

Ein Parisurteil Lukas Cranachs d. Ä. in der Landesgalerie zu Graz.

Von Dr. Rudolf Ameseder.

In jüngster Zeit hat das Bekanntwerden zweier Werke das Bild, das die Kunstgeschichte von Lukas Cranach entworfen hat, erheblich verändert. Es sind das die Berliner »Ruhe auf der Flucht« und der Torgauer Fürstenaltar. Die sichere Zeichnung, der Ernst, vor allem das lebhaftes, an gotische Glasmalereien erinnernde Kolorit paßen schlecht zu einer großen Zahl von Bildern, die früher herangezogen wurden, um die Persönlichkeit des Künstlers zu charakterisieren. Damit hängt zusammen, daß die Versuche, seinem Oeuvre Gemälde zu attribuieren, immer seltener und belangloser werden, die Wissenschaft aber unermüdlich am Werk ist, die Qualitäten jener Bilder zu revidieren, die unter seinem Namen gehen. Da die genannten beiden Schöpfungen aus einer Schaffensperiode des Meisters stammen, für die nur Weniges noch mit Sicherheit namhaft zu machen ist, die allbekanntes, früher für charakteristisch gehaltenes Leistungen aber durchwegs einer späteren Zeit angehören und formell meist bedeutungsloser, in der Auffassung oberflächlicher sind, so ist die Versuchung wirklich groß, ein gut Teil davon einem oder mehreren Anderen zuzuschreiben und den alten Cranach durch Hof- und Stadtbliegenheiten über Gebühr in Anspruch genommen sein zu lassen.

Indessen entfele dann eine Reihe von Schöpfungen, deren ideeller Ursprung aus einem seiner Jünger nicht gut annehmbar ist. Alle jene Bilder, die unter mythologischem oder moralischem Vorwand nackte Frauen zur Darstellung bringen, hätten schon bei der nächsten, verwelchten Generation dieses Vorwandes nicht mehr bedurft; und wenn sie auch das öftere Nachschaffen der einmal gefundenen Formel eifrig betrieb, so tat sie es doch in derart nuancierter Weise, daß man deutlich merkt, worauf es ihr ankam und was sie — nicht erfunden hatte.

Am meisten wären von diesem Schicksal jene eben nicht seltenen Bilder, die man nunmehr seit Heller als »Urteile des Paris« bezeichnet, betroffen. Außer dem Holzschnitt von 1508 ist aber nur ein sehr spätes derartiges Werk

bekannt, das dem älteren Cranach selbst zugewiesen werden könnte. Es ist dem Autor daher sehr willkommen, ein Gemälde dieses Themas vorführen zu können, das dem zweiten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts angehören und wohl das malerische Prototyp der später so beliebt und so zahlreich gewordenen Werkstattarbeiten sein dürfte.

In der Grazer Landesgalerie befindet sich ein Gemälde, das im offiziellen Katalog dieser Sammlung unter Nr. 25 als »Lukas Cranach . . . Der Ritter am Scheidewege« bezeichnet ist ¹⁾. Es stellt eine Gruppe mythologischer Personen gegen einen landschaftlichen Hintergrund dar (Abb. I). Zu der Reproduktion, die eine ausführliche Beschreibung überflüssig macht, sollen nur die Farben angegeben werden, auch ist einiges hervorzuheben, was sich der Aufmerksamkeit leicht entzieht.

Die sitzende Gestalt links ist anscheinend in Schlaf versunken, die Augen sind geschlossen, der Mund leicht geöffnet, das blonde Haupt gestützt auf die linke Hand. Die graue Rüstung ist reich aber plump mit Gold geziert. Der Mantel und das Barett ist aus rotem Sammet; die Straußfedern an letzterem sind weißgrau. Die aufrechte männliche Gestalt berührt mit der Rechten die Schulter des Schlafenden, die Linke hält eine graue metallische Kugel mit goldgelben Streifen. Auch dieser Mann ist blond. Sein Hut besteht aus gelben (goldenen) Schuppen und ist mit Pfauenfedern geschmückt. Seine offenbar phantastische Rüstung besteht aus einem goldenen Schuppenpanzer. Achsel und Kniestücke sowie die Ellbogenkacheln sind gleichfalls golden und in prunkvollen Ornamenten getrieben. Sein Inkarnat ist braun.

Die Frauen haben goldrotes Haar. Nur die mittlere, die sich auch durch ihre schmächtigen Formen von den andern unterscheidet, trägt es offen, die zwei übrigen haben es in Perlennetze eingeschlossen. Die Halsketten sind golden, zum Teil mit bunten Steinen eingelegt. Das Inkarnat ist ein zartes, fast gleichmäßiges Rosarot.

Alle fünf Figuren sind auf einem schmalen Streifen des Vordergrundes zusammengedrängt, der von kurzem Rasen bedeckt und durch einen Weg geteilt ist. In der Verlängerung desselben überbrücken zwei Holzbalken einen parallel zum vorderen Bildrand fließenden Bach. Dahinter erhebt sich eine dunkelgrüne Laubhecke, aus der (im ersten Drittel von links) ein starker Nadelbaum aufsteigt. Das Pferd links vom Stamm ist ein Schimmel.

Der Himmel steigt weißlich über der Hecke an und verläuft nach oben zu ins Dunkelblaue. Helle Sommerwolken schweben rechts und links oben. Den Hintergrund füllt eine mächtige Burg aus, an der die Luftperspektive bemerkenswert ist. Der Bogen des Putto ist golden.

¹⁾ Die Erlaubnis zur Veröffentlichung des Bildes verdanke ich noch dem verstorbenen Direktor Karl Lacher.



Abb. 1.

Das Bild ist auf Lindenholz gemalt, hat das Hochformat von 88 zu 60 cm und einen Untergrund von weißer Kreide. Es trägt keine Jahreszahl, wohl aber die Signierung durch eine Schlange mit stehenden Fledermausflügeln,

die im Mund einen Ring hält und in dunkelbrauner Farbe auf den Fels gezeichnet ist, auf dem der schlafende Mann sitzt.

Die Erhaltung des Gemäldes ist gut. Ein dünner Mittelsprung ist ausgefüllt, einige Stellen, zumal an den Frauenkörpern, weisen Übermalungen auf, die offenbar aus den siebziger Jahren stammen, sich leicht entfernen ließen, aber die Zeichnung nirgends entstellen.

Vom technischen Standpunkt ist zu bemerken, daß die Palette des Künstlers verhältnismäßig wenig Farben aufweist. So sind z. B. für alle goldigen Teile an den Rüstungen und die Haare der Frauen dieselben Farben verwendet. Die Schatten sind untermalt, die Lichter aufgesetzt. Einen stetigen Übergang aus einer Lokalfarbe in eine andere zeigt der Himmel.

Die Benennung des Bildes als »Ritter am Scheidewege« ist natürlich unrichtig²⁾. Das Bild stellt ein Parisurteil dar, u. z. jenen Augenblick, in welchem Paris von Merkur-Hermes geweckt wird, damit er entscheide, welcher der drei Göttinnen der goldene Apfel der Eris gebühre.

Das Gemälde ist in der Literatur mehrfach erwähnt³⁾, jedoch nie abgebildet oder eingehender besprochen worden⁴⁾. Seine enge Zugehörigkeit zum Wirkungskreis Cranachs ist nicht nur auf den ersten Blick ersichtlich, sondern auch durch die zweifellos echte Signatur erwiesen. Das Thema, das ja auch sonst in Deutschland und Italien nicht selten behandelt wurde, erfreute sich im Cranachschen Kunstkreis einer besonderen Pflege. Außer dem Holzschnitt von 1508 (Bartsch 144, Schuchardt 118, Heller 256 (405), Lippmann 215), auch im »Kupferstichkabinett«, herausg. von Fischer und Francke, abgebildet⁶⁾, der als Urtypus der Cranachschen Parisurteile gelten

²⁾ Diese Bezeichnung, der man so oft statt der richtigen begegnet, deutet auf Xenophon, Comm. II 21—23. Dort treten aber nur zwei, und zwar bekleidete, weibliche Gestalten und nur eine männliche auf. Auch der Putto wäre dabei ziemlich sinnlos. Heller nennt den entsprechenden Holzschnitt fälschlich Tod des Paris, Schuchardt deutet ihn ganz willkürlich auf Alfred von England und den Ritter Albonack. Auch Worringer sagt (Lukas Cranach, München 1908, S. 124): »Man weiß nicht recht, ob das Urteil des Paris dargestellt werden soll«

³⁾ So in (Hormayers) »Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst, XII, Wien 1821, S. 132, und von Wastler im Repert. f. Kunstwiss. V, 1882, S. 410 ff., hier 413, wo auch schon die richtige Benennung gebraucht ist.

⁴⁾ Am besten noch von Wastler a. a. O. Dagegen tut Frimmel in seinem Aufsatz »Aus der steiermärkischen Landesgalerie zu Graz«, Blätter f. Gemäldekunde III, 1906 S. 1 ff. des Bildes keine Erwähnung.

⁵⁾ Lucas Cranach, Sammlung von Nachbildungen seiner vorzüglichsten Holzschnitte und seiner Stiche . . . Berlin 1895, G. Grote.

⁶⁾ E. Heyck reproduziert in seiner Monographie über Lukas Cranach (Künstlermonogr. Bd. 95, Velhagen und Klasing 1908) keinen einzigen Holzschnitt oder Kupferstich des Meisters. Seine Begründung auf S. 28 scheint mir keineswegs ausreichend für die Unterdrückung der »besseren Hälfte« von Cranachs Oeuvre.



Abb. 2.

muß, wird von Heller 7) ein Gemälde erwähnt, das Flechsig 8) mit einem

7) Heller. Lucas Cranachs Leben und Werke. 2. Aufl. S. 72.

8) Cranach-Studien, Leipzig 1900, erster Teil, S. 271.

in Flechtingen befindlichen⁹⁾ identifiziert und vor 1515 datiert. Das Kopenhagener Gemälde von 1527, das ich im Folgenden zum erstenmal größer abbilde¹⁰⁾ (Abb. 2), das Darmstädter bei Geh. Hofrat von Schäffer von 1528¹¹⁾ und das von 1530 in der Karlsruher Galerie¹²⁾ sind schwerlich eigenhändige Arbeiten des alten Cranach. Gleiche Darstellungen finden sich noch in Gotha¹³⁾, Breslau¹⁴⁾, Wörlitz¹⁵⁾, Berlin¹⁶⁾. Lindau erwähnt ein Parisurteil in Paris¹⁷⁾. G. Bauch führt an, daß an dem Cubiculum Johans von Sachsen und Margaretas von Anhalt unter anderem auch dieser Gegenstand von Cranach gemalt worden sei¹⁸⁾. Das wäre im Jahre 1513 gewesen.

Alle diese Darstellungen haben, soweit sie mir bekannt sind, eine in den Grundzügen gemeinsame Komposition. Die Figuren sind auf einem schmalen Streifen des Vordergrundes zusammengedrängt, der Mittelgrund zeigt kulissenartige Bildungen aus starken Baumstämmen oder Hecken und läßt den Blick, nicht ganz durch die Mitte, auf eine sich weitende Landschaft mit einem mächtigen Fels, meist einem Burgberg, treffen. Auch die Anord-

9) Es war mir trotz wiederholter Bemühungen nicht möglich, eine Photographie des Gemäldes in Flechtingen zu erhalten.

10) Die Photographie verdanke ich ebenso wie die Erlaubnis zur Publikation Herrn Karl Madsen, dem ich hierfür herzlichst danke. Vgl. zu dem Bilde K. M a d s e n, Fortegnelse over den kgl. Malerisamlings Billeder of aeldre Malere. Kopenhagen, Gyldendal 1904, S. 31 f., wo auch eine ganz kleine Abb. gegeben ist. Schönherr führt in »Beiträge zur Kunstgeschichte Tirols« IX (Archiv f. Gesch. u. Altertumskunde Tirols, Bd. III, 1866 S. 11, Fußnote) ein Gemälde von Cranach im Besitze des H. Stabinger in Thaur an, von dem Carl Strompen in »Madonnenbilder Lucas Cranachs in Innsbruck« (Zeitschrift d. Ferdinandeums f. Tirol und Vorarlberg III. Folge, 39. Heft auf S. 309) bemerkt, daß es »inzwischen« (1895) nach Kopenhagen verkauft wurde. Beide Autoren verschweigen den Gegenstand dieses Bildes. Da aber nach Madsen a. a. O. S. 31 das Parisurteil 1744 von der Kopenhagener Galerie gekauft wurde, kann das fragliche Bild mit diesem nicht identisch sein.

11) Flechsig, a. a. O. S. 269 und »Tafelbilder Lucas Cranach des Älteren und seiner Werkstatt«, Leipzig, Seemann (weiterhin mit Fl. zitiert) Taf. 96; Heyck Abb. 77 S. 96, Text S. 114, Worringer (Lukas Cranach, Klass. Illustr. III, München 1908) S. 109, Abb. 53.

12) Abgebildet im »Klassischen Bilderschatz« Nr. 45.

13) Flechsig, Tafelbilder Nr. 127, Heyck, Abb. 78, S. 97.

14) Im Besitze eines Frl. Hubrich. Erwähnt von Friedländer im Repertorium XXII (1899) »Die Cranach-Ausstellung in Dresden« S. 236 ff. hier S. 246.

15) Erwähnt bei M. B. Lindau, Lucas Cranach, Leipzig, Veit & Co., 1883, S. 236, Heller a. a. O. S. 109 und H. Michelson, Lucas Cranach d. Ä. Leipzig, Seemann, 1902, S. 110.

16) Im Besitze des H. K. Hofmann. Dieses und noch eine zweite »Werkstattwiederholung« im Kgl. Schloß führt auch H. Michelson S. 110 an. Vgl. dazu S. 74 dieser Arbeit.

17) a. a. O. S. 236; es handelt sich wohl um die bei Heller (2. Aufl. S. 92) angeführte Handzeichnung.

18) Aus der Elegie des Engentinus in dem Artikel »Zur Cranach-Forschung«, Repertorium XVII (1894) S. 421, hier 425. Vgl. auch Michelson S. 60 Fußnote 2.

nung der Figurengruppe ist stereotyp. Immer sitzt Paris links vorne und nach rechts gewendet, dann folgt Merkur in Vorderansicht, hierauf die drei Frauen, als erste zu Paris Venus. Diese Gestalt hat der Künstler stets mit dem größten Liebreiz und dem stärksten Aufwand an Koketterie, den er kannte, ausgerüstet. Die beiden anderen Frauen sind ebenfalls deutlich zu unterscheiden. Auf dem Holzschnitt von 1508 hat Minerva einen Helm am Haupte, auf dem Gothaer und dem Grazer Bild ist sie durch jugendlichere Körperformen, auf dem letzteren überdies noch durch die mädchenhafte Haartracht charakterisiert. Auf den Schulbildern in Darmstadt, Karlsruhe und Kopenhagen ist von solcher Charakteristik nur wenig mehr zu bemerken. Die unnatürlich gestreckten Formen aller drei Figuren sind gleichmäßig behandelt, auch ihr Benehmen ist ohne Unterscheidung schamloser, der Eindruck jeder einzelnen weder frauen- noch mädchenhaft. Wohl hat auf den zuerst genannten zwei Bildern die eine Gestalt ein Barett und offene Löckchen, ist also vielleicht als Minerva gemeint; doch versagt diese äußerliche Andeutung völlig gegenüber dem Mangel innerer Vertiefung, der bei eigenhändigen Arbeiten des alten Cranach doch kaum zu finden ist.

Damit ist bereits die Aufgabe der folgenden Ausführungen berührt: dem Grazer Bilde seine Stellung in der Schule Cranachs zuzuweisen. Die Untersuchung geht von allgemeinen Gesichtspunkten zu spezielleren über, von der Komposition, der Raumbehandlung auf Details, wie sie die Morellische Methode heranzieht. Schon die Behandlung der ersteren erscheint nicht nur für die Zuweisung, sondern selbst für eine Datierung innerhalb gewisser Grenzen auszureichen; so mögen die letzteren, die in den meisten Attributionsabhandlungen gegenwärtig noch dominieren, als Bestätigung des bis dahin Festgestellten nicht unwillkommen sein. Man wird vielleicht die Ausführlichkeit der folgenden Beweisführung überflüssig finden oder gar belächeln. Handelt es sich doch nur um einen Cranach. Aber es ist endlich an der Zeit, daß man in wissenschaftlichem Zusammenhange auch bei Meistern zweiten Ranges mit den Zuschreibungen auf einen unanalysierten Eindruck hin aufhöre; und der Verfasser möchte da lieber den Vorwurf zu umständlicher als zu geringer Gewissenhaftigkeit auf sich laden.

Die Komposition ist auf dem Holzschnitt am meisten freiräumig. Zeichnerische Schwierigkeiten dürften es für Cranach wohl kaum gewesen sein, den Vordergrund in den Hintergrund überzuführen. Dagegen war seine zwar leuchtende, aber wenig nuancierte Farbengebung dieser Aufgabe nicht gewachsen¹⁹⁾. Gerade im Gemälde also stellte sich für ihn die Notwendigkeit

¹⁹⁾ Die überraschende Farbenwirkung des Torgauer Altarbildes (abgebildet im »Museum« XI, 6—8, Hirths Formenschatz 1907, 44—46 bei F. Rieffel, »Der neue Cranach in d. Samml. d. Städtischen Kunstinstit.«, in d. Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XVII, 1906, S. 264, P. Westheim, »Ein bisher unbekanntes Altarwerk von Lukas Cranach«, im Kunst-

ein, den sprungweisen Übergang in der Farbenskala durch Mittelgrundskulissen zu maskieren ²⁰). Diesem Umstand verdankt die hohe Laubhecke ihr Dasein.

Dieses Bestreben, den Mittelgrund, vor allem den Erdboden desselben nicht vorzuführen, sondern durch Gegenstände des Vordergrundes zu verdecken, hinter denen die Ferne wirksam überschritten auftaucht, findet sich nicht nur bei den Parisurteilen, sondern auf den meisten Bildern des alten Cranach, wo er freie Landschaft darstellt. So bei dem von Flechsig unstrittig mit guten Gründen dem Meister zugeschriebenen Bildnis des Stephan Reuß (Fl. 1, Heyck Abb. 1, S. 4) der Kreuzigung in Schleißheim (Fl. 2, Heyck Abb. 2, S. 5), der Beweinung in Budapest (Fl. 19), dem Kindermord in Dresden (Fl. 28, Heyck Abb. 18, S. 25) und vielen anderen ²¹). Zwei oder drei Bilder nur machen hiervon eine Ausnahme, in erster Linie das »silberne Zeitalter« in Weimar (Fl. 94, Heyck Abb. 79, S. 99; Hirths Formenschatz 1900 Nr. 102), bei dem Vorder- und Hintergrund ungeschickt genug aneinanderstoßen. Wer in Betracht zieht, wie sichtlich Cranach schon auf der Berliner Ruhe auf der Flucht (Fl. 3, Heyck S. 7, Abb. 3; Michelson S. 117, Abb. 1; Worringer nach S. 10, Abb. 4; Museum III, 2, 3; Klass. Bilderschatz Nr. 1673, Meisterbilder Nr. 77) bemüht ist, den Übergang zu vermitteln und wenigstens teilweise zu verdecken, der kann ihm nicht zutrauen, daß er noch im Jahre 1527 einen so ungeschickten Versuch mache. Bei diesem »silbernen Zeitalter« möchte ich also auch die Komposition für Lukas den älteren entschieden ablehnen. Als zweites Bild wäre der Hieronymus des Innsbrucker Ferdinandeums (Fl. 95, Heyck Abb. 59, S. 75) zu nennen, bei dem aber doch ²²) die Gesamtanordnung echt Cranachisch ist, wie auch freund XXII, 1906, S. 119 f., und bei Heyck, Abb. 9 S. 14; vgl. auch Swarzenski, »Der wiedergefundene Torgauer Fürstenaltar von Lukas Cranach im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M.« in »Rheinlande«, Jännerheft 1907) rührt hauptsächlich davon her, daß der Mittelgrund mit seiner unkorrekten Koloristik fast völlig ausgeschaltet ist und die Lokalfarben dominieren.

²⁰) Daß Cranach diese Maskierung durchführt, beweist am besten, wie sehr Unrecht Muther hatte, als er ihm auf S. 16 seines Büchleins vorwarf: »Noch weniger beunruhigen ihn koloristische Probleme.« Diese Behauptung ist ebenso oberflächlich, wie zwei andere seiner Urteile über den Künstler, die das Thema meiner Arbeit streifen. »Namentlich in der Anordnung ist er hilflos wie ein Kind«, sagt Muther w. o. und »Schließlich mangelt ihm sogar das Raumgefühl« (S. 17). Wenn solche Monographien dort, wo sich die Autoren gelegentlich herbeilassen, wesentliche Kunstfragen zu berühren, derartige Unrichtigkeiten enthalten, dann dürfte ihnen mit Recht jeder Wert abgesprochen werden.

²¹) Gibt Hedwig Michelson unter den Resultaten ihrer Untersuchung über die Landschaft Cranachs S. 41 an, daß 1511—1518 die Ferne vom detailliert gegebenen Mittelgrunde verdeckt werde, so stimmt das wohl nur für die Darstellung eines Waldinneren oder eines Interieurs, nicht aber für die Landschaft überhaupt.

²²) Natürlich sagt der Aufbewahrungsort des Bildes nichts über die Autorschaft Cranachs aus. Daß die zahlreichen Bilder von Cranachs Art in Innsbruck auf den Inns-

der vortreffliche Baumschlag, der Heilige selbst und manches andere zum mindesten von Cranachs Geiste ist. Auch ist hier die Stelle, an der der Mittelgrund sichtbar ist, schmal und die Überleitung weitaus geschickter gemacht als bei dem früher erwähnten Bild aus Weimar. Ähnliche schmale Stellen sieht man z. B. auch an der Ursula aus Aschaffenburg (Fl. 122), bei der Nimbus, Halsschmuck und Faltenwurf die Hauptindizien für des Sohnes Autorschaft geben, und auf mehreren unzweifelhaften Bildern des alten Cranach, der aber stets durch überschneidende Stämme und dergleichen die Aufmerksamkeit von der heiklen Stelle ablenkt.

Hat das Verdecken des Mittelgrundes seine Ursache in einer koloristischen Schwäche, so muß es sich in der Zeichnung oder im Holzschnitt seltener finden. Tatsächlich existiert kein Holzschnitt von Cranach, der eine derartige Heckenwand oder auch nur eine ähnliche Wirkung zeigen würde. Dagegen fehlt die Verdeckung des Mittelgrundes manchmal völlig. Als Belege hiefür greife ich heraus: den stehenden hl. Georg (B. 67, Sch. 76, H. 83, abgeb. bei Worringer n. S. 30, Abb. 14, Lippmann 5 und bei Rüttenauer²³⁾), den Christophorus (B. 58, Sch. 72, H. 79, abg. L. 6, im Kupferstichkabinett und in den Meisterbildern herausg. vom Kunstwart, Bl. 123). Als Beispiele für teilweises Fehlen der Verdeckung: den Engeltanz (B. 4, Sch. 9, H. 4, abg. L. 33, bei Rüttenauer und im Kupferstichkabinett, Worringer S. 20, Abb. 9), die (linke Partie der) Ruhe auf der Flucht (B. 3, Sch. 7, H. 3, abg. L. 23, bei Rüttenauer und im Kupferstichkabinett) und den mit dem Innsbrucker Hieronymus korrespondierenden Holzschnitt von 1509 (B. 63, Sch. 77, H. 84, abg. L. 26, bei Rüttenauer, im Kupferstichkabinett und den Meisterbildern Bl. 98), womit aber die Reihe noch lange nicht geschlossen ist²⁴⁾. Daß sich die Gepflogenheiten fleißiger Tafelmalerei in den graphischen Arbeiten gar nicht spiegeln sollten, ist natürlich nicht zu verlangen.

Ein wichtiges Kompositionsrequisit ist der Baumstamm, der sich aus der Hecke erhebt. Er verengt den sichtbaren Teil des Hintergrundes, teilt ihn und die ganze obere Bildfläche in zwei ungleiche Teile und wirkt vor

brucker Aufenthalt des Meisters zurückgehen, hat schon C. Strompen mit Recht abgelehnt. Vgl. seinen Aufsatz »Madonnenbilder Lucas Cranachs in Innsbruck« in d. Zeitschr. d. Ferdinandeums für Tirol u. Vorarlberg. 3. F. 39. Heft, 1895, hier S. 310. Flechsig spricht das Hieronymusbild a. a. O. S. 172 f. und 280 mit Bestimmtheit dem Hans Cranach zu.

²³⁾ Aus Cranachs Holzschnitten. Mit einer Einleitung . . . von B. Rüttenauer. Herausg. vom Jugendschriften-Ausschuß des Allg. Lehrervereins Düsseldorf. Berlin. Fischer u. Francke.

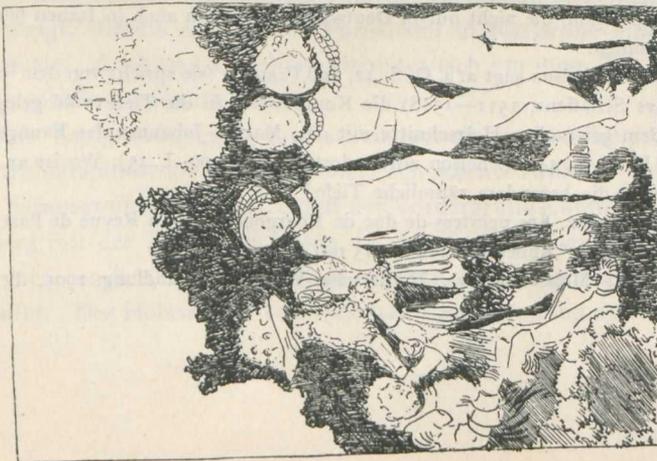
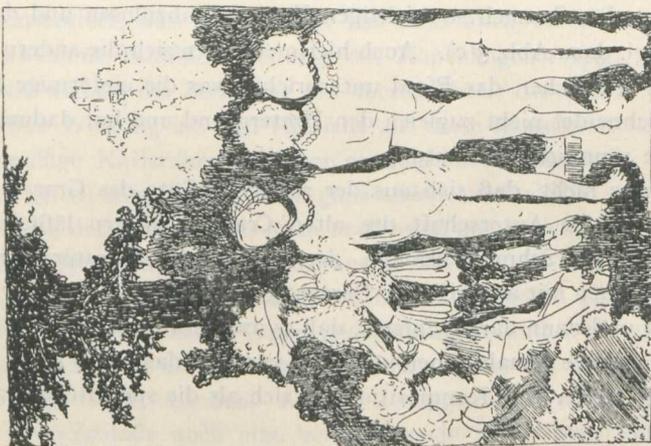
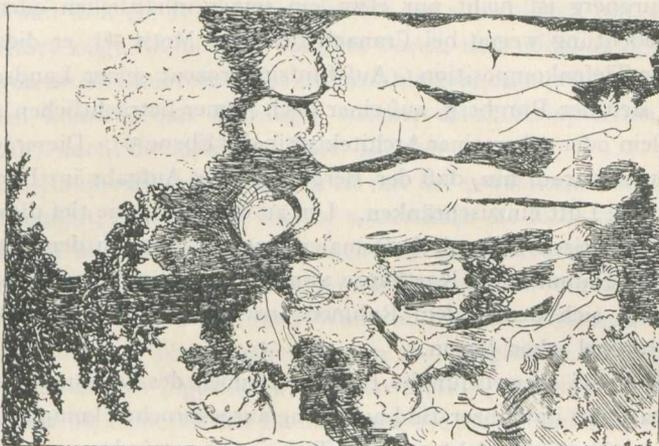
²⁴⁾ Stücke mit hohem Horizont, die mehr Illustrationen sind, wie die Schilderung der Hirschjagd (B. 119, Sch. 128, H. 266, L. 14, Worringer n. S. 40, Abb. 17) und die Turnierbilder (B. 124, Sch. 129, H. 267, L. 10, Rüttenauer, Kupferstich-K., Worringer Abb. 20), (B. 125, Sch. 131, H. 269, L. 28, Worringer Abb. 21), (B. 126, Sch. 130, H. 268, L. 27) und (B. 127, Sch. 132, H. 270, L. 29) sind hier begrifflicherweise nicht anzuführen.

allem stark raumbildend. Diese letztere Eigenschaft ergibt sich deutlich, wenn man die nebenstehenden Zeichnungen nach der Cranachschen Komposition (Abb. 3 a und b) vergleicht. Sie unterscheiden sich nur dadurch voneinander, daß in der ersten der Baum fehlt. Diese Zeichnung wirkt aber gegen die andere völlig unräumlich. Es ergibt sich daraus, daß der Baumstamm, wohl durch das starke Zurückdrängen der Luft, der eigentliche Träger der räumlichen Wirkung ist. Die Verengung der Hintergrundausbildung findet sich bei allen anderen Parisurteilen auch, am wenigsten bei dem Kopenhagener Bild; nur das Parisurteil im kgl. Schloß zu Berlin ²⁵⁾ fällt völlig aus dem Rahmen dieser Komposition. Es ist sicher eine späte absichtliche Umbildung der ursprünglichen Cranachschen Anordnung, auch Friedländer datiert es um 1540. Die Zuschreibung an den alten Cranach würde ich aber schon im Hinblick auf die übermäßig gestreckten Gestalten ablehnen zu müssen glauben.

Die Teilung des Hintergrundes in zwei selbständig wirkende Teile zeigen außer dem Grazer Bild nur der Holzschnitt und das Gothaer Parisurteil, also nur eigenhändige Arbeiten des Meisters. Bei den anderen Repliken ist der Sinn dieser wirksamen Anordnung offenbar verloren gegangen. Bei Originalarbeiten des älteren Cranach ist aber die Tendenz, die Ferne einzuengen und womöglich in kleinere und dadurch wirksamere Abschnitte zu zerlegen, auch sonst überall in den Landschaftsbildern ersichtlich. Es ist überflüssig, einzelne Beweise hiefür zu erbringen, ein Durchgehen des Flechsig-schen Tafelwerkes ersetzt die namentliche Anführung der allzu zahlreichen Belege.

Ein flacher Horizont ist nun, wenigstens mit Cranachs malerischen Mitteln, weder dem Beschauer genügend interessant zu machen, noch gelingt es leicht, ihn räumlich weit entfernt scheinen zu lassen. Auf dem Grazer Parisbild steigt deshalb im Hintergrund ein steiler und mächtiger Felsenkegel auf, der von einer reich gegliederten Burg gekrönt wird. Gegen die Silhouette des Baumes gehalten, erscheint nun die Verkleinerung dieser Burg sehr stark, und dadurch wird die Gegenüberstellung sowie die Überschneidung durch die Hecke außerordentlich wirksam. Die Burg ist mit ihren anziehenden Formen nicht nur ein Ruhepunkt für den Beschauer, sondern durch den Kontrast der scheinbaren Größe auch ein gutes Veranschaulichungsmittel der Tiefenerstreckung in der Landschaft. Das Gothaer und das Darmstädter Bild bringen diesen Burgberg auch, beide mit weniger Glück, besonders bei der letzteren Darstellung geht die vorgehabte Wirkung ganz verloren.

²⁵⁾ Abgebildet in: Gemälde alter Meister im Besitze Seiner Majestät des deutschen Kaisers . . . herausgegeben v. Paul Seidel, verlegt bei Bong, S. 68.



b

Abb. 3.

a

Der Burgberg ist nicht nur etwa ein seiner inhaltlichen oder koloristischen Bedeutung wegen bei Cranach beliebtes Motiv ²⁶⁾, er dient ihm vor allem zur Tiefenkomposition. Auf fünfzig Prozent seiner Landschaftsbilder findet sich der Burgberg, auf einer noch immer beträchtlichen Anzahl der Hügel allein oder neben einer Architektur in der Ebene ²⁷⁾. Dieser letztere Umstand deutet darauf hin, daß der Berg noch eine Aufgabe im Bilde hat, nämlich die freie Luft einzuschränken. Um zu ermessen, wie tief dieses Bestreben in der gotischen Landschaftsmalerei wurzelt, sei an den Altar des Melchior Broederlamm in der Karthause von Champmol erinnert ²⁸⁾, bei dem die Bergformen sich derart dem Rahmen anschmiegen, daß sie fast kein Stückchen Himmel sehen lassen.

Schließlich sei speziell für die Parisbilder noch des weißen Rosses Erwähnung getan, das im Grazer Bild auch eine ausgesprochen kompositionelle Funktion hat. Es dient nicht nur der Tiefenwirkung, indem es gleichsam eine zwischen die Hecke und den Hintergrund eingeschaltete Überschneidungsstufe bildet, sondern hat vor allem den Zweck, die an sich langweilige Hecke in ihrer für Cranach so wichtigen Funktion abzulösen und dadurch zu beleben (vgl. dazu Abb. 3 c). Auch hierin erweisen sich die andern Parisdarstellungen schwächer, das Pferd unterbricht zwar die einförmige Hecke, aber es überschneidet nicht zugleich den Hintergrund und hat dadurch eine viel geringere räumliche Bedeutung.

Ich glaube nicht, daß sich aus der relativen Güte des Grazer Bildes allein etwas für die Autorschaft des alten Cranach folgern läßt. Wenn F. Kempf ²⁹⁾ den Schmerzensmann der Freiburger Münsterpfarrkirche zuerst — noch dazu mit angreifbarer Berechtigung — ein Meisterwerk ersten Ranges nennt und dann daraus folgert, daß es aus dem Cranachschen Kreise nur Lukas der Ältere gemalt haben könne, so verdient das gewiß keine Nachahmung. Wenn aber eine Kompositionsart sich als die spezifische Cranachs

²⁶⁾ Wenn E. Heyck a. a. O. S. 12 die Häufigkeit dieses Burgberges aus einer Art Heimweh des im Flachland lebenden Cranach nach dem Rosenberg bei Cronach erklären will, so kommt dem sicher nur sekundäre Bedeutung zu. Verf. hofft in Bälde den Ursprung der ganzen Komposition, die nicht nur in Deutschland, sondern auch in Italien häufig ist, aufdecken zu können.

²⁷⁾ Hedwig Michelson sagt a. a. O. S. 42, daß Cranach (sie spricht von dem »zweiten Abschnitt« seines Schaffens, 1511—1518) die Komposition in die Tiefe wohl gelegentlich finde, »so auf dem geistvollen Holzschnitte mit der ‚Marter Johannes des Evangelisten‘ (B. 40, Sch. 4, H. 61, L. 44, Michelson zitiert dort falsch B. 60. L. 45). Wo ist an diesem Holzschnitt gerade die besondere räumliche Tiefe?

²⁸⁾ A. Kleinclausz, Les peintres de duc de Bourgogne in: La Revue de l'art ancien et modern Tom. XX, 10^e année No. 114 u. 115 mit Abb.

²⁹⁾ Freiburger Münsterblätter, Herdersche Verlagsbuchhandlung 1905, I. Jahrg. Heft 1, S. 17.

erweist und sich ein Bild findet, das sie am sinnvollsten und glücklichsten angewendet zeigt, wenn man überdies findet, daß offenkundige Werkstattbilder von ihrem Sinn recht weit entfernt bleiben, dann wird man wohl darauf schließen können, daß derjenige, welcher diese Komposition am besten handhabt, auch ihr ursprünglicher Inhaber sei.

Die Raumwirkung des Bildes ist mit der erwähnten Kulisseneinteilung nicht erschöpft, und es muß von ihr später noch die Rede sein. Hier sei nur noch darauf hingewiesen, daß sie auch eine dekorative Bedeutung hat: die handelnden Personen des Vordergrundes heben sich durch Helligkeit und Farbenverschiedenheit von einer Wand ab, die den Reliefgrund gibt. Das Bild ist dabei von oben nach unten in zwei ungleiche Teile geteilt, deren unterer die näheren (figürlichen) Objekte umfaßt; der obere Streifen, der die Ferne darstellt, ist durch den Baumstamm wie durch ein Fensterkreuz geteilt. Tiefenkomposition und dekorative Aufteilung der Bildfläche sind hier also durch gemeinsame Mittel bewerkstelligt.

Der dekorative Sinn dieser Komposition ist sonst nur in dem Gothaer Bild konserviert; das Darmstädter hat zwar auch die Gestaltenfolie, aber keine wirksame Bildflächenteilung, das Kopenhagener zeigt, als Gegenbeispiel, wie wichtig die Zerlegung der oberen Partie durch den Baum für die dekorative Wirkung ist. In Hinsicht auf diese letztere ist noch das sonst recht mäßige Karlsruher Bild am geschicktesten gehalten. Es hat aber, wie sich gleich zeigen wird, einen ganz abweichenden Stil.

Wenn der ältere Lukas auch manchmal mit italienischen Formen liebäugelt, so ist er doch in seinem inneren Wesen noch Gotiker. Damit soll nicht gesagt sein, daß etwa die von ihm dargestellten Körper an gotische Gestalten erinnern. Seine Typen sind gedrungen, und in diesem Punkt sieht Hans gotischer aus als er, wiewohl der Sohn seine Gestalten nur so streckt, um sie eleganter zu machen. Aber in den eigenhändigen Bildern des Vaters spielt die Vertikale noch eine hervorragende Rolle, man sieht sie überall aus der Darstellung heraus, während Hans entweder das Gefühl dafür verloren hat oder gefissentlich die vielen Vertikalen vermeidet. Während nun auf dem Grazer und Gothaer Bild der Baumstamm kerzengerade in die Höhe steigt, nimmt er auf dem Parisurteil in Karlsruhe eine bedenkliche Schräge ein. Auch in Deutschland bereitet sich um diese Zeit der Übergang zur Diagonalkomposition vor.

Die Komposition gibt nun schon, soweit sie hier besprochen wurde, einen Anhaltspunkt für die Datierung. Ich möchte zunächst nur ein Moment daran herausgreifen. Dadurch, daß der Vordergrundsbäum mehr links steht, der Berg mit der Burg aber rechts, ist der Komposition eine Richtung von links vorne nach rechts in die Tiefe gegeben, ich nenne sie kurz nach rechts gewendet. Der Holzschnitt von 1508 hat diese Wendung noch nicht deutlich

ausgesprochen, sie ist also auf dem Gemälde nicht einfach eine Abschrift des Holzschnittes; bei den gemalten Parisurteilen hält sie sich aber noch auf lange Zeit, wohl auch auf Hans hinaus wirksam. Eine solche Raumanordnung ist bei keinem Künstler eine Sache, die ohne besondere Überwindung gewechselt wird, sie hängt am festesten mit seinen künstlerischen Gepflogenheiten zusammen. Wir sehen nun, daß Cranach schon 1503 im Bilde des Stephan Reuß diese Wendung nach rechts ausführt, dann aber, etwa durch 12 Jahre, teils unausgesprochenere, teils direkt entgegengesetzte Kompositionen (also nach links) in seinen Tafelgemälden anbringt. Erst im Jahre 1516 tritt wieder ein Bild auf, Maria mit dem Kind und vier weiblichen Heiligen in Wörlitz (Fl. 29, Heyck S. 27), welche ausgesprochen die Tiefenkomposition im Sinne des Parisurteiles zeigt. Von nun an hält Cranach in der Hauptsache an dieser Anordnung fest. Fragt man nach dem Grund, der ihn in der Zwischenzeit davon abgebracht hat, so findet man, daß in diese Jahre seine hauptsächlichste Tätigkeit für den Holzschnitt fällt. Die Notwendigkeit aber, im entgegengesetzten Sinne zu zeichnen, mag ihn veranlaßt haben, bald der Bequemlichkeit, bald der Wirkung Konzessionen zu machen. Daß er damals noch ein Suchender gewesen wäre, scheint mir seiner Natur viel weniger zu entsprechen.

Das Grazer Bild läßt sich also kaum vor 1516 ansetzen. Aber noch ein Grund spricht für ein späteres Datum. Lukas komponiert in den älteren der uns bekannten Bilder die Vordergrundfiguren im Dreieck. So ist schon das Porträt des Stephan Reuß, die Madonna in Breslau (Fl. 13; Michelson S. 120, Abb. 5; Heyck S. 18, Abb. 12; Worringer S. 67, Abb. 29), das Darmstädter Marienbild (Fl. 17; Heyck S. 20, Abb. 14), auffallend die sonst schwache Beweinung in Budapest, die heilige Nacht in Berlin (Fl. 24, Heyck S. 23, Abb. 17), die vordere Soldatengruppe auf der Straßburger Kreuzigung (Fl. 27) und genug deutlich auch die Figurengruppe in der Berliner Ruhe auf der Flucht im Dreieck aufgebaut. Diese Art verliert sich schon um 1516. Das datierte Wörlitzer Bild der Madonna mit vier weiblichen Heiligen hat sie nicht mehr, von da ab findet sie sich nur noch in einigen Madonnendarstellungen³⁰⁾, bei denen, zumal in der Halbfigur, diese Umgrenzung nahe lag. Da das Grazer Bild keine Spur davon aufweist, fällt es wohl jenseits dieses Zeitpunktes.

Es ist schon erwähnt worden, daß Lukas im Gegensatz zu Hans Neigung hat, die Vertikalen hervorzuheben. Bis in die Mitte des zweiten Jahrzehntes des Cinquecento bleibt diese Gepflogenheit die ausschließliche. Da beginnt

³⁰⁾ So in der Madonna von Groß-Glogau vom Jahre 1518 (Abgeb. Fl. 33, Heyck S. 47, Abb. 34, Klass. Bilderschatz Nr. 1011, Michelson S. 124, Abb. 12), dem verwandten Bild in Karlsruhe (Fl. 34, Heyck S. 46, Abb. 33) und der Unterbergerschen Madonna (Fl. 128, Heyck S. 54, Abb. 39).

er mit der Darstellung Christi am Ölberg (in Dresden, Fl. 26; Heyck S. 35, Abb. 25) die vorhandenen Schrägen, auf die er vorhin wenig achtete, durch Parallelführung in Einklang zu bringen, und von da an glaube ich ihn von dieser Errungenschaft immer Gebrauch machen zu sehen. Das Grazer Bild hat nun zwar nicht auffällige, aber doch wohl absichtliche Parallelführungen, wie sie vor 1515 nicht vorkommen, so in den Schultern der Frauen und den Unterarmen Merkurs, im rechten Unterschenkel des Paris und im rechten Oberschenkel Minervas u. dgl.

Das Bestreben, den Mittelgrund zu verdecken, ist bei Cranach von Anfang an zu merken. Aber er hilft sich zuerst in verschiedener Weise. Beim Bildnis des Stephan Reuß müssen die Gewänder des Dargestellten das Verdecken übernehmen. Beim Schleißheimer Kreuzigungsbild leistet die Überschneidung durch den Vordergrundshügel dasselbe. Die Berliner »Ruhe auf der Flucht« zeigt die Absicht am wenigsten schematisch. In der Wörlitzer Tafel, welche Maria mit dem Kind und vier weiblichen Heiligen darstellt, wird links die Hecke schüchtern eingeführt; ausgesprochener tritt sie erst 1518 in der Maria von Groß-Glogau wieder auf, um dann ein gern verwendetes Requisit zu bleiben ³¹⁾.

Schließlich zeigt sich eine Entwicklung der Komposition noch darin, daß Cranach in den früheren Bildern gern eine Kulisse vom Bildrand aus gegen die Mitte hereinreichen läßt. Erst der Altar der Nikolaikirche in Jüterbog (Fl. 30, 31), den Flechsig vor das Jahr 1518 datiert, löst diese Kulisse, die hier auch schmaler gebildet ist, vom Bildrand los. Dieselbe auffällige Erscheinung zeigt sich auf diesem Altarwerk dreimal ³²⁾.

Eine solche losgelöste Kulisse findet sich nun auch bei der eben erwähnten Maria in Groß-Glogau und in der Altartafel »das Gold im Stabe« in Grimma (1519, Gottesackerkirche, Fl. 51).

In den zwanziger Jahren kehrt Cranach teils wieder zur massiveren Kulissenkomposition zurück, teils sucht er kompliziertere Wirkungen auf, wie in der Freiburger Magdalena (Fl. 80), bei welcher von der Mitte aus eine Tiefenkomposition nach rechts mit Überleitungen, nach links mit stark wirksamem Größenkontrast zum Hintergrund führt.

So ergeben sich schon nach der Komposition des Grazer Bildes allein als die wahrscheinlichsten Daten die Jahre 1516—1519. Daß die späteren Parisurteile, auch die dem Hans zuzuschreiben sind, sich auf ein verwandtes

³¹⁾ Die Tatsache, daß am Grazer Bild diese Hecke zugleich als Folie für die Körper und Köpfe dient, gibt für die Datierung keinen ausreichenden Anhaltspunkt: Cranach sucht diese Wirkung für Gruppen von jeher gern, während er Einzelfiguren sich mit dem Kopf öfter vom freien Himmel abheben läßt.

³²⁾ Daß auf einem Flügel die Komposition nach links gerichtet ist, erklärt sich aus der geforderten Symmetrie.

Kompositionsschema reduzieren lassen und dadurch von den Neuschöpfungen ihrer Entstehungszeit abstechen, hat seinen Grund in einer sehr verständlichen Gewohnheit. Hat Cranach einmal eine Lösung für ein Thema, dann bleibt er auch so ziemlich dabei, wenn er nach Jahren wieder denselben Stoff behandelt. Man vergleiche nur etwa die Anbetung der Könige in Gotha (Fl. 18, Heyck S. 26, Abb. 19) mit der in Leipzig (Fl. 25). Es ist weniger wahrscheinlich, daß er alte Vorzeichnungen benützt, als daß er sich an die Komposition eben noch recht gut erinnert. Für den ersten Fall wären die Abweichungen doch wieder zu groß. Nun ist ja wirklich vollständig ausgeschlossen, daß das Grazer Bild auf eines der anderen bekannten Parisbilder zurückgehe, es müßte denn das mir unbekannte in Flechtingen sein, welches ihm nach Flechsigs Datierung zeitlich nahesteht. Der Holzschnitt von 1508 kommt als Vorbild nicht so sehr in Betracht, weil er als graphische Lösung der Aufgabe sich nicht ohne große Änderungen in eine malerische umwandeln ließ.

Die Raumkomposition ist nun nicht das einzige Kriterium der raumdarstellenden Fähigkeit. Wichtiger erscheint mir noch für die Beurteilung des Künstlers der räumliche Eindruck zu sein, den man von dem Kunstwerk erhält und dessen Ursachen vielleicht in Imponderabilien liegen. In den frühesten bekannten Werken Cranachs ist diese Wirkung durchaus kräftig. Die Figuren lösen sich voneinander und vom Hintergrund, der sich seinerseits weit zurückzieht. Diese Wirkung läßt nach bei der Anbetung der Könige in Gotha, der in Leipzig, der Beweinung in Budapest, dem Christum am Ölberg in Dresden, der Kreuzigung in Straßburg und vielen anderen, um dazwischen auf einzelnen Werken wieder in voller Kraft zu erscheinen. Es liegt nahe, in dieser Ungleichheit, die im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts eintritt, einen »Erfolg« fremder Hände bei Cranachschen Kompositionen zu sehen. Der Beginn der eigentlichen Werkstattarbeit ist wohl auch in diese Zeit zu setzen³³⁾. Dann gäbe die Raumwirkung einen Maßstab ab für die Eigenhändigkeit der Arbeit, der sehr zugunsten des Grazer Bildes sprechen würde. Auch die Innervierung der Gestalten deutet entschieden auf Lukas Cranach. Dieser gibt das Sitzen und Stehen der Gestalten kräftig, der Körper und besonders der Fuß zeigt den Druck des Gewichts. Dadurch wird das Motiv lebendiger zum Ausdruck gebracht. Und so sind auch alle anderen Bewegungsmotive bei ihm gründlicher durchgebildet als bei Hans und den

33) In den Kammerrechnungen des Jahres 1513 kommen unter den Ausgaben für das Beilager Johans von Sachsen 3 fl. Trinkgeld für Meister Lukas »malers gesellen«, »seyn ir X gewest« und 80 fl. Lohn für Meister Lukas Maler von dem Gemälde bei seiner eigenen Farbe und Lohn den 10 Malergesellen bei 7 Wochen gearbeit. In den Gemachen und Kirchen laut seiner Zettel. Vgl. Schuchardt I, S. 63 f. Nach dieser Entlohnung dürften die Gesellen damals im wesentlichen noch Anstreicherarbeiten, höchstens Wappenmalereien geleistet haben.

übrigen Schülern. Als Beispiele für sitzende Figuren führe ich zum Beleg des eben Gesagten an die Madonna auf der Berliner Ruhe auf der Flucht, die Maria am Baume, den Paris aus Gotha und den vom Holzschnitt; für ausdrucksvolles Stehen die Petersburger Venus (Fl. 12; Heyck S. 17, Abb. 11; Worringer nach S. 98, Abb. 49; Michelson S. 121, Abb. 7; Museum III 37; Hirth, *Der schöne Mensch* 187), den Schmerzensmann an der Säule (Dresden, Fl. 23; Heyck S. 36, Abb. 26) und den Braunschweiger Adam (Fl. 36; Heyck S. 77, Abb. 61), von weiblichen Figuren noch die des mehrerwähnten Holzschnittes von 1508.

Was die Einzelformen des Grazer Gemäldes anlangt, so bemerkt man zunächst, daß die Frauengestalten sehr gedungen sind, sie haben rund sieben Kopflängen. Besonders ihre Kurzbeinigkeit fällt in die Augen. Diese Eigenheit erinnert an das Holzschnitt-Parisurteil, bei dem die mittlere Gestalt auch nur sieben Kopflängen aufweist; die vom Rücken aus gesehene hat zwar acht, aber nur, weil ihr Kopf auffallend klein ist. Das Mißverhältnis in der Länge des Oberkörpers zum übrigen ist bei ihr noch auffallender³⁴). Wo Cranach sonst einzelne nackte Frauen als Hauptgestalten eines Bildes verwendet, führt er sie sorgfältiger aus und gibt ihnen beiläufig die wünschenswerten acht Kopflängen. Auch die Proportionen sind sonst immer besser als auf dem Holzschnitt und dem Grazer Bild. Sogar die Frauenkörper des Bildes in Gotha zeigen feinere Verhältnisse, wiewohl die äußerste rechts einen unnatürlich verengten Schultergürtel hat.

Bei den dem Hans Cranach zugeschriebenen Werken geht der Körper der Frauen selten und nur wenig unter acht Kopflängen, nie auf sieben herunter. Die Gestalten beider unterscheiden sich aber am auffälligsten dadurch, daß die des Vaters stets über eine gewisse Fülle verfügen, während die des Sohnes ausnehmend schlank sind. Vor dem Grazer Bilde wäre in dieser Hinsicht höchstens Minerva ein Vorwurf zu machen. Ihr Kopf zeigt aber die volle Vorderansicht, die sich anscheinend bei Hans Cranach nie, dagegen oft bei seinem Vater findet.

Die Kopftypen und Gesichter der Frauen sind nicht besonders individualisiert. Mißt man Cranachsche Köpfe durch, so findet man, daß er ganz sicher für Frauen einen Schönheitskanon besaß, dem er bald mehr, bald weniger genau folgte, je nachdem der *celerrimus pictor* Zeit hatte. Daher rührt es, daß in Cranachs Frauenköpfen etwas so Gemeinsames steckt, so daß selbst Laien die Zugehörigkeit entsprechender Bilder zum Cranachkreise leicht erkennen. Der Wechsel im Modell kommt dieser Schematisierung gegenüber erst dem genauer Untersuchenden zum Bewußtsein, — oder

³⁴) Schuchardt findet merkwürdigerweise nur die Proportionen bei der gebückten Gestalt zu tadeln. II. T. S. 275.

genauer gesagt der Wechsel im Typus, denn es ist sehr leicht möglich, daß Cranach selten oder nie Modelle benützte³⁵⁾, und somit könnte vielleicht der von Worringer S. 84 angeführte Vergleich von Cranach und Böcklin noch weitere Geltung haben. Im Typus nun sind, wenn man den erwähnten Wechsel beachtet, die Frauen des Grazer Bildes der Madonna von Groß-Glogau und der von Karlsruhe am ähnlichsten. Sie haben u. a. auch dieselben schmalen, fast geschlitzten Augen und den in der Mitte nach unten geschwungenen Mund. Der letztere fehlt, soweit ich sehe, allen früheren Frauengestalten, während die späteren große runde Augen haben.

Der Kopf des Paris ist ein viel älteres Requisite Cranachs. Nase, Mund und Schnurrbart stimmen mit denen Josefs auf der Berliner Ruhe auf der Flucht überein, das vorgeschobene Kinn und der halbgeöffnete Mund finden sich beim Christophorus auf dem Nothelferbild in Torgau (Fl. 5; Heyck S. 9, Abb. 4; Michelson S. 118, Abb. 2) völlig gleich. Aber auch das späte Parisurteil in Gotha zeigt denselben Typus. Muther hat vielleicht nicht so unrecht, wenn er das Vorbild dieses Typus in einem zeitgenössischen Fürsten sehen wollte, sicher aber ist es nicht Friedrich, sondern eher Johann von Sachsen. Man vergleiche daraufhin etwa die Flügelbilder im gotischen Haus zu Wörlitz (Fl. 10; Heyck S. 13, Abb. 8, Michelson S. 120, Abb. 6).

Unstreitig der interessanteste Kopf des Bildes ist Merkur. Auch er hat in der früheren Schaffenszeit seine Analogien. Sehr ähnlich in der Bildung der Nase, der Augen, der Stirne, des Bartes und auch in der Kopfhaltung ist ihm Jakobus d. Ä. auf dem rechten Flügel des Wörlitzer Altars. Auch Andreas im großherzoglichen Museum in Darmstadt (Fl. 14), zeigt ähnliche Züge, nur hat er die Augen weit geöffnet. Beiläufigere oder bloß teilweise Ähnlichkeiten finden sich auch sonst, der Grazer Kopf ist aber allen seinen Verwandten durch die kräftige Charakteristik und die männliche Linienführung überlegen.

Die Rüstung des Paris steht der des Georg im Holzschnitt von 1506 am nächsten. Nach 1520 nehmen die Rüstungen, die ja immer mehr zu bloßen Dekorationen herabsinken, an Kompliziertheit zu. Das spät zu datierende Parisurteil von Lukas des Älteren Hand zeigt schon die reichen Riefelungen, die auch Hans mit Vorliebe anbringt. Die Rüstung des Merkur ist natürlich phantastisch und erlaubt weniger Schlüsse.

³⁵⁾ Die Zurückführung einiger Porträtzeichnungs auf Cranach und seine Schule nötigt uns zu der Vermutung, daß Gemälde seines Kreises bei Modellbenützung doch wesentlich anders aussehen müßten. Man vgl. etwa den bei Heyck S. 119, Abb. 98 vorgeführten prächtigen Kopf oder Schönbrunner-Meder, Handzeichnungen alter Meister, Blatt 3, 26 u. 400.

An dem Baum ist bemerkenswert, daß er zu starker Silhouettenwirkung ausgenützt ist. Er ist deutlich verschieden von den großblättrigen stark abgeschnittenen Bäumen auf den dem Hans Cranach zugeschriebenen Bildern. Die Silhouettierung der Ästchen ist ganz ähnlich in der Berliner Ruhe auf der Flucht oder der Madonna von Groß-Glogau.

Die Burg auf dem Grazer Bilde gehört zu den schönsten, die Lukas Cranach gemalt hat. Vergleicht man damit die flüchtigen oder poesielosen, jedenfalls unindividuellen Gebilde, wie sich eines z. B. bei dem »Christus als Schmerzensmann« in Mainz (Fl. 70) findet, so ergibt sich vor allem hier die eigenhändige Arbeit Cranachs.

Zu erwähnen ist auch noch das Motiv des Weges mit der kleinen Brücke, das nicht nur für die Gesamtkomposition sehr klärend ist, sondern auch in den sonstigen Arbeiten der Cranach-Werkstatt weder vor- noch nachgebildet ist. Besonderes Augenmerk ist hierbei und vielleicht überhaupt in der künftigen Cranach-Forschung auf die Darstellung der kleinen Steine zu wenden, die den Boden bedecken. Hierin äußert sich nämlich ziemlich viel Individualität. Bei den unzweifelhaften Werken Lukas des Älteren ist der Gesamteindruck meist ein ruhiger, ohne doch in zu regelmäßiger Verteilung der Steine begründet zu sein; die Steine sind stets rundlich, größere mit detaillierter Zeichnung mit kleineren, die bloß mit dem Pinsel konturiert und von denen mehrere gleich in einem Schwung gezeichnet sind, untermischt. Bei allen ist der Schattenrand, manchmal auch ein nicht zu tiefer Schlagschatten auf der rechten Seite. Am ähnlichsten ist der Darstellung der Steine auf dem Grazer Bild die entsprechende Stelle des Budapester Gemäldes »Maria mit dem Kind und vier weiblichen Heiligen« (Fl. 35; Heyck S. 29, Abb. 21; Worringer S. 69, Abb. 31) und der »Höllenfahrt Christi« in Aschaffenburg (Stiftskirche, Fl. 67; Heyck S. 40, Abb. 29), was auch zu der vorgeschlagenen Datierung gut stimmt. Starke Abweichungen von der regulären Darstellung, die zu denken geben, finden sich in früher und später Zeit, aber doch selten. Die Schleißheimer Kreuzigung weist gar keine Steine auf, obwohl der Boden reichlich dazu Gelegenheit gibt. Nie sonst hat sich Cranach eine derartige Gelegenheit entgehen lassen. Die »Beweinung« in Budapest zeigt im Vordergrund eine Menge von Steinen mit zitterigen Konturen, wie sie bei dem Meister selbst nicht vorzukommen pflegen, bei der Kreuzigung in der Gottesackerkirche in Grimma (Fl. 64) sind die Steine im Charakter stark verschieden: eckige und scharfkantige wechseln mit runden, kleine mit großen, und dabei erinnert ihre Anordnung an die Regelmäßigkeit eines Streumusters. Diese Regelmäßigkeit, die einen so naiven Eindruck macht, läßt sich an den meisten dem Hans zugeschriebenen Werken feststellen, z. B. an dem Innsbrucker Hieronymus. Seine Gewohnheit ist es auch, spitzige und rundliche Stein, zu vermischen, wie an den Flügelbildern des Altares von Annaberg (Fl. 71),

bisweilen auch die Schlagschatten übermäßig zu akzentuieren (z. B. bei der Magdalena der Aschaffener Schloßgalerie Fl. 120). Der Gesamteindruck ist nie der natürliche, wie bei den Arbeiten des Vaters.

Die Formen des Pferdes sind kaum als Kriterium zu gebrauchen. Die gemalten, nicht allzu häufigen Pferdedarstellungen Cranachs und seiner Werkstatt sind durchweg schwächer, als die für den Holzschnitt gezeichneten. Alle haben sie zu große Köpfe, dicke Hälse, kleine gedrungene Leiber. Mit den allzuspitzen Ohren, den anthropomorphen Augen und der schablonenmäßigen Hebung eines Vorderbeines wirken sie immer etwas karikaturenhaft. Die kommaförmigen Nüstern möchte ich für eine Spezialität des älteren Lukas halten, wo es sich um die Darstellung eleganter Tiere handelt. Auch eignet ihm eine gewisse Dezenz im Schmucke des Zaumzeugs, das von manchen Werkstattbildern prunkvoll überboten wird.

Es erübrigt noch, auf ein Ornament hinzuweisen, das aus vier um eine Rosette diagonal angeordneter Blattgebilde besteht und das auf dem Halsband der Venus im Grazer Bilde, sonst öfter auf Gemälden des Cranachschen Kreises vorkommt. Flechsig hat es für ein Kennzeichen des Hans Cranach angesprochen³⁶⁾. Ich finde darin ein ganz gewöhnliches Renaissanceornament, das sich z. B. ganz ähnlich auf dem Dürerschen Porträt der Felicitas Tucher in Weimar und dem der Elisabeth Tucher in Kassel (beide von 1499) findet.

Ich möchte um dieses Ornamentes willen auch nicht die vorzügliche Lukrezia der herzogl. Sammlung von Koburg (Fl. 123; Heyck S. 91, Abb. 73; Worringer S. 115, Abb. 57; Hirth, Der schöne Mensch Nr. 189) aus dem Oeuvre Lukas Cranachs streichen.

Die Form der flüchtig gezeichneten Signatur erinnert an die des Braunschweiger Adam, der Maria mit dem Kinde in Karlsruhe und dem Gemälde »der Sterbende« im Leipziger Museum von 1518 (Fl. 32; Heyck S. 42, Abb. 30; Worringer S. 74, Abb. 34). Wesentlich ist dabei, daß die erste Windung nicht mehr höher oder ebenso hoch ist als die zweite. Von Holzschnitten zeigen analoge Signaturen die Enthauptung Johannes (Lippmann 47, B. 62, Heller 87, Schuchardt 80), aber in viel sorgfältigerer Ausführung, die Predigt des Johannes von 1516 (L. 49, B. 60, H. 85, Sch. 78) und am meisten auch in der Unterdrückung der letzten Schwanzwindung des Schlangenleibes die hl. Katharina von 1519 (Fl. 52, B. 71, H. 93, Sch. 85).

³⁶⁾ Cranachstudien S. 160 f. u. 177 f.