

Ein herzförmiges Altarwerk Lucas Cranach des Jüngeren.

Von E. Heinrich Zimmermann.

Während sich den Werken Lucas Cranach des Älteren ein stets machsendes Interesse zumendet, begegnen die Arbeiten seines Sohnes Lucas Cranach des Jüngeren einer kaum verhohlenen Geringschätzung. Dem war nicht immer so. Ein interessantes zeitgenössisches Urteil erzählt Gunderam, der lange Zeit im Cranach'schen Hause lebte, in seiner 1556



Abb. 72. Herzförmiges Altarwerk von Lucas Cranach dem Jüngeren. 1584.
Mitteltafel.

verfaßten Cranach'schen Familiendchronik. Karl V. habe nämlich im Lager von Wittenberg Lucas Cranach dem Älteren gegenüber geäußert: „Dein Fürst, melden ich neulich in der Schlacht gefangen genommen habe (gemeint ist die Schlacht von Mühlberg und Kurfürst Friedrich von Sachsen), hat mir zu Speyer beim Reichstage eine trefflich gemalte Tafel geschenkt, die einige von Deiner Hand, einige von der Hand Deines Sohnes hielten“. Dieses Schwanken in der Attribution dauert auch heute noch an, wie besonders das Rätselraten über den Anteil von Vater und Sohn am Weimarer Altar beweist.

Der Betrieb in Cranach's Werkstatt gleicht in vielem den traditionellen Gepflogenheiten mittelalterlicher Ateliers. In diese Schule mit ihrem festgelegten Formenkanon wächst Lucas Cranach der Jüngere hinein und führt sie nach dem Tode des Vaters ganz in seinem Geiste fort.

Lucas Cranach der Jüngere war im Gegensatz zu seinem Vater kein eigentlich schöpferischer Erfinder. Die Kompositionen und Bildschemen, die er von seinem Vater übernahm, bildete er weiter und gestaltete sie klarer. (Ein besonders gutes Beispiel hierfür ist das Mittelbild unseres Altarwerkes). Er verzichtet vielfach auf die Tiefenwirkung und breitet die Kompositionen mehr in der Fläche aus, hellt die Farben bedeutend auf und wandelt die alten Bilder eines temperamentvollen Geschehens in einen Stil kühler Repräsentation um. Bezeichnend ist, daß hinfort auf die genaue Wiedergabe von Kostümen, Rüstungen, Zaumzeug, Bewaffnungen etc. ganz besondere Sorgfalt verwendet wird, alles geht in der Form mehr ins Spitze, Grazie, in der Farbe fast ins Glasige über. Man vergleiche daraufhin etwa die liegenden „Nymphen“ von Vater und Sohn, etwa die des Leipziger Museums von 1518 und das späte Bild der Casseler Galerie, wobei übrigens der Sohn sehr ehrenvoll neben dem Vater besteht.

Bei einer kritischen Würdigung Lucas Cranach des Jüngeren darf nie außer Acht gelassen werden, daß er schon zu Lebzeiten seines Vaters und in verstärktem Maße nach dessen Tode eine ausgedehnte Werkstatt beschäftigte, die die vielen Aufträge erledigte, die in alle Gegenden der sächsischen und angrenzenden Lande geliefert wurden.

Um eine richtige Vorstellung von seiner künstlerischen Bedeutung zu gewinnen, müssen wir uns an seine besten Werke halten. Zu diesen zählt zweifellos das fünfteilige Altarwerk, das kürzlich in den Besitz des Germanischen Museums überging.

Der dreiteilige Klappaltar, der sich in den 30iger Jahren des 19. Jahrhunderts in einer Hamburger Privatsammlung befand, zeigt die seltene Herzform und mißt 1,60 m in der Höhe, 1,45 in der Breite.

Die Mitteltafel der Kreuzigung Christi (Abb. 72) trägt im Stamm die Cranach'sche Schlange und die Jahreszahl 1584. Die Innenseiten der Flügel zeigen die Auferstehung und Anbetung Christi (Abb. 73), während die Außenseiten die Darstellungen: Adam und Eva im Paradiese und die Verkündigung Mariens (Abb. 74) bringen. Alle 5 Bilder, die auf starken Lindenholzbrettern gemalt sind, zeigen die gleiche hervorragende Er-

haltung, leuchtenden emailartigen Glanz der Oberfläche. Die technische Behandlung und stilistische Auffassung läßt jedoch deutlich drei verschiedene Künstlerhände erkennen. Bei weitem am künstlerisch wertvollsten ist die figurenreiche Kreuzigung Christi, die zweifellos ein eigenes Werk Lucas Cranach des Jüngeren ist. Dafür spricht nicht nur die schöne farbige Gesamthaltung, sondern vor allem die mit großem Können

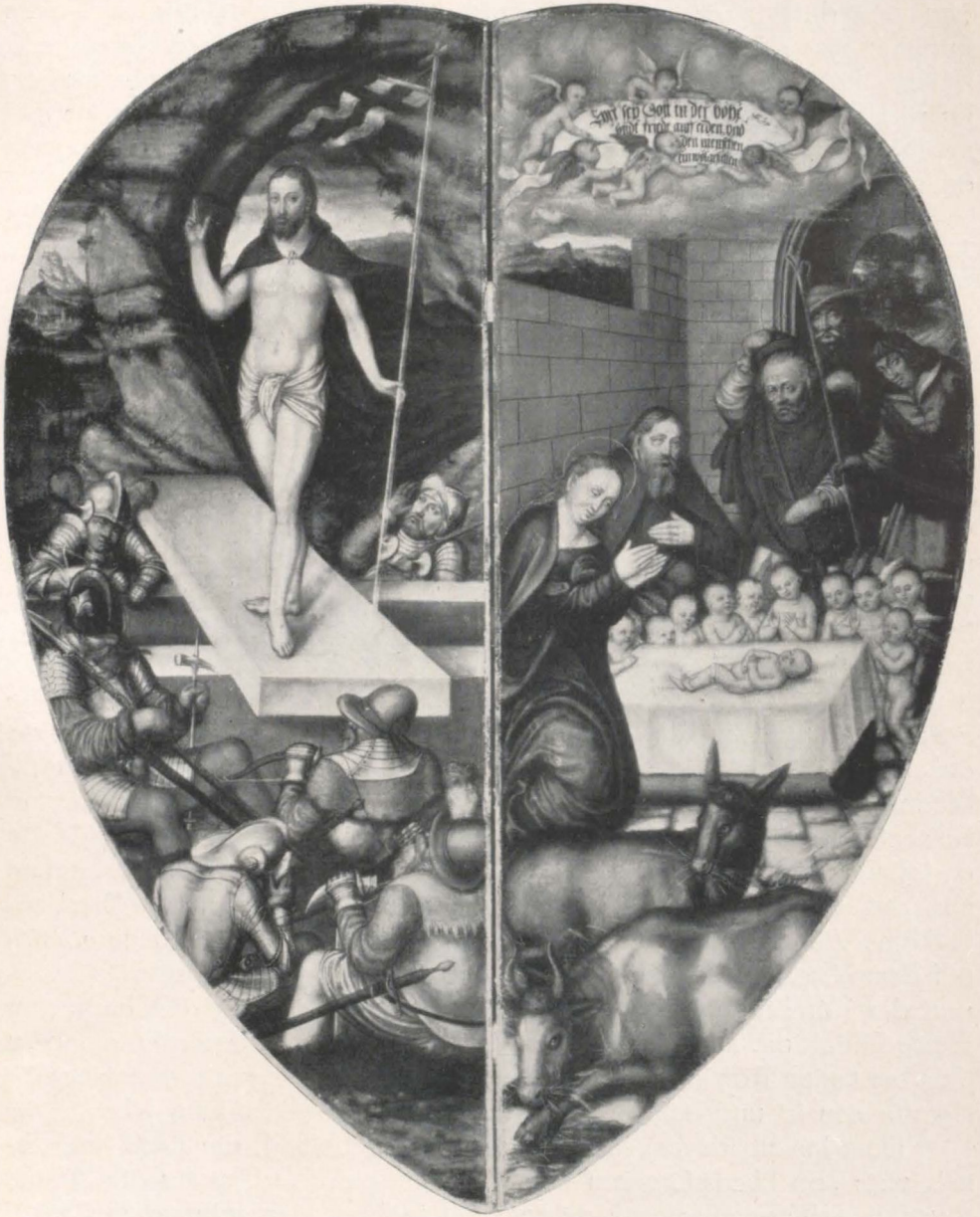


Abb. 73. Herzförmiges Altarwerk von Lucas Cranach dem Jüngeren. 1584.
Innenseiten der Flügel.

und äußerster Sorgfalt durchgeführte Behandlung aller Einzelheiten. Es gibt in diesem ganzen Bilde keine leere Stelle, jeder Kopf und jede Hand sind individuell empfunden und niedergegeben und doch spricht die Komposition bei dem Vielerlei an Leben, das auf der Bildtafel herrscht, gewaltig und eindrucksvoll zu uns. Die Gruppe der von Johannes gestützten Maria mit den Frauen sowie die um Christi Rockteile würfelnden Kriegsknechte füllen geschickt den Vordergrund, ohne sich zu beengen, und aus dem berittenen Kriegsvolk im Hintergrunde, dessen Waffen funkeln und drohend gegen den gelb-roten abendlichen Wolkenhimmel stehen, hebt sich die Figur des bekennenden Hauptmanns auf weißem Pferd klar und eindrucksvoll heraus. All das laute Leben aber im Bild wird beruhigt und beherrscht durch die Gestalt des Heilandes, dessen edle Körperformen verklärt darüber schweben.

Unter den bisher bekannten Kreuzigungen Lucas Cranach des Jüngeren ist die früheste die im Besitz des Grafen Wiltzek befindliche Tafel von 1538 mit dem bekennenden Hauptmann zu Pferde, dessen Nachwirkung, jedoch in sehr viel reiferer Ausbildung, auf der hier besprochenen Kreuzigung zu verspüren ist. 1540 datiert ist dann das kleine Bild mit dem Heiland am Kreuz in der Galerie zu Dublin, dessen Komposition das Vorbild für den sogenannten „Dürer“ in der Dresdner Galerie war. Die Dresdner Galerie besitzt ferner zwei weitere Kreuzigungen Lucas Cranach des Jüngeren von 1546 und 1573. Während die erstgenannte noch ganz den Anschluß an den Stil der älteren Cranach-Schule verrät, vor allem dem Schneeberger Altarwerk von 1539 nahe steht (bei dem evtl. auch eine Beteiligung Lucas Cranach des Jüngeren in Frage kommt), ist das zweite Bild koloristisch entschieden fortgeschrittener als die Fassung von 1584. Die Aufhellung der Farben ist sehr viel weiter gediehen und das Gesamtkolorit flackeriger. Den gehaltenen Ton der Kreuzigung von 1584 suchen wir hier vergebens. Dies mahnt wiederum zur äußersten Vorsicht bei der Datierung von Bildern aus der späteren Cranach-Werkstatt, in der sehr wohl Rückgriffe auf frühere Kompositions- und Farbentendenzen vorkommen. Wenn wir jedoch die Gruppe von Maria und Johannes mit den Frauen auf den drei Bildern vergleichen, sehen wir, daß die Nürnberger Tafel die reifste ist und das zweite Dresdner Bild eine Vorstufe bildet. Das gleiche lehrt ein Vergleich der Figur Christi auf dem Mittelbild des Weimarer Altarwerkes, des zweiten Dresdner Bildes und der Nürnberger Tafel. Diese erscheint auch hier als die letzte und reifste Redaktion, wie auch die Überleitung von den vorderen Gruppen zu dem berittenen Troß im Hintergrunde durch Einschlebung von vermittelnden Figuren neu ist und dem Bild erst die harmonische Rundung gibt.

Dem Mittelbilde am nächsten steht die Anbetung, die wohl größtenteils auch von Lucas Cranach dem Jüngeren gemalt ist, wofür die Gestalt Mariens und vor allem die delikate Behandlung der zahlreichen Putten spricht, während andererseits die äußerst törichte Figur Josephs und die tüchtig gemalten, aber bereits an niederländische Manieristen gemahnenden

Tiere im Vordergrund von anderer Hand herrühren. Eine Vorstufe aus dem Jahre 1564 ist die „Anbetung“ in der Wittenberger Stadtkirche, die im Vordergrund das Stifterpaar bringt, wie auch die gleichzeitige dort aufbewahrte „Kreuzigung“, auf die wegen der Verwandtschaft der Christusfigur mit dem Mittelbilde unseres Altarmerkes kurz hingewiesen sei.

Die „Auferstehung Christi“, das Gegenstück der „Anbetung“ ist dagegen eine derbe Gesellenarbeit. Die Farben wirken unausgeglichen,

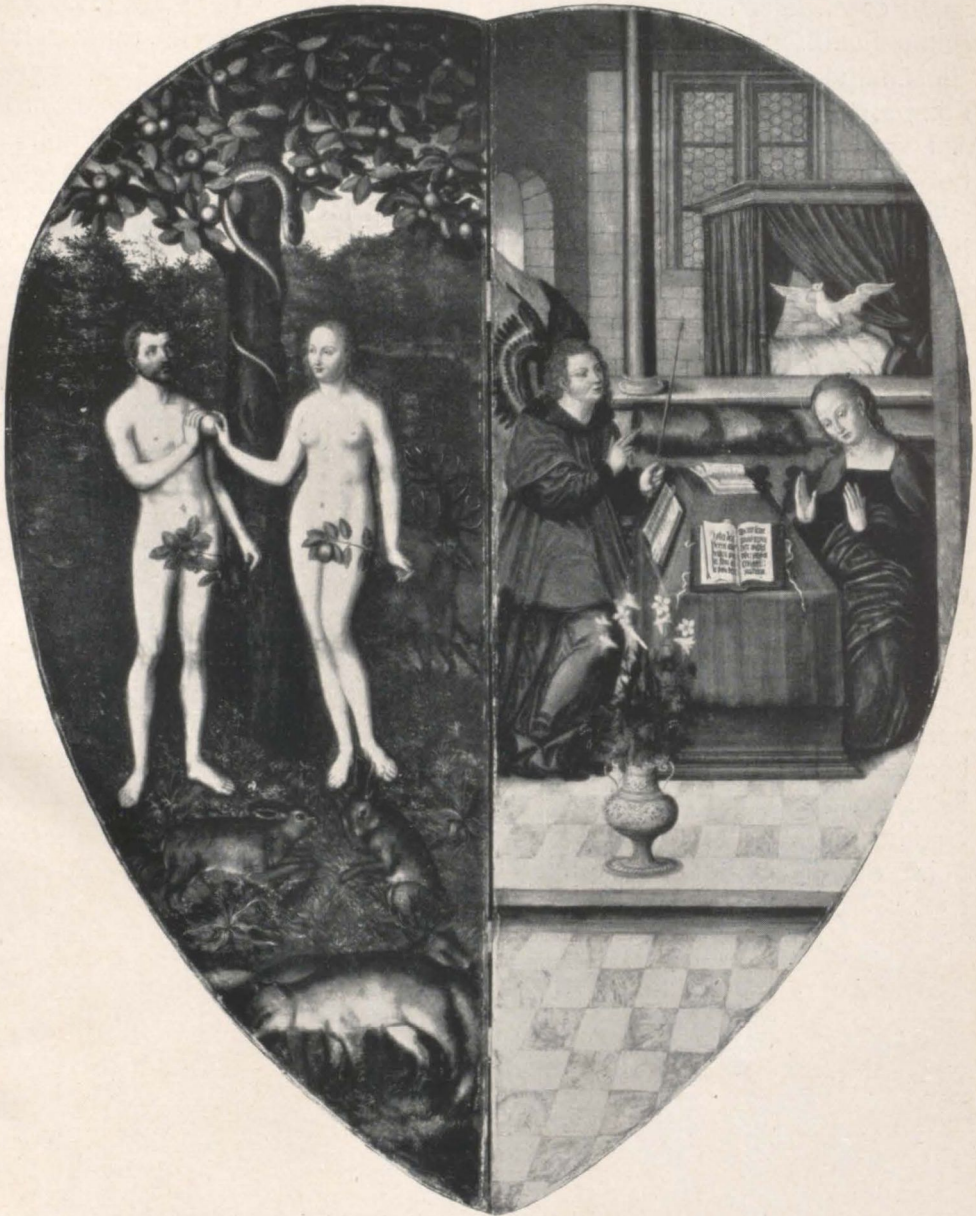


Abb. 74. Herzförmiges Altarmerk von Lucas Cranach dem Jüngeren. 1584.
Außenseiten der Flügel.

laut, fast brutal. Es fehlt jene Verfeinerung, die die Mitteltafel in jeder kleinsten Partie besitzt. Während diese äußerst dünn gemalt und fein lasiert ist, ist hier der Grund stärker gedeckt. Der schon oben erwähnte Schneeberger Altar von 1539 zeigt bereits das Grundgefüge der Komposition, die hier wegen der halben Herzform nur etwas stärker zusammengedrängt ist.

Ist der Maler der „Auferstehung“ künstlerisch nicht sehr hochstehend, so ist er andererseits doch noch eng mit der Tradition der Cranach-Werkstatt verwichen. Dagegen rühren die beiden Außenflügel (Paradies und Verkündigung) von einem Künstler her, der zwar nach Cranach'schen Kompositionen arbeitet, aber eine wesentlich andere Stilauffassung besitzt. Auf kräftiger Grundlage arbeitet er rein deckend. Die Formen gehen bei ihm ins puppenhafte über, wie ein Vergleich der Figur der Maria mit der auf der „Anbetung“ zeigt, die er sich jedoch zweifellos zum Vorbilde genommen hat. Die Figur des Engels überrascht ebenso wie die farbige Unentschiedenheit des Hintergrundes. Die Töne, die hier verwendet werden, weichen von der Farbenskala selbst Cranach des Jüngeren entschieden ab. Auf dem Paradiesbilde fällt vor allem die trockene Behandlung des Obstbaumes auf. Bei den Akten glaubt man zuerst einen durch niederländische Manieristen und nicht in der Cranach-Werkstatt geschulten Künstler zu erkennen. Zweifellos ist dieser Maler auch von Werken jener Richtung beeinflusst. Sehr gut, vor allem im Stofflichen, sind wiederum die Tiere gemalt.

Außer Frage steht, daß der Entwurf zum ganzen Altarwerke von Cranach dem Jüngeren herrührt. Er ist in seinem eigenhändigen Teil eines der letzten künstlerischen Werke seiner Vollkraft und zugleich ein Dokument seiner im hohen Alter ungebrochenen Schaffenslust. Daß am gleichen Altarwerk ein Künstler mitarbeitet, der im Begriff steht, die Cranach'sche Tradition abzustreifen, macht uns den Altar kunsthistorisch umso interessanter. Sehen wir doch an diesem Werke, wie nach der höchsten Blüte deutscher Malerei bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts ein Nachlassen der künstlerischen Potenz einsetzt und ahnen die abschüssige Bahn, auf die die deutsche Malerei gar bald geraten sollte.