foucart-Walter 1994, S. 591f.
- 65 Kühn 1993, S. 85.
- 66 Noble/Boon 2007, S. 1–15.
- 67 Prince Albert's acquisitions (27); Rough Catalogue Nr. 24. Freundliche Mitteilung von Lucy Whitaker, The Royal Collection London, 22.08.2016.