

Rainer Michaelis

Studien zum Berliner Weltgerichtsalter des Lucas Cranach

Gustav Friedrich Waagen nennt im ersten Berliner Galeriekatalogwerk, in der zweiten Abteilung – niederländische und deutsche Schulen – ein „Gemälde mit zwei Flügeln“, das er „Jeronymus Bosch“ zuschreibt.¹ Es handelt sich hierbei um die früheste Erwähnung des Berliner Altars. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war sich die Forschung auf Grund stilkritischer Beobachtungen im Wesen darüber einig, hier eine Arbeit Cranachs und seiner Werkstatt vor sich zu haben.² Im Jahre 1878, vermutlich im Zusammenhang mit dem Umbau der Galerieräume im Museum am Lustgarten und einer Generalrevision des Bestandes, ist der Altar nach noch heute gültigem System inventarisiert worden.³ In dieser Zeit wird er auch seinen jetzigen Rahmen erhalten haben.⁴



Abb. 1: L. Cranach d. Ä.,
Das Jüngste Gericht (Innenseiten),
Berlin – Gemäldegalerie

Als Gustav Friedrich Waagen erstmalig 1862 den in der Gemäldegalerie der Wiener Akademie der Bildenden Künste aufbewahrten Gerichtsalter des Hieronymus Bosch publiziert und dem Maler zuschrieb, rückte er damit das Vorbild des Berliner Triptychons ins Bewußtsein der Kunstkenner.⁵ Es zeigte sich, daß beide Altäre (Abb. 1 u. 2) ein nahezu kongruentes Format besitzen.⁶ Einen gravierenden Unterschied gibt es nur hinsichtlich der Malereien auf ihren Flügelaußenseiten. Auf den Wiener Tafeln sind links der heilige Jacobus von Compostella – als San Jacobo der Nationalheilige Spaniens –

und rechts der heilige Bavo von Gent – ein niederländischer Nationalheiliger – dargestellt (Abb. 3 u. 4). Die entsprechende linke Tafel des Berliner Altars zeigt einen Christus als Schmerzensmann (Abb. 5), die entsprechende rechte Tafel Maria als Schmerzensmutter im türkisfarbenen Gewand und goldbraunem Kopftuch (Abb. 6). Die Herkunft des Altars wird 1830 von Waagen als "K. S." bezeichnet, was soviel wie „... aus den Königlichen Schlössern“ bedeutet.⁷ Hier handelt es sich um den einzigen Hinweis, der über das Schicksal des Triptychons vor seiner Verbringung ins Museum Auskunft gibt.



Abb. 2a: H. Bosch, Das Jüngste Gericht (Innenseite).
Wien – Gemäldegalerie der Akademie der
Bildenden Künste



Abb. 2b: H. Bosch, Das Jüngste Gericht
 (Innenseite, linker Altarflügel)
 Wien - Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste



Abb. 2c: H. Bosch, Das Jüngste Gericht
 (Innenseite, rechter Altarflügel)
 Wien - Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste



Abb. 3: H. Bosch, Hl. Jacobus von Compostella
(Rückseite des linken Altarflügels),
Wien - Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste



Abb. 4: H. Bosch, Hl. Bavo von Gent
(Rückseite des rechten Altarflügels),
Wien - Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste



Abb. 5: L. Cranach d. Ä., Christus als Schmerzensmann
(Rückseite des linken Altarflügels),
Berlin - Gemäldegalerie



Abb. 6: L. Cranach d. Ä., Maria als Schmerzensmutter
(Rückseite des rechten Altarflügels),
Berlin - Gemäldegalerie

Die niederländische Reise des Lucas Cranach im Jahre 1508

„Als unsere Fürsten⁸ Dich vorigen Sommer in die Niederlande schickten, um mit Deinem Talent zu prunken ...“⁹ wußte 1509 Christoph Scheurl, Rektor der Wittenberger Universität, als das Hauptanliegen von des sächsisch-ernestinischen Hofmalers Reise zu berichten. Tatsächlich aber erschöpfte sich damit keineswegs Cranachs Auftrag. So wurden ihm auf Befehl seines Brotherrn, Friedrichs des Weisen, am 6.10.1508 in Antwerpen 100 Gulden ausgezahlt. Er hatte dafür Waren zu besorgen, die man dem Fürsten in Fässern über Mainz und Frankfurt/Main nach Torgau lieferte.¹⁰

Völlig zu Recht darf auch bezweifelt werden, daß Lucas Cranach in diplomatischer Mission reiste, so etwas wurde nur geadelten Personen bzw. hohen Hofbeamten zugebilligt. Durchaus möglich wäre jedoch seine Teilnahme an den Huldigungsfeiern für den jungen Erzherzog Karl, seit 1506 Herr der Niederlande, im Auftrag des sächsischen Kurfürsten. Cranach könnte dem kunstsinigen Kaiser Maximilian I. begegnet sein, der nach den Waffenstillständen mit Frankreich und Venetien ab dem 29.7.1508 in Dordrecht, ab dem 13.8. in Leiden und ab dem 1.9. zusammen mit seiner Tochter Margarete in Brüssel residierte. Vermutlich in Mecheln, wo sich die Erzherzogin etwa vom 14.9. bis 17.11.1508 aufhielt, wurden Cranach und dem Meister Christoffel eine größere Summe ausgezahlt, die schon wegen ihrer Teilung darauf schließen läßt, daß beide für Margarete gearbeitet haben: „Nota folio LIII: une partie de 108 livres 8 sols à deux paintres, sans dire cause pourquoy, maistre Lucas van a Cranac et maistre Christoffele. Anno 1508. Eodem folio: Ausdicts paintres encoires 50 livres.“¹¹ Ein Geschenk an die Künstler darf ausgeschlossen werden.

Die Dauer von Cranachs Reise läßt sich auf etwa zwanzig Wochen eingrenzen. Noch in der Zeit vom 15. bis 18.6.1508 begab er sich in Begleitung des Wittenberger Goldschmieds Döring mit einem Fuhrmann und zwei Pferden von Wittenberg nach Altenburg.¹² Auch das ihm üblicher Weise als Hofbeamter zustehende Sommerkleid wurde nicht ausgegeben.¹³ Cranach kann somit nicht vor Ende Juni 1508 in die Niederlande aufgebrochen sein. Bereits am 18.11.1508 wird er gemeinsam mit Friedrich dem Weisen und Johann dem Beständigen im Wittenberger Küchenbuch für zwei Nächte als Gast notiert.¹⁴ Um die Jahreswende erhält er wieder sein Winterkleid, was dann auch ziemlich sicher ausschließt, daß Cranach im Januar 1509 eine Überweisung des sächsischen Kurfürsten von 80 Gulden in Antwerpen erhalten konnte.¹⁵ Der Hofmaler wird vorrangig wirtschaftliche und vielleicht auch repräsentative Aufträge seines Fürsten zu befolgen gehabt haben. Das Studium der niederländischen Malerei, vorausgesetzt es war sein erster Aufenthalt,¹⁶ muß er sehr konzentriert in Kirchen, Klöstern und Malerateliers betrieben haben.¹⁷ Dabei wird ihm der Weltgerichtsalter¹⁸ des Hieronymus Bosch begegnet sein. Es scheint der im September 1504¹⁹ von Philipp dem Schönen bestellte Flügelaltar gewesen zu sein. Da das hiermit zu identifizierende, heute in Wien aufbewahrte Triptychon von geringeren

Ausmaßen ist, als der Vertrag vorschreibt, ist vermutlich auf eine notwendige Kostenkorrektur des Herzogs zurückzuführen. Keineswegs wird er als ein Provisorium gearbeitet sein, da Farben teuer waren und in solchen Fällen nur zu Andeutungen verwendet wurden.

Cranach wird zuerst die Visierung des Altars vorgenommen haben, um seinem Fürsten die geeignete Kenntnissnahme zu ermöglichen. Eine Verfahrensweise, wie sie für die Wittenberger Werkstatt charakteristisch war.²⁰ Der Vorschlag, das Altarwerk zu kopieren, ist vermutlich von Cranach an Friedrich den Weisen herangetragen worden, der ihn sicher gleich im Jahr nach seiner Rückkehr aus den Niederlanden damit beauftragt haben wird. Der Maler muß noch unter dem lebendigen Eindruck des Bosch-Altars gestanden haben, anders ist die minutiöse Wiederholung unverständlich. Die menschlichen Figuren bleiben trotz aller Präzision eigenständige Schöpfungen des Meisters. Verbunden mit einigen kompositorischen Änderungen gegenüber dem Vorbild, hat Lucas Cranach eine „Übersetzung“ ins deutsche Kunstmilieu vorgenommen.²¹ Entsprechend sind auch die Rückseiten der Flügel verändert, worauf später noch zurückzukommen sein wird. Letztlich aber war die Beschäftigung mit Hieronymus Bosch ein „Interludium im Schaffen Cranachs geblieben“.²²

Die linke Altarflügel-Innenseite

Hier offenbart sich Lucas Cranach als eigenständiger Gestalter. Die Landschaft ist horizontal gestaffelt. Schattenzeichnungen markieren unterschiedlich raumgreifende Inseln. Entsprechend additiv verfährt er in der Raumgestaltung. Gräser, Wellenschläge eines kleinen Gewässers, Sträucher, Bäume, Tiere und Menschen fordern differenzierte Aufmerksamkeit. Vergleichbar in dieser Zusammenschau wäre der Holzschnitt von 1506, eine Hirschjagd darstellend²³ (Abb. 7).

Die feine Gräserzeichnung ist auf vielen seiner Altarvisierungen der Jahre zwischen 1515 und 1520 zu beobachten.²⁴ Hingegen verraten beispielsweise die großen Landschaften von 1529²⁵ und 1546²⁶ eine gesteigerte Konzentration auf ein geistiges Gravitationszentrum hin. Sie gehören einem späteren Kunstwillen an. Die Sündenfall-Szene der Berliner Tafel zeigt stilistische Verwandtschaft mit Cranachs Holzschnitt gleichen Themas, der allgemein für die Zeit um 1522 in Anspruch genommen wird²⁷ (Abb. 8).

Das Schlangenweib taucht außer in den beiden hier genannten Beispielen m. E. nicht wieder in der Produktion der Wittenberger Werkstatt auf. Wert ist es darüber hinaus, die Akte einander zu vergleichen: die Muskulaturen der Beine mit der eigenwilligen Anatomie ihrer Füße, den ausgeprägten Hacken und Ballen, bei den männlichen Figuren der von Cranach „übersetzte“ Kontrapost sowie der diszipliniert gezeichnete Oberkörper (Bauch, Brustkorb, Schlüsselbein). Wo im Holzschnitt die Strichlagen den männlichen Körper im Inkarnat tief-toniger gestalten, ist im Gemälde der Weißanteil im Gegensatz zu den Frauenkörpern reduziert. Die gelockten Pagenfrisuren der Männer erscheinen auch



Abb. 7: L. Cranach d. Ä., Die Hirschjagd
(Holzschnitt),
Berlin - Kupferstichkabinett



Abb. 8: L. Cranach d. Ä., Der Sündenfall
(um 1522, Holzschnitt),
Gotha - Schloßmuseum
(Zwischenaufnahme)



Abb. 9: L. Cranach d. Ä., Das Weltgericht, Predella vom Altar in St. Johannis, Neustadt an der Orla

auf der Predella (120 x 211 cm) des Cranach-Altars aus St. Johannis in Neustadt an der Orla, der, auf Urkunden gestützt, in die Zeit um 1511 datiert werden kann.²⁸

Das Kolorit, die Schreitgesten sowie der Faltenwurf, welcher die angedeuteten Extremitäten der Figuren umstreicht, rücken die Berliner Tafel zumindest in die Nähe der Neustädter Predella (Abb. 9).

Christoph Scheurl wußte in der bereits genannten Lobrede zu berichten: "Zu Coburg hast Du einen Hirsch gemalt, den fremde Hunde beim Erblicken jedes mal anbelln".²⁹ Darstellungen von Rotwild müssen als unnachahmbare Fähigkeiten der Cranach-Werkstatt gewertet worden sein. Eine Abweichung vom Wiener Altar stellt der durch ein gedachtes Dreieck bezeichnete Landschaftsraum links vom Baum der Erkenntnis dar (Abb. 10). Die Dreiergruppe der Tiere wurde augenscheinlich nachträglich auf die Wiese gemalt. Das ist ein deutliches Abweichen von der sonst üblichen Arbeitsweise, zuerst menschliche oder tierische Körper anzulegen, bevor die Kleidung bzw. das Fell, dann das Ambiente im Bild aufgebaut werden.³⁰

Der hochbeinige Hirsch der Berliner Tafel besitzt einen stark ausgearbeiteten Brust-Halsbereich und eine differenzierte Fellgestaltung. Die Augenlider der Tiere sind mit einem sicher geschwungenen schwarzen Pinsel-

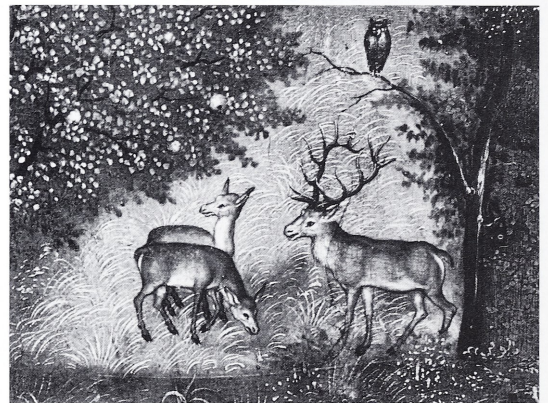


Abb. 10: L. Cranach d. Ä., Rotwildgruppe vom linken Flügel des Weltgerichtsaltars, Berlin - Gemäldegalerie

strich angelegt. Rötlichbraune Unterzeichnungen wechseln mit graublauen.³¹ Sie verraten Korrekturen in der Ausführung, die mit bloßem Auge erkennbar sind. Hirsch und Rehe sind an einigen wenigen Stellen ihrer Körper nachkonturiert. "Diese Manier des Nachgestaltens von Naturvorbildern ist durchaus mit einer Malweise verwandt, die die Farbe noch durch die Linie abgrenzt."³² Das Rotwild der Randzeichnungen von Cranach im Gebetbuch für Kaiser Maximilian gehört mit einiger Sicherheit der selben Schaffenszeit an, wie die Tiere der Berliner Tafel (Abb. 11 u. 12). Die Zeichnungen sind 1515 entstanden.³³

Interessanterweise scheint hier ähnlich verfahren worden zu sein, wie auf dem Berliner Altar. Die Pinselschläge der Wiesengräserzeichnungen werden in Intervallen von den Läufen und Körpern des Wildes überlagert. Dieser Umstand kann zumindest für das Berliner Stück nur dahin gedeutet werden, daß die Gruppe nach Fertigstellung der Landschaft hinzugefügt wurde. Um das genannte "Landschaftsdreieck" seiner Umgebung anzupassen, wurden später mit dem spitzen Pinsel Grashalme eingestreut. Hierbei läßt sich gut beobachten, wie sie jetzt ihrerseits Läufe und Körper des Wildes überlagern. In der Konsequenz führte das dazu, daß eine Insel in der Landschaft entstand, die sich in gewisser Weise sogar verselbständigt. Wie ökonomisch aus-

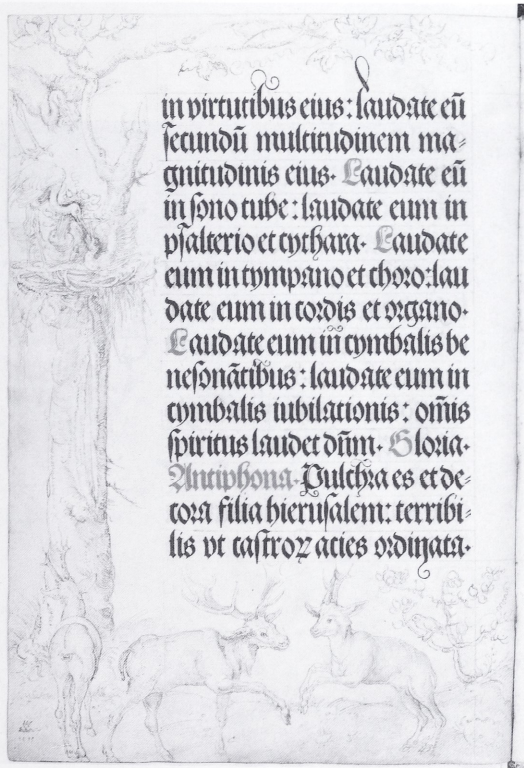


Abb. 11: L. Cranach d. Ä., Drei Hirsche aus den Randzeichnungen des Gebetbuches für Kaiser Maximilian, München – Bayerische Staatsbibliothek

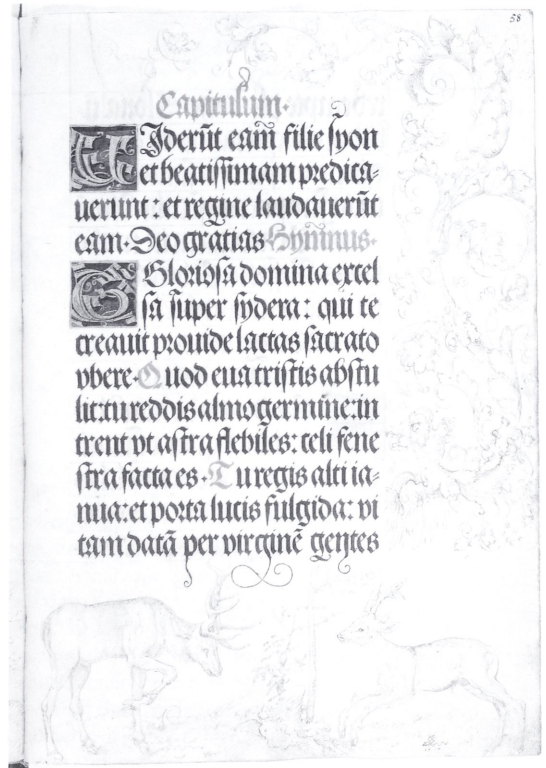


Abb. 12: L. Cranach d. Ä., Zwei Hirsche aus den Randzeichnungen des Gebetbuches für Kaiser Maximilian, München – Bayerische Staatsbibliothek



Abb. 13: L. Cranach d. Ä., Rotwildgruppe von der Magdalena-Tafel, Köln - Wallraf-Richartz-Museum



Abb. 14: L. Cranach d. Ä., Löwe mit gerissenem Reh vom linken Flügel des Weltgerichtsaltars, Berlin - Gemäldegalerie



Abb. 15: L. Cranach d. Ä.,
Löwe aus der Sündenfall-Darstellung
(1509, Einblattholzchnitt),
Berlin-Dahlem - Kupferstichkabinett
(Zwischenaufnahme)

gewogen übrigens die Wittenberger Werkstatt arbeitete, zeigt sich u. a. auch daran, daß die gleiche Wildgruppe mit nur geringfügigen Modifizierungen 1525 auf dem Kölner Magdalenen-Täfelchen (Abb. 13) abermals Verwendung fand.³⁴ Wenn Cranach sonst auf dem Berliner Altarflügel Tiere einfügte, so geschah das hauptsächlich noch vor der Anlage der Gräser. Der Löwe mit dem gerissenen Reh (Abb. 14), links oben, zeigt deutlich die übliche Verfahrensweise, die grünen Pinselstriche umstreichen den Gegenstand, ohne ihn zu bedrängen. Typus und Zeichnung des Löwen mit der üppigen Mähne begegnet man auch auf dem Sündenfall-Einblattholzchnitt von 1509 (Abb. 15).³⁵



Abb. 16: L. Cranach d. Ä., Christus als Weltenrichter von der Weltgerichtsalter-Mitteltafel, Berlin – Gemäldegalerie

Die Mitteltafel

Hier ist der obere Teil des Gerichtsbildes aufschlußreich. Die frontal gestaltete Christusfigur zeugt von großer Zerbrechlichkeit. Eher verschämt werden von ihr die Stigmata der Hände gezeigt. Kraftlos schwenken die Ärmchen herum. Man möchte die Ursache bei den "unbequemen" Sitzflächen zweier Regenbogen suchen. Sie sind durch Zirkelschläge vorgelegt. Entgegen der entsprechenden Passage bei Bosch, besitzen alle Heiligen einen Nimbus. Die Seitenwunde Christi stellt sich als ein Charakteristikum Cranach'scher Malerei dar. Sie ist nahezu vertikal gezeichnet, aus ihr ergießt sich ein ununterbrochener Blutstrom (Abb. 16).

Die Füße weisen noch nicht die typischen Manierismen der Wittenberger-Werkstatt auf. So orientieren sie sich verhältnismäßig genau an der natürlichen Durchschnittsanatomie eines Menschen. Mit einem kleinen, sicher ausgeführten Bogen sind die großen Zehen an die Füße gesetzt. Ähnlichkeiten verrät hierbei die Figur des Christus vor Herodes³⁶ auf einem Holzschnitt Cranachs von 1509. Die darüber hinaus bekannten Weltenrichterdarstellungen des Künstlers zeigen den Erlöser oft vorsichtig aus der Achse gedreht.³⁷

Auffällig die graphisch harten Silhouetten, welche punktuell perspektivische Disharmonien provozieren. Brillantes Lokalkolorit wird dominant. Cranachs Dres-

dener Wechslervertreibung von etwa 1509³⁸ könnte hier vergleichsweise herangezogen werden.

Während auf Boschs Wiener Altar die Apostel konzentriert auf die Rechtsprechung des Erlösers lauschen und sie zugleich untereinander zu kommentieren scheinen, hat Cranach sie in nervöser Unruhe dargestellt. Gestikulierend wird versucht, tatsächlich nicht vorhandene innere Beziehungen der Gruppen herzustellen.

Die Blickkontakte sind häufig nur zufällig vorhanden. Figur ist zu Figur gesetzt, wodurch zumindest eine Summe entsteht, die auch als Gruppe bezeichnet werden darf. Das Profilbildnis des Evangelisten Johannes, ein bartloser Jüngling der rechten Gruppe, wurde nachkonturiert, um seine Blickrichtung auf den Täufer zu bringen, wie es Bosch vorgibt. Am Kinn des Jüngers sind die Reste der Inkarnatanlage zu sehen. Merkwürdig ist die Figurenzeichnung des Täufers (Abb. 17). Sein rechter Oberarm ist unmotiviert in seiner Anlage. Zwischen der Schulter und seiner rechten Wange ist ein Raum, der durchaus Platz für seine Hand als Kopfstütze bietet. Die Adorationsgeste ist mit der ungeschickten Inkarnatszeichnung seiner rechten Hand nicht überzeugend umgesetzt. Das findet erst recht seine Bestätigung, achtet man auf den versonnenen Gesichtsausdruck des Johannes. Vergleicht man diese Figur mit der auf dem Wiener Bild (Abb. 18), so wird deutlich, Cranach hat eigenmächtig formale Änderungen vorgenommen,



Abb. 17: L. Cranach d. Ä., Johannes der Täufer
von der Weltgerichts-Mitteltafel,
Berlin - Gemäldegalerie



Abb. 18: H. Bosch, Johannes der Täufer
von der Weltgerichts-Mitteltafel,
Wien - Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste

ohne den Sinn des vorgegebenen Topos verstanden zu haben, wie er bereits durch Geertgen (Abb. 19)³⁹ einige Jahre zuvor beispielgebend in die niederländische Malerei eingeführt wurde: Die Gebärde als Ausdruck von Trauer und Melancholie über den Leidensweg Christi! In dem Zusammenhang ist die Figur des Tüfers nur folgerichtig in die Nähe des Arkus der arma christi tragenden Engel gesetzt, wie Bosch auf der Wiener Tafel vorgab und Cranach auf seine Weise später übernahm.

Die linke Altarflügel-Außenseite (Abb. 5)

Waren die Abweichungen Cranachs auf den Innenseiten des Altars letztlich nur punktueller Natur, so werden wir im folgenden mit selbständigen Kompositionen des Meisters konfrontiert. "Der" Corpus Christi ist trotz fürchterlicher Schwären von ausgesuchtem Ebenmaß. Er orientiert sich vorsichtig am Kontrapost. Die 1533 datierte Leipziger Tafel mit der Darstellung des Adam



Abb. 19: Geertgen tot Sint Jans, Johannes der Täufer, Berlin-Dahlem – Gemäldegalerie

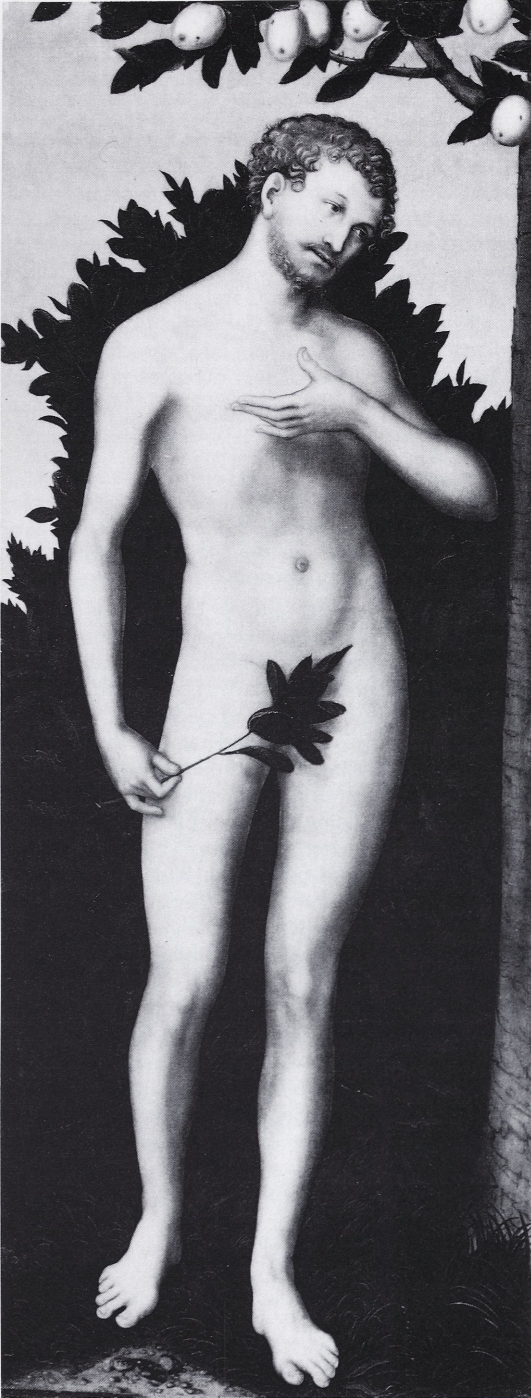


Abb. 20: L. Cranach d. Ä., Adam,
Leipzig - Museum der bildenden Künste

(Abb. 20)⁴⁰ weist in ihrer Umrißzeichnung und Plastizität verwandtschaftliche Beziehungen zum Berliner Schmerzensmann auf, ohne jedoch in der Konsequenz seine Geschlossenheit zu erreichen. Verschiedene Schmerzensmann-Bilder der Cranach-Werkstatt von 1515⁴¹ und 1524 (Abb. 21)⁴² sollten des weiteren Beachtung finden.

Besonders letzteres, aus dem Freiburger Münster, zeigt eine berückende Nähe zum Berliner Flügel. Gemeinsam ist ihnen der kurzstrahlige, das Haupt umlagernde Nimbus, der leicht geöffnete Mund, teilweise die Zahnreihen freigebend, das Flechtwerk der Dornenkrone, der flache Nasenrücken sowie der nahezu rechteckig abgewinkelte Übergang zu den Augenbrauen, die verschatteten Augen und die Lippenzeichnung. Auffällig, die sich gleichenden Körpermodulationen, die Anlagen von Schlüsselbein, Brustkorb, Seitenwunde, Nabel und Bauch. Vieles trifft auch auf den o. g. Weimarer Schmerzensmann zu, der traditionell um 1515 datiert wird.



Abb. 21: L. Cranach d. Ä., Der Schmerzensmann auf dem Grabe
zwischen Maria und Johannes,
Freiburg im Breisgau - Augustinermuseum

Die rechte Altarflügel-Außenseite (Abb.6)

Eine erste Prägung des Berliner Schmerzensmutter-Typs findet sich um 1510 auf einer Stiftertafel als heilige Anna.⁴³ 1520 verwendete Cranach einen ähnlichen Frauentyp als heilige Walburg⁴⁴ und schließlich 1524 als Schmerzensmutter auf dem Freiburger Münsterbild.⁴⁵ Alle drei besitzen im wesentlichen das gleiche Doppeltinn, bei gesenktem Blick die fein geschwungene Lidzeichnung sowie die dunkel nachkonturierte Oberlippe als wellige Trennlinie zu ihrem unteren Pendant. Besonders deutlich jedoch sind die Nimben der Tafeln aus Freiburg im Breisgau und Berlin in ihrer gemeinsamen Typographie, die möglicherweise nur zu einer bestimmten Zeit gefragt war. Die Rückseiten der Flügel des Berliner Gerichtsbildes stehen in summa dem Freiburger Gemälde so zwingend nahe, daß sich hieraus Konsequenzen für die Datierung ergeben.⁴⁶ Wie die Bestandsaufnahme zeigt, hatte Cranach, gemessen am Altarformat, nur wenige Eingriffe vorgenommen, die ein ikonographisches Abrücken vom niederländischen Vorbild zur Folge hatten.

Zur Geschichte des Berliner Altars

Soviel scheint sicher: "Der Austausch der originalen Außendarstellungen mit Jakobus und Bavo als Repräsentanten der spanisch-niederländischen Allianz gegen den regional 'neutralen' Schmerzensmann und Maria läßt darauf schließen, daß der Auftraggeber der Kopie kein Niederländer war."⁴⁷ Neben den o. g. wenigen Fakten, die m. E. geringen Zweifel daran lassen, daß Cranachs Dienstherr – Friedrich der Weise – die Kopie bestellte, spricht auch der Bildträger für diese Annahme. Unumstößliche Zunftordnungen schrieben die Verwendung bestimmter Holzsorten in den jeweiligen Territorien vor.⁴⁸ So hat Cranach in den ersten Jahren seiner Wittenberger Zeit (seit 1505) vermutlich vertrautes Material bevorzugt. Daß es sich dabei um das in Süddeutschland gebräuchliche Lindenholz handelte, dürfte mit seiner Biographie zusammenhängen. Viele Arbeiten der Cranach-Werkstatt, welche in den ersten Jahren nach seiner Berufung zum kursächsischen Hofmaler in Wittenberg entstanden, besitzen einen Lindenholzbildträger.⁴⁹ Dagegen war in den Niederlanden vornehmlich Eichenholz verwendet worden, wie auch Boschs Weltgerichtsalter⁵⁰ bezeugt. Ausgehend von den Vermutungen, die im Abschnitt über Cranachs Reise in die Niederlande geäußert wurden, sind stilistische Berührungspunkte besonders gravierender Natur an den Innenseiten des Berliner Altars mit Cranachs Arbeiten der Zeit um 1515 zu beobachten, wie es in den Abschnitten zur Altarbestandsaufnahme dargelegt ist.

Abermals zeigt sich, wie schwierig es ist, allein den stilistischen Befund für die hier interessierende Datierung zu bemühen. Die Wittenberger Werkstatt verwendete einmal gefundene *Bilder* oft über Jahrzehnte. "Cranachs künstlerische Arbeit ähnelt insofern der mittelalterlichen Handwerksübung, als ihm nicht jedes neue Werk eine neue Fragestellung bedeutet, sondern

die Bemühung darauf gerichtet ist, gangbare Formeln zu prägen, eine allgemein brauchbare Ausdrucksweise zu schaffen."⁵¹

Andererseits fanden sich stilistische Belege dafür, das vermutlich auch um 1509 am Triptychon gearbeitet wurde. Lucas Cranach wird über einen längeren Zeitraum mit dem Altar beschäftigt gewesen sein, der gerade wegen seiner Fülle nackter Personen in oft gewagten Stellungen vom Meister sicher nur in ruhigen Stunden, den Augen seiner Gesellen entzogen, hervorgeholt werden konnte. Das der Gerichtsalter nach der Fertigstellung wahrscheinlich meist geschlossen verwahrt wurde, zeigt auch sein ausgezeichnete Erhaltungszustand, während an seinen Rückseiten der natürliche Alterungsprozeß unverkennbar ist.⁵²

Aus dem Jahre 1536 besitzen wir einen Rechnungsbeleg dafür, der zumindest in Umrissen andeutet, wie man einen "anstössigen" Weltgerichtsalter aufbewahren konnte. Danach erwarteten den Kleinschmied Bockschild "2 Groschen idem für vier Stifte, damit man die Tafel, daran das Jüngst Gericht gemalt, hat angeschlagen. 6 Pfennig idem für 1 Schlüssel zur selben Tafel, 6 Pfennig vor einem Riegel dazu".⁵³ Die von Walter Scheidig in diesem Zusammenhang geäußerte Annahme, daß es sich hierbei um den Berliner Altar handelt, der sich 1536 im Besitz Johann Friedrichs von Sachsen befunden hatte, ist verlockend, aber m. E. ein Irrtum.⁵⁴ Man verriegelte demnach einen Altar dieser Art vermutlich aus genannten Gründen.⁵⁵ Nur der Besitzer konnte sich vor dem geöffneten Bild läutern lassen, oder gar ergötzen? Wenigen Zeitgenossen wird Kenntnis davon zuteil geworden sein. Den meisten war allenfalls das gewöhnliche Andachtsbild der Rückseiten bekannt. Wie der Vergleich zeigte, wird Cranach den Altar um 1524 fertiggestellt haben. Damit konnte Friedrich der Weise wenigstens noch am Ende seines Lebens dieses meisterliche Werk seiner Kunstsammlung eingliedern. Demnach wird Lucas Cranach in unregelmäßigen Intervallen etwa 16 Jahre daran gearbeitet haben.⁵⁶ Hierdurch ist nicht nur im ikonographischen Sinne eine Ausnahme in sein Œuvre gekommen, zugleich auch bedeutet es die Relativierung der Aussage auf seinem Grabstein (heute im Chor von St. Peter und Paul zu Weimar): · PICTOR · CELERRIMUS · (der sehr schnelle Maler).

Welchen Weg schließlich das Triptychon in die königlich-preußischen Schlösser nahm, ist unbelegbar! Interessante Überlegungen sind in den letzten gut 20 Jahren dazu angestellt worden. Diese meist opulenten Rekonstruktionen konnten aber nur im Bereich des Möglichen angesiedelt werden, ohne jedoch kritischem Hinterfragen letztlich standzuhalten.⁵⁷

Das Cranach und einer der brandenburgischen Joachime, die bekanntlich die Malerei liebten und pflegten,⁵⁸ je wegen des Weltgerichtsalter in Kontakt traten,⁵⁹ muß gleichfalls hypothetisch bleiben.

Anmerkungen

- ¹ G. F. Waagen, Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Königl. Museums zu Berlin, Berlin 1830, S. 150, Nr. 87. An dieser Zuschreibung orientierte sich auch Parthey, Deutscher Bildersaal, Verzeichniss der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbener Maler aller Schulen, 1. Bd. Berlin 1863, S. 148/149
- ² Vgl. Lucas Cranach d. Ä., Kat. Nr. 563, in: R. Michaelis, Deutsche Gemälde 14.–18. Jahrhundert, Katalog Bd. III, Berlin 1989, S. 20–22
- ³ Kat. Nr. = Inv. Nr. 563, Sächsischer Meister um 1520 (Kopie nach Hieronymus Bosch) "... vielleicht sogar ein Werk des Cranach selbst aus seiner früheren Zeit.", in: J. Meyer/W. Bode, Königl. Museen. Gemälde-Galerie. Beschreibendes Verzeichniss der während des Umbaues ausgestellten Gemälde, Berlin 1878, S. 340/341
- ⁴ Über die alte Rahmung liegen keine Informationen vor. An den Rändern des Bildträgers sind Spuren von Untermalungen, zum Teil auch darüberliegender Farbschichten erkennbar, deren natürliche Grenzen die Brechkanten darstellen. Dabei zeigt sich, daß hier Bildträger und Rahmen nicht ursprünglich zusammengefügt waren und dann erst bemalt wurden, was an mittelalterlichen Gemälden bis hinein ins frühe 16. Jahrhundert häufig zu beobachten ist. Die Tafeln des Berliner Altars bekamen nach ihrer Fertigstellung die heute nicht mehr nachweisenden ersten Rahmenfassungen
- ⁵ G. F. Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Stuttgart 1862, S. 149/150
- ⁶ Der Berliner Weltgerichtsalter, Kat. Nr. 563, Öltempera auf Lindenholz (durch mikroskopische Holzuntersuchung am 6.3.1990 vom Restaurator Rainer Wendler, Berlin, bestätigt). Mitteltafel: 163 x 125 cm; Flügel je: 163 x 58 cm. Die infrarotreflektographische Untersuchung (6.3.1990) der Innenseite des rechten Flügels, unten rechts in der Ecke, legte unter der Malschicht eine 18 frei. Wobei jedoch die Eins nicht zweifelsfrei identifiziert werden kann. Der Wiener Weltgerichtsalter, Inv. Nr. 579–581, Öltempera auf Eichenholz, Mitteltafel: 164 x 127 cm; Flügel je: 164 x 60 cm. Er befand sich bis 1659 in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Wien, der bis 1656 Statthalter der Niederlande in Brüssel war. Das Triptychon, "Bruegel" zugeschrieben, kam 1822 als Schenkung Lamberg in die Akademiesammlung
- ⁷ Wie Anm. 1, S. XVI und S. 150. Gemeint waren die Schlösser Berlins und seiner Umgebung, durch Verwaltungsreform 1920 zu einem Groß-Berlin vereinigt, sowie die entsprechenden Gebäude Potsdams.
- ⁸ Friedrich der Weise (1486–1525) und sein Bruder, der Nachfolger in der Kur, Johann der Beständige (1525–1532). Vgl. hierzu auch den Dessauer Fürstenalter von 1509/10 (FR 19)
- ⁹ "Dr. Scheurl's Brief an Lucas Cranach den geistreichen, schnellen und vollendeten herzogl. sächs. Hofmaler", Widmung einer "Rede, betreffend den Vorrang der Wissenschaften wie auch das Lob der Stiftskirche Allerheiligen zu Wittenberg, gehalten in ebendieser Kirche am 16. Dezember im Jahr des Herrn 1508 von Christoph Scheurl." 1509 in der Offizin des Martin Landsberg (Herbipolensis) in Leipzig gedruckt. Aus dem Lateinischen übertragen von Ch. Schuchardt, in: Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werk, Leipzig 1851, S. 27–35. Vgl. auch H. Lüdecke, Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit, Berlin 1953, S. 101–103
- ¹⁰ J. Duverger, Lucas Cranach en Albrecht Dürer aan het hof van Margareta van Oostenrijk, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schone Kunsten Antwerpen, 1970, S. 8 (die hier genannte Auszahlung von weiteren 80 Gulden im Januar 1509 ebendort an Cranach widerspricht eine weiter unten im Text ausgeführte Quelle). W. Scheidig, Lucas Cranach und die Niederlande, in: Bildende Kunst 6/1972, S. 301 (Staatsarchiv Weimar/StAW/ Reg. Bd. 4198, fol. 158 a)
- ¹¹ Vgl. Duverger a. a. O., S. 8/9 mit ausführlichem Quellennachweis.
- ¹² StAW, Reg. Aa 3012, fol. 33 a
- ¹³ StAW, Reg. Bb 5924, fol. 6 a und 39 a
- ¹⁴ StAW, Reg. Bb 2751, fol. 31 b
- ¹⁵ Vgl. Duverger, Anm. 10
- ¹⁶ Scheidig a. a. O., Anm. 10, S. 301/302 bringt Eintragungen im Ausgabenbuch Friedrichs des Weisen für die Zeit vom 10.12.1505 bis 17.5.1506 "meines gnädigen Herrn Maler zu Antorff" überzeugend mit Lucas Cranach in Verbindung (StAW, Reg. Bb 4183, fol. 217 und Bb 4192, fol. 22 b). Demnach müßte er sich erstmalig bereits in der o.g. Zeit in Antorff (Antwerpen) aufgehalten haben.
- ¹⁷ Entschieden muß jedoch Scheidigs Behauptung, daß Cranach "von der niederländischen Malerei nur eine oberflächliche Vorstellung gewonnen habe(n), denn diese Werke mußten in Kirchen, Klöstern und Malerateliers aufgesucht werden" (a. a. O. Anm. 10, S. 301) widersprochen werden. Cranachs Arbeiten der ersten Jahre nach 1508 und zum Teil auch aus späterer Zeit beweisen das Gegenteil. Ein Organisationstalent, wie es der Wittenberger Hofmaler war, sollen seine Pflichten dermaßen verschlungen haben, daß er sogar sein existentielles Unternehmertum vergaß?
- ¹⁸ Vgl. Anm. 6, der Wiener Altar
- ¹⁹ Konditionen dieses Auftrages im sog. Dokument von Lille: "... un grant tableau de peinture, de IX pieds de hault en X j pieds de long, où doit estre le Jugement de Dieu, assavoir paradis et enfer, que Monseigneur lui avoit ordonné faire pour son très noble plaisir", in: P. Reuterswärd, Hieronymus Bosch, Uppsala 1970, S. 276. Demnach sollte sich sein Format auf etwa 280 x 340 cm belaufen
- ²⁰ J. Rosenberg (R), Die Zeichnungen Lucas Cranach d. Ä., Berlin 1960, Nrn. 29 (um 1515); 30 (um 1515/20); 31 (um 1518/20); 36 (um 1515/20); 37 (1515/20)
- ²¹ Unverständlich bleibt nach einem Vergleich des Wiener mit dem Berliner Altar die Feststellung, daß die "Art ihrer Abweichungen" voneinander die Vermutung nahelegen muß, Cranach habe ein heute verschollenes Original von der Hand Boschs 1508 kopiert (R. Eigenberger, Die Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Textband, Wien/Leipzig 1927, S. 50/51). Vollkommen zu Recht wird dagegen konstatiert, daß die Maße und das Kolorit der Berliner Tafel zwingend auf eine direkte Auseinandersetzung mit Boschs Wiener Stück hinweisen. (G. Unverferth, Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert, Berlin 1980, S. 93)
- ²² Unverferth a. a. O. S. 94
- ²³ J. Jahn, Lucas Cranach d. Ä. Das gesamte graphische Werk, Berlin 1972, S. 387–389 (Geisberg XL, 4)
- ²⁴ Vgl. Anm. 20
- ²⁵ Die Hirschjagd (FR 231), Wien, Kunsthistorisches Museum
- ²⁶ Der Jungbrunnen (FR 327), Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie
- ²⁷ Jahn wie Anm. 23, S. 298/299 (Geisberg XXVII, 17). Deutlich blaugraue Pinselunterzeichnungen der Akte erkennbar. Der Frauentypp des Gemäldes weist auf geradezu frappierende Nähe zu den Göttinnen des Parisurteils (FR 38) hin, das zwischen 1512 und 1514 entstand
- ²⁸ FR 42, ohne Abbildung. H. v. Hintzenstern, Der Cranach-Altar in Neustadt an der Orla, Berlin 1986, mit zahlreichen Abbildungen
- ²⁹ Schuchardt wie Anm. 9, S. 29. Lucas Cranach arbeitete bereits um 1500 auf der Veste Coburg
- ³⁰ H. J. Gronau, Beobachtungen an Gemälden Lucas Cranachs d. Ä. aus dem ersten Wittenberger Jahrzehnt unter Berücksichtigung von Infrarot-, Röntgen- und mikroskopischen Untersuchungen, Diss. Berlin 1972, Bd. I, S. 74
- ³¹ "... Cranach ... verwendet nahezu ausnahmslos die bläulich-graue Pinselunterzeichnung." Wie Anm. 30, S. 92
- ³² Wie Anm. 30, S. 82
- ³³ München, Bayerische Staatsbibliothek, fol. 57 (R 22) und fol. 58 (R 23), vgl. Anm. 20
- ³⁴ Die heilige Magdalena (FR 143), Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Prominente Beispiele, die Auskunft über langjährige Nutzungen von Visierungen geben, sind darüber hinaus die ruhende Quellnymphe (FR 100, Schloß Grunewald, 1515; Leipzig, Museum der bildenden Künste, 1518), die ein "einsames Leben" am Beckenrand des Berliner Jungbrunnen von 1546 führt. Der Henker des Neustädter Altars von 1511 (vgl. Anm. 28) ist in seiner Physiognomie einem um die Kleider Christi streitenden Soldaten von der Mitteltafel des Schneeberger Altars (1539) ähnlich (vgl. O. Thulin, Cranach-Altäre der Reformation, Berlin 1955, Abb. 49, S. 49, Altar aus St. Wolfgang)
- ³⁵ Vgl. Anm. 23, S. 295 (Geisberg X, 21)
- ³⁶ Vgl. Anm. 23, S. 226 (Geisberg XX, 15)

- ³⁷ Vgl. z. B. Das Jüngste Gericht (FR 89) Partenkirchen, Slg. Wigger (1932); Die Weltgerichtspredella (FR 42) St. Johannis, Neustadt a. d. Orla; Das Weltgericht, oben links, in: Sündenfall und Erlösung (FR 183) Gotha, Schloßmuseum
- ³⁸ W. Schade, Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, Nr. 60
- ³⁹ Geertgen tot Sint Jans, Johannes der Täufer, in der Landschaft sitzend, Kat. Nr. 1631. Vgl. auch K. Arndt, Altniederländische Malerei, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie Berlin 1968, S. 37 und Farbtafel V
- ⁴⁰ Adam (FR 165) Leipzig, Museum der bildenden Künste
- ⁴¹ – Der Schmerzensmann an der Säule, von Maria, Johannes, Rochus und Sebastian verehrt (FR 63), Dresden, Gemäldegalerie
– Christus als Schmerzensmann (FR 307 d) Weimar, Kunstsammlungen
– Schmerzensmann der Gebetbuchrandzeichnungen für Kaiser Maximilian (R 25), vgl. Anm. 20, fol. 60, München, Bayerische Staatsbibliothek
- ⁴² Der Schmerzensmann auf dem Grabe zwischen Maria und Johannes (FR 133) aus dem Freiburger Münster (Breisgau), heute Augustinermuseum, Freiburg im Breisgau
- ⁴³ Die heilige Anna und die Herzogin Barbara (FR 27), Schloß Rohoncz, Slg. Thyssen-Bornemisza. Auch Baldung verwendet eine ähnliche Schmerzensmutter auf der Berliner Kreuzigung von 1512 (Kat. Nr. 603)
- ⁴⁴ Der heilige Willibald und die heilige Walburga, verehrt von Gabriel von Eib, Bischof von Eichstätt (FR 114), Bamberg, Städtische Gemäldegalerie
- ⁴⁵ Vgl. Anm. 42 und Abb. 21
- ⁴⁶ Die angedeutete tendenzielle Folgerichtigkeit wird jedoch ständig durch die zählbeige Tradition der Cranach-Werkstatt in Frage gestellt. Nur sehr zurückhaltend öffnete sie sich Neuerungen. So nimmt es keineswegs wunder, wenn die schweren und wulstigen Falten, die nur in Andeutungen Körperkonturen durch ihre dekorativen Anordnungen freigeben, verbunden mit einer unterstützenden grellen Ausleuchtung des Kleides an der Berliner Schmerzensmutter bereits auf einem Kanonblatt an der Marienfigur einer Kreuzigung von 1508 auftreten (vgl. Anm. 23, S. 455 und F. W. H. Hollstein, German engravings etchings and woodcuts, Vol. VI, Amsterdam o. J./ca. 1959, S. 25)
- ⁴⁷ Anm. 21, Unverferth, S. 92
- ⁴⁸ H. Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Augsburg 1923, Stoff und Verarbeitung, S. 54–69
- ⁴⁹ Der Katharinenaltar/1506/FR 12–14, Dresden, Gemäldegalerie
Die vierzehn Nothelfer/um 1507/FR 15, Torgau, Marienkirche
Die Austreibung der Wechsler/um 1509/vgl. Anm. 38, Dresden, Gemäldegalerie
Die heilige Sippe/um 1510/FR 33, Wien, Akademie der Bildenden Künste
Der Fürstenaltar/um 1510/FR 19, Dessau, Schloß Georgium
Adam und Eva/um 1512/FR 40, Warschau, Nationalmuseum
Der bethlehemitische Kindermord/um 1515/FR 62, Dresden, Gemäldegalerie
Der Schmerzensmann/um 1515/FR 307 d, Weimar, Kunstsammlungen
- ⁵⁰ Anm. 6
- ⁵¹ C. Glaser, Lucas Cranach, Leipzig 1921, S. 9
- ⁵² 1953 bekamen die Innenseiten einen neuen Firnis. Gelegentlich ist eine Neigung der Farbschicht zur Blasenbildung erkennbar, die jedoch im wesentlichen erfolgreich behandelt werden kann (freundliche Mitteilung durch die Restauratorin der Berliner Gemäldegalerie, Frau Gudrun Hebert, vom April 1990).
- ⁵³ StAW, Reg. S. 288 a Nr. 1 u, fol. 120 a
- ⁵⁴ Anm. 10, Scheidig, S. 302. Eher scheint es sich um die Gerichtstafel zu handeln, die 1547 im Torgauer Schloßinventar Erwähnung fand und im 18. Jahrhundert vernichtet wurde. Die vorhandene Beschreibung schließt eine Identifizierung mit dem Berliner Altar völlig aus (F. Bellmann, M.-L. Harksen, R. Werner, Die Denkmale der Lutherstadt Wittenberg, Weimar 1979, S. 240, 242 und S. 250). Frau Jutta Strehle, Staatliche Lutherhalle Wittenberg, machte mich freundlicherweise auf die entsprechenden Stellen des Wittenberger Inventars aufmerksam.

- ⁵⁵ Noch heute kann man die Spuren der Verachtung von Teufeln und nackten Figuren auf der Weltgerichts-Predella des Altars in St. Johannis von Neustadt an der Orla erkennen. Mit spitzen Gegenständen wurden die entsprechenden Figuren bis tief in die Malerschicht hinein "durchgestrichen". Karl Hoffmann bringt die Beschädigungen mit der Heimsuchung der Stadt durch schwedische Soldateska im Jahre 1620 in Verbindung (Der Neustädter Altar von Lucas Cranach und seiner Werkstatt, Jena/Berlin 1954, S. 11/12). Angesichts dieser Vermutung erscheinen mir jedoch die Kerbungen – trotz späterer Restaurierung – als zu geringfügig. Schließlich wurden die "Anstößigkeiten" durch ein Abendmahlsbild bis ins Jahr 1950 verdeckt, das der Herzoglich Sachsen = Eisenachische Hofmaler Christfried Löber 1716 gestiftet hatte (F. J. A. Kaphan, Die St. Johannes = oder Stadtkirche zu Neustadt, a. d. O. mit ihren Denkmälern und deren Veränderungen, Neustadt 1827, S. 7). Über ein ähnliches Phänomen in der Berliner Nikolaikirche berichtete 1786 Friedrich Nicolai. Danach befand sich dort ein großer Altar, der um 1715 mit Gemälden des preußischen Hofmalers Samuel Theodor Gericke geschmückt wurde. Aber: "1774 hat Hr. B. Rode das Hauptgemälde verbessert, und besonders einen Teufel, der sehr graeßlich aussah, in einen Engel verwandelt." (F. Nicolai, Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten und der umliegenden Gegend – Neuaufl. der 3. Aufl. Berlin 1786 – Berlin 1968, 2. Bd., S. 852/853)
- ⁵⁶ Den Hauptteil, d. h. die Innenseiten, wohl wenige Monate nach seiner Rückkehr aus den Niederlanden, den Rest, wie der stilistische Befund zeigt, über die Jahre bis etwa 1524 hin verteilt
- ⁵⁷ Vgl. die Literatur Anm. 2
- ⁵⁸ O. Schwebel, Renaissance und Roccoco. Abhandlungen zur Kulturgeschichte der Deutschen Reichshauptstadt, Minden 1884, S. 69
- ⁵⁹ In diesem Zusammenhang sei auf die häufig in der Literatur geäußerte Vermutung eingegangen, daß Cranach sich 1529 und 1541 in Berlin aufhielt. Für das Jahr 1529 wird das datierte Bildnis Joachims I. (FR 265) dafür als Beleg in Anspruch genommen, ohne jedoch zu berücksichtigen, das ein "Conterfey" lange Zeit zuvor angelegt sein konnte. Dadurch wurde es möglich, an einem weit entfernt liegenden Ort (Wittenberg) mühelos Porträtwünsche zu realisieren. Auch in diesem Falle ist einzig die Möglichkeit berührt, keine Tatsache genannt! Für das Jahr 1541 beruft man sich auf ein Gerichtsprotokoll, worin u. a. berichtet wird, daß Bürgermeister Lukas auf Ersuchen des Kurfürsten von Brandenburg in die Mark gereist sei, dadurch aber die Verhandlung abgesetzt werden muß. Schuchardt (1851, S. 154) zitiert dieses Papier, Schade (1974, S. 439) nennt es sinngemäß. Beide unterstellen seine Existenz im Weimarer Staatsarchiv. Die an diesem Ort vom Autor im Oktober 1989 betriebenen Forschungen blieben diesbezüglich ergebnislos. Der Vorgang hätte in: Rg Gg, Bd. 2, von Mila, Urkunden Nr. 1987, Vorgänge der Jahre 1529–1543 abgelegt sein müssen. An der Stelle sei Herrn Michel-Triller, Staatsarchiv Weimar, herzlich gedankt. Darüber hinaus sollte die Ortsangabe – vorausgesetzt, das Dokument existiert – im Zusammenhang mit der Reise Cranachs genau beachtet werden: Die *Mark!* Schon hierdurch ist jede Verbindlichkeit, Berlin betreffend, aufgehoben.

Fotonachweis

Berlin, Staatliche Museen, Fotowerkstatt,
Abb.: 1, 5–8, 10, 14–17, 19

Ebenda, Zwischenaufnahme nach A. Kraemer, Erfurt, Abb.: 9

Freiburg i. Br., Augustinermuseum, Abb.: 21

Leipzig, Museum der bildenden Künste, Abb.: 20

Köln, Museen der Stadt, Rheinisches Bildarchiv, Abb.: 13

München, Bayerische Staatsbibliothek, Photostelle,
Abb.: 11, 12

Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste,
Abb.: 2–4, 18