

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL NURNBERG

28. Jahrgang

Mai 1975

Heft 5

LUKAS-CRANACH-AUSSTELLUNG IN BASEL

(Mit 3 Abbildungen)

Die Cranach-Ausstellung in Basel kann nur eingeschränkt als eine verspätete, durch den 500. Geburtstag des Künstlers im Jahre 1972 herausgeforderte Ehrung verstanden werden. Sie war in erster Linie Frucht einer vieljährigen intensiven Beschäftigung des Leiters des Kupferstichkabinetts der Öffentlichen Kunstsammlungen, Dieter Koeplin, mit dem Meister und wurde auch in ihrem Charakter als wissenschaftliche Unternehmung von seinen Fragestellungen bestimmt. Offenbar gestattete der neutrale Boden auch den Museen der DDR, die 1972 eine Cranach-Ausstellung in Weimar durchgeführt hatten, die der Dürer-Ausstellung in Nürnberg strikt verweigerte Mitarbeit. Allerdings blieben die bedeutenden, großformatigen Bilder in Dresden und Dessau ausgenommen, was nur mit bedauerndem Verständnis registriert werden konnte. Ein Übermaß an Ausstellungen hat ganz allgemein zur Verminderung der Bereitschaft der Museen geführt, das Risiko zu tragen, das mit jeder Ausleihe verbunden ist. Ausleihverbote für ganze Sammlungen oder für Teilgebiete erleichtern zwar den Direktoren die Absage, verhindern aber die Unterstützung auch solcher Projekte, bei denen ein Museum stellvertretend für viele andere zu handeln bereit ist. Um einen Künstler als solchen darzustellen, bedarf es in erster Linie seiner eigenen Werke, und zwar derjenigen, die sich durch Entsprechung von Bildidee und Ausführung als ursprünglich und nicht abgeleitet erweisen. Es war den Veranstaltern gelungen, eine erhebliche Zahl von Gemälden in Basel zu vereinen, die diesem Anspruch genügen. Die in einwandfreien Drucken außerordentlich seltene Einblattgraphik war in fast ausschließlich guten Exemplaren zusammengebracht, wobei die drei in Clair-Obscur-Drucken erhaltenen Motive mit verschiedenfarbigen Tonplatten, dem einfachen Schwarz-Weiß-Druck gegenübergestellt, den besonderen Reiz zeigten, den Cranach dieser Technik abgewinnt. Ein Teilbestand der ausgestellten Gemälde, zusammen mit der Graphik und den Zeichnungen, wäre bereits ge-

eignet gewesen, bei entsprechender Konzentrierung und Ordnung ein Bild von den künstlerischen Möglichkeiten Cranachs zu geben, wobei die nun einmal nicht vermeidbaren Lücken im Werk in durchaus vertretbarer Weise überbrückt waren. Dieter Koeplin hat das nicht beabsichtigt. Es ging ihm darum, wie er bereits in seiner Dissertation über das Bildnispaar Cuspinian — auf der Ausstellung wegen des Leihverbotes nicht vertreten — deutlich gemacht hat, die enge Verflechtung des Malers mit den entscheidenden geistigen Bewegungen der Zeit anschaulich zu machen. In die gleiche Richtung zielt auch der größte, von ihm verfaßte Teil der zur Ausstellung erschienenen Schrift, die nur eingeschränkt als Katalog in der sonst üblichen Form bezeichnet werden kann, obwohl Beschreibungen der ersten 228 ausgestellten Werke eingestreut sind. Das Gewicht liegt auf den ausführlichen, dem gewählten Ausstellungsschema folgenden Texten, die auch nicht ausgestellte Werke einbeziehen und illustrieren und damit das Bild der idealen, durch keine äußere Schwierigkeiten gehemmten Ausstellung vermitteln. Der Versuch, einen Künstler in seine Welt zu stellen, ist nicht absolut neu, war hier in Basel aber in aller Breite angegangen worden, so daß von den ersten 206 Nummern lediglich 137 Werke Lukas Cranachs d. Ä. und seiner Söhne sowie ihrer Werkstatt bezeichnen. Die Aufstellung folgte unter Mischung von Gemälden und Graphik im allgemeinen dem Katalog, wobei man erfreulicherweise die Präsentation eines großen Teils der wichtigsten und schönsten Gemälde im Tageslicht von drei sich folgenden Sälen dem Durchhalten des Prinzips vorzog, das aus konservatorischen Gründen künstliche Beleuchtung für die Graphik fordert. Koeplin geht in seinen Texten wie in der Gruppierung der Ausstellung vom Inhalt der Werke aus, sucht diese von der Ikonographie her dem Besucher zu erschließen. Er ist der Meinung, „daß Cranachs historische Leistung durch ikonographische Betrachtung an vielen Stellen genauer beschrieben werden kann als durch Stilkritik“. Cranachs Bildnis, seine Malerfreunde und einige Auftraggeber — Cranach bis zum 32. Lebensjahr — humanistisch-höfische Repräsentation in Kursachsen seit 1505 — Bildnisse, Humanismus, Reformation — sind die Überschriften seiner Beiträge zum bisher erschienenen ersten Teil des Katalogs, die zugleich als weiteres Prinzip der Ausstellung das Bemühen erkennen lassen, die ikonographisch bestimmten Themenkreise mit der persönlichen und stilistischen Entwicklung Cranachs zu synchronisieren. Es kann kein Zweifel sein, daß die über die Jahrhunderte andauernde Popularität Cranachs weitgehend von seinen Themen wie von der Allgegenwärtigkeit seiner Kunst, d. h. der breiten Streuung seiner Gemälde in Museen und Sammlungen bestimmt wird. Während gleichzeitig und aufgrund ähnlicher Voraussetzungen es möglich wird, daß Dürers Kunst das graphische Blatt zum zweckfreien Sammelobjekt macht, reagiert Cranach auf die starke Nachfrage nach Gemälden bestimmter bevorzugter Themen durch den Ausbau eines leistungsfähigen Werkstatt-

betriebs, mit dessen Hilfe er nun die gewünschten Darstellungen in zahllosen Varianten schafft. Kleine Veränderungen wahren den originalen Charakter jedes Bildes. Der größte Teil der Ausstellung, die Nummern 288—658 war der ikonographischen Darstellung dieser religiösen und profanen Themen gewidmet. Koeplin kam hier dem breiten Band der Möglichkeiten der Qualität in Erfindung und Ausführung, wie es dem Cranach'schen Werkstattbetrieb eigen war, durch einen tiefen Griff in das Reservoir des Privatbesitzes und Handels recht nahe. Hier war nun besonders zu bedauern, daß für diesen zweiten Teil der Gliederung der Ausstellung dem Besucher nur eine aufzählende Liste zur Verfügung stand. Man hätte gerne bereits anläßlich der Vergleichsmöglichkeiten vor den Originalen eine Begründung der Auswahl und eine detaillierte Stellungnahme auch zur Ausführung und Erhaltung der Bilder aus dem berufenen Mund des Veranstalters gelesen. So bleibt man auf das offenbar weiterhin sich verzögernde Erscheinen des zweiten Teiles des Katalogs verträstet.

Einen besonderen Komplex im ersten Teil bilden die ergebnisreichen Ausführungen und Katalogaufnahmen der Buchgraphik Cranachs, die weitgehend geschlossen ausgestellt war. Tilman Falk, der die Bearbeitung übernommen hatte, konnte auch für die Buchtitel zu einleuchtenden Zuschreibungen kommen und die Zusammenarbeit mit fremden Druckern sowie die Tätigkeit der in Cranachs eigenem Haus aufgestellten und betriebenen Presse klären. Unter den Neuentdeckungen des Buchschmucks setzt die durch den Text als Erfindung Cranachs gesicherte Sophrosyne (251) einen Maßstab der Qualität.

In der Gesamtbeurteilung Cranachs ist für Koeplin die humanistische und die reformatorische Komponente von hoher Bedeutung. Mit Erfolg bemüht er sich in seiner Darstellung — sehr lesenswert sein letztes Kapitel im erschienenen Katalogteil über Cranachs vormanieristische Formeln — um eine Würdigung des gesamten Werkes, gegen Max J. Friedländers provokatorische Formel: „Wäre Cranach 1505 gestorben, so würde er im Gedächtnis leben wie geladen mit Explosivstoff. Er ist aber erst 1553 gestorben, und wir beobachten statt der Explosion ein Ausrinnen“. Die beunruhigende Frage, die sich bei solcher Aussage erhebt, ist die, ob der Maler der Wiener Bilder überhaupt im Gedächtnis weitergelebt hätte oder ob er vergessen worden wäre wie der Maler, der sich hinter dem Pseudonym Grünewald verbirgt, oder wie seine eigene Autorschaft an den frühen Werken. Es waren doch offenbar gerade die späteren Arbeiten, die Vielzahl der kleinen Tafeln mit den gewünschten Themen, die seinen Ruhm durch die Jahrhunderte getragen haben. Was nichts daran ändert, daß auch Auswahl und Darbietung der Basler Ausstellung zur Rückkehr in den ersten Saal, in dem die Frühzeit durchaus eindrucksvoll dokumentiert war, einluden.

Ein Problem, zu dem Koeplin Hinweise auf Möglichkeiten einer Lösung bringt, ist Cranachs Tätigkeit und Stil vor der Wiener Zeit. Ins Gespräch

gebracht werden die beiden Holzschnitte des in Leipzig um 1499 gedruckten Flugblattes „Die Best Practica“ (71) und, damit (wie Koeplin selbst hervorhebt) kaum vereinbar, die im Umkreis Dürers entstandenen Risse zu den 1500 bei Koberger erschienenen *Revelationes Sanctae Birgittae* (68). Die Kreuzigungsdarstellung dieses Bandes mit der den Körper rundend umgreifenden Linienführung unterscheidet sich im stilistischen Wollen so grundsätzlich von dem unmittelbar danebengehängten, nicht nur durch die Kolorierung malerisch wirkenden Kreuzigungs-Holzschnitt Cranachs von 1502/03, daß eine optische Brücke zur Stärkung der Hypothese nicht erkennbar ist (67; von W. Schade in seinem während der Ausstellung erschienenen Buch, *Die Malerfamilie Cranach*, Dresden 1974, vor 1502 datiert und noch der Kronacher Zeit zugeordnet, womit allerdings die Entstehung des Donaustils in den Thüringer Wald verlegt würde). Die erwähnten (S. 114) Mitteilungen G. Feylers im *Frankenspiegel* 1950, Heft 3, über die Archivfunde eines Heimatforschers Ernst Zapf zu Hausbesitz und vermuteter Tätigkeit Cranachs in Coburg sollten überprüft und die Archivalien veröffentlicht werden. Bereits in die Wiener Zeit müßte die erstmals Cranach zugeschriebene Zeichnung eines Liebespaares mit der Jahreszahl 1503 in Braunschweig gehören (78, ausführlicher Text S. 149). Auch hier fällt es schwer, die Verbindung zu der „um 1503“ angesetzten, in unmittelbarer Nähe placierten Zeichnung des Johannes in der Einöde aus Lille (77) überzeugend herzustellen. Wie Telegraphenstangen aufgereiht, führen astlose Bäume den Blick auf dem Braunschweiger Blatt in die Tiefe, während bei dem Johannes auf solche (noch der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehörende) Tiefenführung zugunsten der einheitlichen Gestaltung der gesamten Bildfläche verzichtet ist, was bei dem auf braun getöntes Papier gezeichneten Blatt den Eindruck erweckt, als sei hinter dem Heiligen ein bemalter Vorhang aufgezo-gen. Die auf Nürnberg und Berlin verteilten Bilder eines Juristen und seiner Frau von 1503 (88/89; *Abb. 2a+b*) werden nicht mehr mit Stephan Reuss und seiner Gemahlin identifiziert. Koeplin hat die Namengebung, die auf einer heute nicht mehr vorhandenen, mit Bleistift geschriebenen Inschrift auf dem Männerbild beruht, bereits in seiner Dissertation abgelehnt, da zum Rektorat, das Stephan Reuss 1504 innehatte, nur unverheiratete Doctores zugelassen worden seien. Der verschmutzte Firnis des Nürnberger Bildes verursachte eine gewisse farbige Divergenz zwischen den Bildern, doch bewies die Vereinigung auf der Ausstellung, daß die Porträts dem Bildnispaar Cuspinian, das in Winterthur zu besichtigen war, vielleicht im Grad der Einbeziehung humanistischen Gedankengutes, kaum aber an künstlerischem Gewicht nachstehen. Bei dem Albrecht Dürer zugeschriebenen Bildnis eines langgelockten jungen Mannes (S. 1, Text Seite 164 ff.) möchte der Rez. bei seiner Annahme bleiben, daß direkte Verbindungen mit Cranachs Wiener Porträts bestehen, die noch näher geprüft und formuliert werden sollten. Die Zuweisung des 1503 ent-

standenen Originals des Bildnisses Tedenhammer (94) an Cranach überzeugt. Einen erfreulichen Zuwachs unter den Porträts aus der früheren Zeit Cranachs bildet das noch im alten Rahmen befindliche Bildnisdiptychon des Herzogs Johann von Sachsen und seines Sohnes Johann Friedrich von 1509 in Privatbesitz (596/97; Abb. 3), von Koeplin jüngst im Pantheon (1974, Heft 1) veröffentlicht. An Bedeutung unübertroffen ist das Selbstbildnis Cranachs, das von Werner Schade in Stolzenfels aufgespürt und trotz der aktiven Bewegung des emporgehobenen Gesichts als autonomes Selbstporträt angesprochen wurde (25). Es ist zu hoffen, daß noch eine genauere Untersuchung des Bildzustandes, vor allem des dunklen Grundes erfolgt und zur Klärung beiträgt. Als autonomes Selbstbildnis würde es sich neben Dürers so bewußter Selbstrepräsentation durchaus behaupten. Unter den gegen das Ende der Ausstellung konzentrierten späteren Porträts fiel ein Damenporträt vor blauem Grund auf (nicht im ersten Katalogband). Die Datierung („1540/50“) sollte noch einmal auf einen wesentlich späteren Entstehungstermin hin überprüft werden.

Der erste Holzschnitt, den Cranach in seiner neuen Stellung als Wittenberger Hofmaler geschaffen hat, bereitet Schwierigkeiten in der exakten Deutung (7). Werner Schade spricht von der Verehrung des Marienherzens, wahrscheinlich weil auf einigen Exemplaren des seltenen Blattes das Schriftband eine Anrufung an Maria zeigt. Koeplin erkannte richtig die Bedeutung als Motivbild in Pestgefahr, die durch die Pestheiligen Sebastian und Rochus gegeben ist, möchte aber das Herz nach Augustinus als das „Christliche Herz“ (dazu 8) ansehen. Der heraldische Charakter der Darstellung weist aber auf das Herz Jesu, wie es, von einem Wappenschild getragen, unter dem arma Christi in Nürnberg bereits um 1500 dargestellt wird, z. B. auf dem Rosenkranzaltar aus der Werkstatt des Veit Stoß im Germanischen Nationalmuseum. Mit dem hervorragend schönen Exemplar des Georg zu Pferde aus London (15) stellt sich erneut die Frage nach dem technischen Vorgang der Aufbringung der Goldhöhnung. Von den Goldspuren, die Flehsig auf dem Dresdner Exemplar (14) mit weißem Aufdruck der Lichter gesehen haben will, ist mit bloßem Auge nichts mehr zu entdecken, doch ergibt die Vergleichsmöglichkeit eindeutig, daß die Goldhöhnung hier und die Weißhöhnung dort mit Hilfe der gleichen Platte bewerkstelligt wurden. Wahrscheinlich wurde eine scharfrandig absetzende Klebemasse aufgedruckt, auf der dann ein feinkörniger Goldstaub oder aufgepreßte dünne Goldfolie partiell haften blieb. Die sparsame Kolorierung des Dresdener Exemplars des Turniers mit Lanzen (108) in Ocker, Blau und wenig Rot bringt räumliche Tiefe und damit überschaubare Ordnung in die figurenreiche Darstellung, die den Charakter eines großformatigen Wandgemäldes gewinnt. Als Entwurf für ein Wandbild kann außer den Zeichnungen 123/124 vielleicht auch der Christophoruskopf (403) angesehen werden, der sich durch verstärkte Untersicht doch wesentlich von der ver-

wandten Gestaltung auf der Torgauer Nothelfertafel unterscheidet. Ein kleiner Kupferstich mit Putto von 1509 aus Hamburg (122) wird neu in das Werk Cranachs eingeführt.

Obwohl die wichtigsten Werke fehlen mußten, waren die religiösen Gemälde der frühen Wittenberger Zeit gut repräsentiert. In der ersten Entdeckerfreude war die Budapester Katharinenmarter (414) auf der Ausstellung der Kunst der Donauschule in St. Florian und Linz um 1504 angesetzt worden. Schades Nachweis einer Entstehung nach der Dresdner, 1506 datierten Katharinenmarter, ist überzeugend. Der Ausstellungskatalog datiert im Verzeichnis 1508, unter der Abbildung (Tafel 5) wie Schade 1510. Dem Dessauer Fürstenaltar folgt im Bildnis des vom hl. Bartholomäus empfohlenen Friedrich dem Weisen die in Karlsruhe als Leihgabe aus Privatbesitz ausgestellte, auch ikonographisch bedeutsame Tafel, die den Kurfürsten vor der apokalyptischen Madonna zeigt (339). Dem in voller körperlicher Realität präsenten Fürsten und seinem Patron Bartholomäus wird die Muttergottes vor Goldgrund als verehrungswürdiges Kultbild gegenübergestellt. Niederländische Vorbilder werden hier in ganz selbständiger Weise verarbeitet. Etwa gleichzeitig mit dem Fürstenaltar muß ein weiteres, dem Format nach etwas größeres Altarwerk entstanden sein, als dessen einziger, bedeutsamer Rest ein Flügelfragment mit der hl. Margaretha in jüngerer Zeit aus Minneapolis zurück in deutschen Privatbesitz gelangte (411). Die Madonna aus der Slg. Bachofen-Burckhardt (384) schließt sich wieder an die früheren, unter ausgeprägtem italienischen Einfluß stehenden Madonnen (372, Madonna mit der Traube, Thyssen, um 1514) an. Ob die Ziffern 529 wirklich eine Datierung bedeuten oder eine ältere Sammlungsnummer, scheint offen. Ungeklärt bleibt auch nach wie vor, wie es zu der frühen Vermittlung der italienischen Elemente kam.

Überraschend früh mit 1525/27 ist die Ansetzung der ganzfigurigen Darstellung des „Mundes der Wahrheit“ aus der Slg. Kisters (481) gegenüber der 1534 datierten Fassung in Halbfiguren aus Nürnberg (480). Neu ist die Zuschreibung der großen Fassung der Venus mit Amor als Honigdieb aus dem Germanischen Nationalmuseum an Lukas d. J. um 1540/50 (572), mit dem gewöhnlich die nicht ausgestellte, durch die Sorgsamkeit der Ausführung auffallende kleinere Nürnberger Fassung des Themas in Zusammenhang gebracht wird. Unter den nebeneinander gereihten Wiederholungen der schlafenden Quellnymphe, deren inhaltliche Bedeutung und Vorbilder im Katalog erschöpfend dargestellt werden, vermißt man das 1518 datierte Leipziger Exemplar nun doch sehr. Die ebenfalls früh angesetzte Variante aus Berlin, Jagdschloß Grunewald (543), wirft in dem weißen, merkwürdig schattenlosen Inkarnat die Frage nach der Erhaltung auf. Unter den Darstellungen des Parisurteils setzen sich die durch starke Schatten plastisch modellierten Göttinnen des Bildes aus englischem Privatbesitz (537) so grundsätzlich von den gewohnten, von zarten Schatten über-

spielten Frauenakten Cranachs ab, daß die Frühdatierung (1510?) zur Erklärung kaum ausreicht. Der von weiteren Wiederholungen des Themas durch individuelle Gestaltung abweichende Kopf des Merkur auf der Gothaer Tafel (538) steht Lukas d. J. nahe.

Als höchst erfreuliches Nebenresultat der Ausstellung ergab sich die Möglichkeit, bedingt durch die notwendige Umhängung, die Meisterwerke des Konrad Witz im klaren Seitenlicht zu sehen, was erneut die Problematik des jetzt weitgehend üblichen, durch wärmeabweisende Scheiben gefilterten Oberlichts in Galerien vor Augen führte.

Peter Strieder

VON SCHINKEL BIS MIES VAN DER ROHE — ZEICHNERISCHE
ENTWURFE EUROPÄISCHER BAUMEISTER, RAUM- UND FORM-
GESTALTER 1789—1969

Ausstellung der Kunstbibliothek Berlin in Berlin, München und Münster
1974/75.

(Mit 2 Abbildungen)

Der Titel dieser Ausstellung läßt zunächst darauf schließen, daß eine möglichst lückenlose Übersicht über die Entwicklung des architektonischen Entwurfs in jenem, durch vielfältige Stilentwicklungen geprägten Zeitraum geboten werden soll, wobei die zeichnende Handschrift des Baumeisters, des Raum- und Formgestalters das „Leitmotiv“ beim Wandel der Bauaufgaben bildet. Ekhart Berckenhagen, der Direktor der Berliner Kunstbibliothek, hat sich jedoch unter diesem Titel die Aufgabe gestellt, den Ausstellungsbesucher ausschließlich mit Beständen der Kunstbibliothek bekannt zu machen, die bisher im Zusammenhang noch nicht der Öffentlichkeit vorgestellt worden sind, und er hat daher grundsätzlich auf Leihgaben zur Ergänzung und Bereicherung verzichtet. Die retrospektive Begrenzung auf das Jahr 1789 ist dadurch gegeben, daß der bedeutende Bestand barocker Architekturzeichnungen, darunter die 1927 erworbenen Baurisse aus dem Büro Balthasar Neumanns und Teile der Bamberger Sammlung Dros, bereits mehrfach publiziert und zu Ausstellungen herangezogen wurde.

Somit kann auch diese Ausstellung für den ihr vorgegebenen Zeitraum nur baugeschichtliche Teilaspekte aufzeigen. Es fehlen daher für unser Jahrhundert manche bekannte Namen des In- und Auslandes sowie bestimmte Architekturschulen, wie beispielsweise die Stuttgarter der zwanziger und dreißiger Jahre. Es sei hier aber auf einen nicht unbedeutenden Nebeneffekt verwiesen, der mit dem Ausstellungsvorhaben dank der Rührigkeit von Berckenhagen verbunden ist: eine größere Zahl bedeutender