

Das Gemälde „Die vierzehn Nothelfer“ und „Christus als Schmerzensmann“ in der Marienkirche zu Torgau

Iris Ritschel

Bisherige Forschungen zur Funktion der Gemäldetafel*

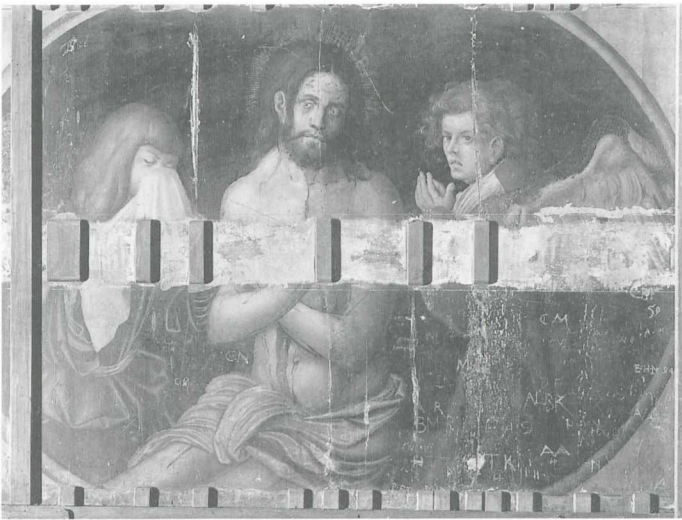
Die doppelseitig bemalte Tafel mit den Darstellungen der „Vierzehn Nothelfer“ (Abb. 1) und „Christus als Schmerzensmann“ (Abb. 2) im Besitz der Marienkirche zu Torgau ist weder signiert, noch weist sie eine inschriftliche Datierung auf. Dies bedeutet, die Ermittlung der Urheber-schaft sollte, solange kein direkter Beleg durch urkundliche Quellen wie datierte und namentlich unterzeichnete Rechnungen oder Verträge gefunden werden kann, bei der Rekonstruktion historischer und funktionaler Zusammenhänge ansetzen. Zu letzteren wurden bisher vorwiegend Vermutungen angestellt. So sprach Werner Schade 1971 die Meinung aus, es könnte sich um eine „selbständige Altartafel“ handeln¹. Sibylle Harksen zog 1972 die Möglichkeit in Betracht, die Tafel als „ein selbständiges, nicht zu einem Altar gehöriges Gemälde“ anzu-

sehen², obschon sie andererseits seit 1962 die Ansicht vertrat, diese sei die dem Nothelfer- und Annenaltar zuzurechnende Predella³. Mittelteil und Flügel des entsprechenden Retabels seien in dem 1509 datierten sogenannten „Torgauer Fürstenaltar“ im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt a. M. (Abb. 3) zu finden⁴, dessen Maler nach der Inschrift Lucas Cranach war (Abb. 4). Dieser Gedanke wurde erstmals 1906 von Franz Rief-fel publiziert⁵ und danach immer wieder aufgegriffen⁶. Abgesehen davon, daß bislang die Herkunft der genannten Retabelteile im Städelschen Kunstinstitut aus Torgau nicht nachweisbar ist, stehen ihre Proportionen außerdem in einem solchen Mißver-hältnis zur Gemäldetafel mit der Nothelferdarstellung, daß eine Zusammengehörigkeit außer Frage steht⁷.

Eine Sonderstellung nimmt die Ansicht Max J. Friedländers⁸ ein, die später von Hans-Joachim Gronau⁹ aufgegriffen wurde.

1 „Nothelfertafel“ (Vorderseite), Marienkirche Torgau





2 „Nothelfertafel“ (Rückseite), Zustand vor der Restaurierung von 1969 – 1971, Marienkirche Torgau

Beide meinen, das Tafelgemälde könne die Predella des mit LC und der Jahreszahl 1506 bezeichneten Dresdener Katharinenaltars (Abb. 5) sein¹⁰.

Zu einem weiterreichenden und verlässlicheren Ansatz, Funktion und originale Aufstellung der Tafel rekonstruierbar zu machen, kam es 1976 durch die Forschungsarbeit von Peter Findeisen und Heinrich Magirius¹¹. Sie werteten archivalische Quellen aus und berücksichtigten den Großteil an literarischen Erwähnungen¹². Eine intensive und umfassendere Bearbeitung,

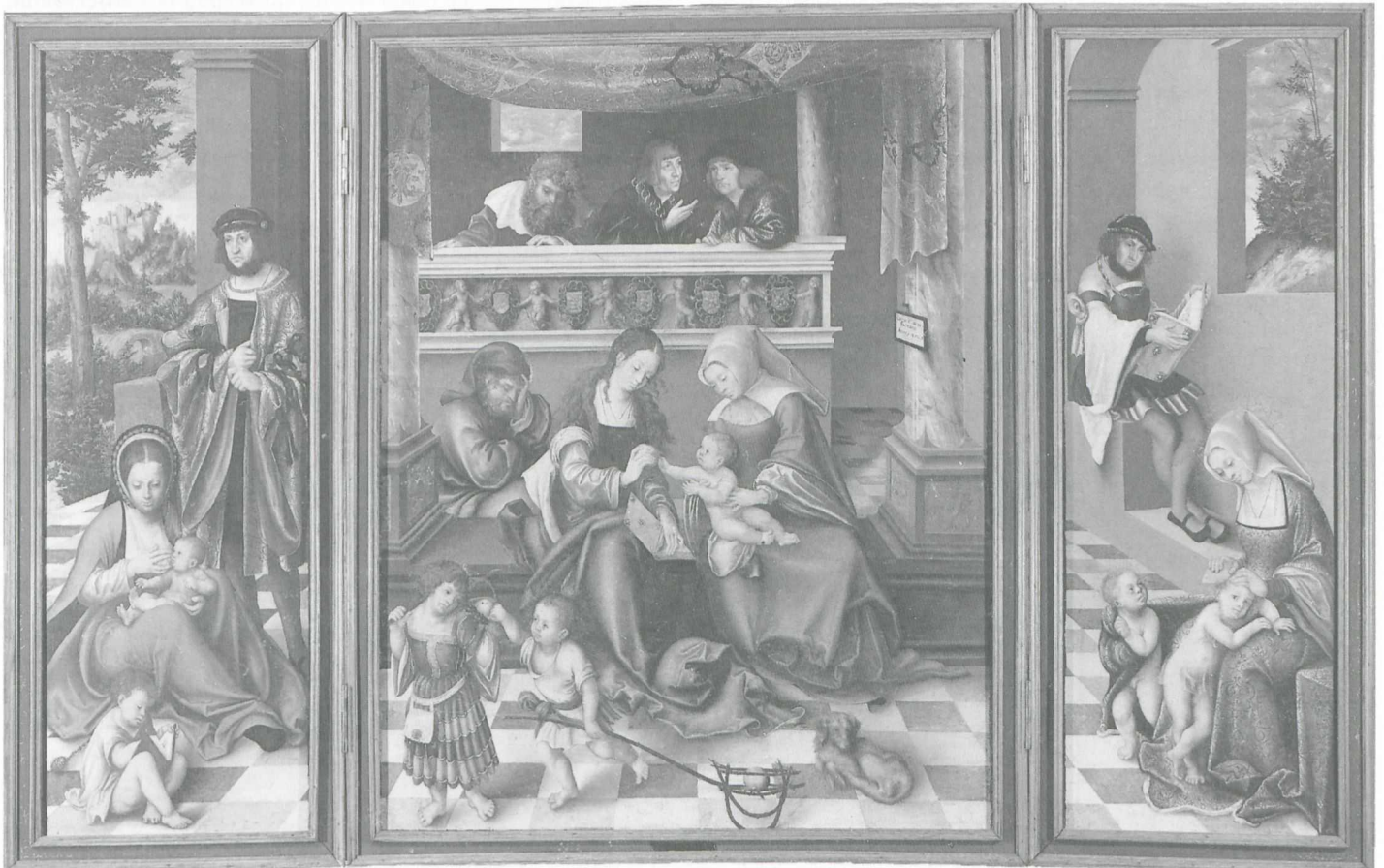
wie sie für unser Forschungsvorhaben angestrebt wurde, konnte von ihnen wegen der Denkmalfülle und weil die Publikation den Charakter eines Inventars trägt, nicht vorgenommen werden. Ihre Einsichten waren uns wertvolle Hinweise auf dem Weg durch das Dickicht ungesicherter und widersprüchlicher Aussagen.

Archivalische Quellen und Provenienz

Das Tafelgemälde war in jüngerer Zeit, seit 1973, in einem Stahlrohraufsteller¹³ im südlichen Nebenchor der Marienkirche zu Torgau ausgestellt, bis es 1990 in das Depot des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen übernommen worden ist¹⁴. Im Sommer 1994 erfolgte die Rückführung nach Torgau, um es den Besuchern der Marienkirche wieder zugänglich zu machen. Zur 1969 begonnenen und 1971 beendeten Restaurierung (s. u.) wurde die Gemäldetafel aus der Sakristei der Kirche entnommen. An diesem Aufbewahrungsort ist ihr Verbleib durch gedruckte Quellen bis in das Jahr 1832 zurückzuverfolgen¹⁵. Wann sie dorthin kam, war nicht zu ermitteln.

Bedeutsam ist jedoch die Überlieferung, wann der unmittelbar vor dem Chor befindliche Altar, der ursprünglich in enger Beziehung zum Grabmal der Herzogin Sophie von Mecklenburg (+ 1503) stand und der heiligen Anna und den Vierzehn Nothelfern geweiht war, einschließlich seinem Retabel abgebrochen wurde. Denn in der Vergangenheit ging man vermutend davon aus, daß das Tafelgemälde zu diesem Altar gehörte¹⁶. Die Goteskastenrechnung 1697/1698 bestätigt den Abbruch des Altars

3 Lucas Cranach d. Ä., „Sippenaltar“, 1509, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main (sog. „Torgauer Fürstenaltar“)





4 Inschrift vom „Sippenaltar“ (Ausschnitt von Abb. 3)

im September 1697¹⁷. Zahlungen dafür an einen Gesellen werden wie folgt ausgewiesen: „... den alten vördern Altar helfen abreißen, das Steinwerk auf den Kirchhof bringen, die Bilder auf das Gewölbe über der Sakristey geschafft, ...“¹⁸ Noch vor 1832 muß dann die Nothelfertafel in die Sakristei versetzt worden sein. Die übrigen „Bilder“ des Retabels sind nicht mehr auffindbar.

Daß diese „Bilder“ wirklich die zu besprechende Gemäldetafel einschlossen, ist aus einer bisher für die Beantwortung dieser Frage unbeachteten lateinischen Beschreibung von 1731¹⁹ zu folgern, die sich auf den erwähnten Altar bezieht. Der Autor Daniel Friedrich Ianus stellte einen Bericht über das Sophiengrab²⁰ voran und zitierte anschließend die Urkunde der Stiftung des Altars²¹, die von Friedrich dem Weisen und Johann dem Beständigen veranlaßt worden war. Die Urkunde ist am 19. Juli 1505 datiert und in deutscher Sprache verfaßt²². Sie berichtet: „Wir von gots gnaden Friderich des heiligen Romischen Reichs Ertzmarschall Churfurste und Johans gebrudere Hertzog zu Sachsen Lantgrauen In Doringen unnd marggraven zu meys-

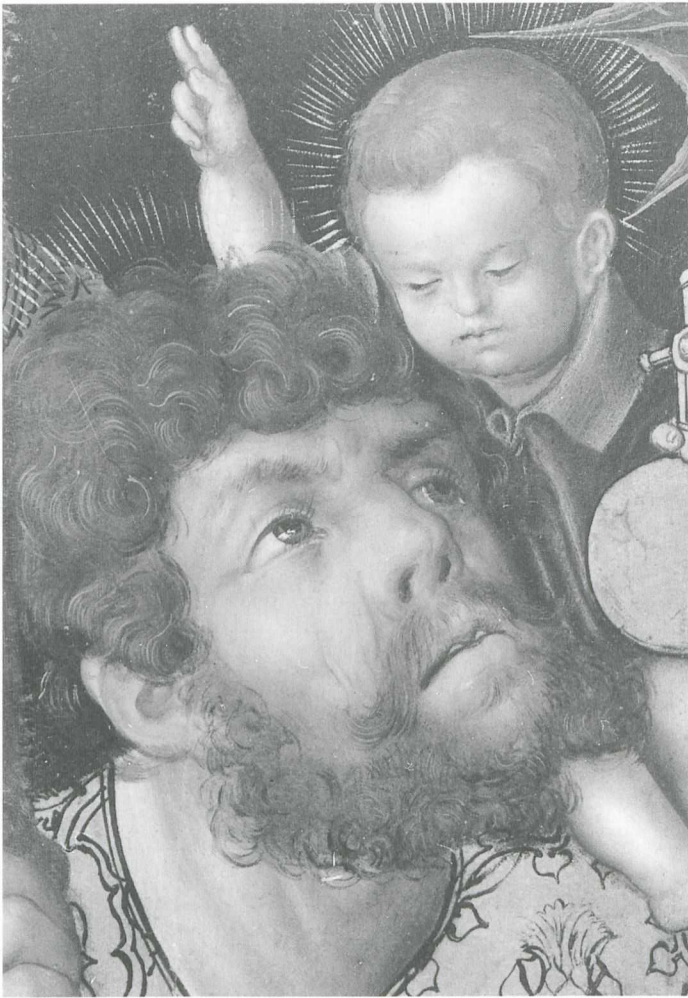
sen Thun kunt ... das wir mit hoher Betrachtunge vnser gemute zu synnen genomen ... haben Dorumb mit wohlbedachtem mute ... und zu eren der hochgelobten Junckfrawen Marien gots muter und dem gantzen hymlichen here zu lobe unsern lieben Eltern und vorfarn und sunderlich der hochgebornen Furstin Frawen Sophien gebornen von Mecklenburg Hertzogin zu Sachsen Lantgrauyn In Doringen und Margrafyn zu Meyssen unser lieben Schwester unnd gemahl seliger und lobelicher gedechtnus ... Eynen nawen Altar in der eren der heyiligen frawen Sanct Anna und der heyiligen vierzehn nothelfer geweyhet in unser lieben Frawen pfarrkirchen zu Torgaw vor dem chore mit funff ewigen wochenlichen messen auffgerichteth, gestiftet notdurftiglich versehen vnd bewydempt Uffrichten Stifften und beydemem ...“

Weiterhin sind sehr genaue Angaben gemacht, in welcher liturgischen Form die Messen abzuhalten sind und daß sie dem Gedächtnis der Herzogin dienen sollen²³. Durch seine nachfolgenden Erläuterungen stellte Ianus den Zusammenhang zwischen der Gemäldetafel und dem Altar her. Sie erzeigen sich als bedeutsam für den Nachweis, daß es sich genau um diese erhaltene Tafel handelt, denn in den detailreichen Beschreibungen der Vorder- und Rückseite geht er sehr präzise auf das Dargestellte ein. Die Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts berichten ansonsten zu allgemein von der Tafel und der Altarstiftung²⁴. Eine Identifizierung und damit eine Bestätigung der angenommenen Provenienz kann durch sie nicht erfolgen.

Bei Ianus ist zu lesen²⁵: „Cum igitur in dedicatione huius altaris, quae S. Annae facta est, quatuordecim opitulorum, seu diuorum apotropaeorum mentio facta sit, eorum nomina recensero, quantum mihi e pictis tabulis, quae apud nos adservantur, cognoscere licuit. Medium earum locum occupat I. magnus Christophorus, adiuncta arbore, humeris sustinens Iesum infantem, ad cuius dextram conspicitur II. S. Georgius, eques, cum confecto dracone, qui mortuus ex eius brachiis dependet. III. est S. Hubertus vestitu indutus viridi, quem venatores gerere con-

5 Lucas Cranach d. Ä., „Katharinenaltar“, 1506, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Alte Meister





6 Hl. Christophorus (Ausschnitt von Abb. 1)

suescunt, cum signo Christi, cruci adfixi inter cerui cornua, ...²⁶
 Hunc sequitur IV. Sanctus quidam facie iuvenili, et capillo crispo depictus. V. S. Mauritius, praefectus legionis Thebanae, cataphracta circumdatus, vexillum gerens albi coloris. VI. S. Franciscus²⁷, aut imago saneti cuiusdam cuius manus supra caput complicatae clavo ferreo transfixae sunt. VII. episcopus quidam, manu tenens ardentem candelam. Ad sinistram Christophori se repraesentat VIII. Antonius Patavinus²⁸, cuius in tutela sues sunt et pecudum genera, eique pecusculum quoddam attribuitur. IX. Episcopus, qui insulam capiti impositam utraque manu tenet. X. Alius²⁹ iterum occurrit episcopus, cuius capiti draco, in aere sublimis, maximo corpore, alisque, vespertilionum instar, instructus imminet, longo praeter ea et praeacuto capite. XI. Episcopus S. Erasmus cum instrumento, quo viscera ex eius corpore anno CCCIII die II Iun. torta sunt. XII. Sanctus recentioris aevi, qui caput galli eiusque cristam rubri coloris pectore ostendat, signi loco. XIII. Eiusdem generis sanctus³⁰, iuvenis, se conspiciendum praebet, post cuius caput calix ex auro exiguae magnitudinis positus est cum pane orbiculato sacri epuli. XIV. Sanctus est, nescio quis, librum legens, qui litteris constat monachis usitatis ac rubro colore compactus. Legenti adstat monstrum, quod ad draconis similitudinem accedit, cum capite coronis cincto; quod autem agni capitis refert speciem, et tamen geri corona. Monile collum circumdat, quod habet aliquot carenae articulos. Posterior pars pictae huius tabulae, si



7 Lucas Cranach d. Ä., Hl. Christophorus, 1509?, Holzschnitt

eam vertimus exhibet Iesum, e ligno crucis sublatum, qui sedens a pictore pictus est coloribus ac artificio longe impari, quo sancti opitulatores depicti sunt. Iesum autem, vero et sanctissimo sospitatori, adstant duo angeli ex quorum alis plumae sunt evulsae ac discissae.“

Die kleinen Unstimmigkeiten in diesen Darlegungen, die in der falschen Benennung von drei Figuren (III., VI., VIII.) und der Einschätzung von Margareta (X.) und Barbara (XIII.) als männliche Heilige bestehen, trüben nicht das akribisch nachgezeichnete Bild von dem Gemälde. Die Tafel ist eindeutig zu identifizieren.

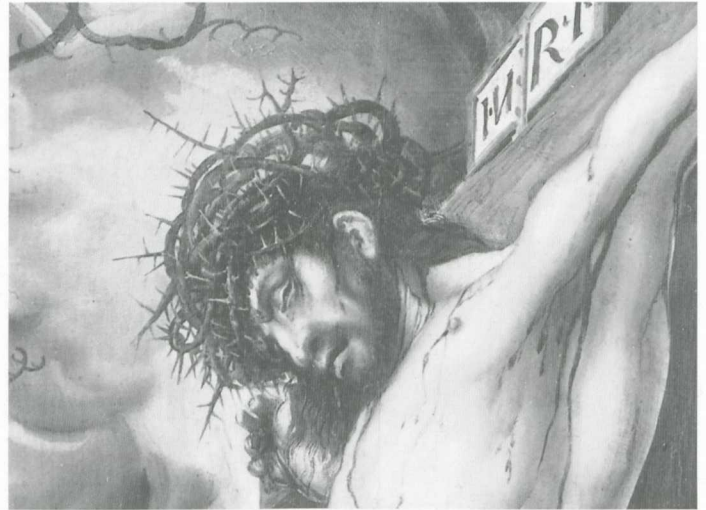
Leider geht aus den Ausführungen von Ianus nicht hervor, wo sich die Tafel zum Zeitpunkt seines Berichts befand. Im Erscheinungsjahr seiner Schrift – 1731 – war sie, wie aus den oben zitierten Notizen zum Abbruch des Altars zu ersehen ist, nicht mehr im Kirchenraum aufgestellt. Der „nur“ vierunddreißigjährige Abstand zum Vorhandensein des Altars einschließlich seines Aufsatzes und die sorgfältige Beschreibung lassen uns hingegen fest mit der Glaubwürdigkeit der Worte von Daniel Friedrich Ianus rechnen. Aufschlußreich ist seine Bemerkung „... quantum mihi e pictis tabulis, quae apud nos adservantur, cognoscere licuit“³¹. Die Verwendung des Plurals belegt, daß mehrere Tafeln gemeint sind, die zusammen aufbewahrt wur-



8 Lucas Cranach d. Ä., „Schleißheimer Kreuzigung“, 1503, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München

den. Mit allerletzter Bestimmtheit kann daraus noch nicht auf die übrigen Teile des Retabels vom Nothelfer- und Annenaltar geschlossen werden, obwohl dies sehr naheliegt³². Doch die oben angeführten Aussagen zum Abbruch des Altars weisen ebenfalls auf die Existenz mehrerer Bilder, denn es hieß: „... die Bilder auf das Gewölbe über der Sakristey geschafft.“

Genauere Auskunft über Aufstellung und Funktion der Tafel gibt eine Publikation aus dem Jahre 1671. In ihr heißt es über den Nothelfer- und Annenaltar am Sophiengrab: „Dieser Altar/ daran der 14 Nothhelfer/ ingleichen St. Annae und anderer Heiligen Bildnisse sehr schön und künstlich gemahlet zu sehen/ stehet noch/ jedoch zu einem andern und bessern Brauch ausgesetzt/ und wird alle Sonn- und Fest-Tage das H. Abendmahl/ nach Christi Einsetzung/ darauff ausgespendet.“³³ Diese Beschreibung wurde mit geringfügigen orthographischen Abweichungen in einer noch unbekanntem, im 18. Jahrhundert abrechnenden, undatierten, anonymen Schrift zitiert. Sie ist als Manuskript zu einer Chronik von Torgau zu betrachten³⁴. In den für die Rekonstruktion der Ausstattung der Marienkirche wesentlichen Stellen nahm der Schreiber auf ältere Quellen Bezug, das heißt, er schrieb sie zum Teil ab³⁵. Ohne Zweifel ist in beiden Schriften ein Retabel gemeint.

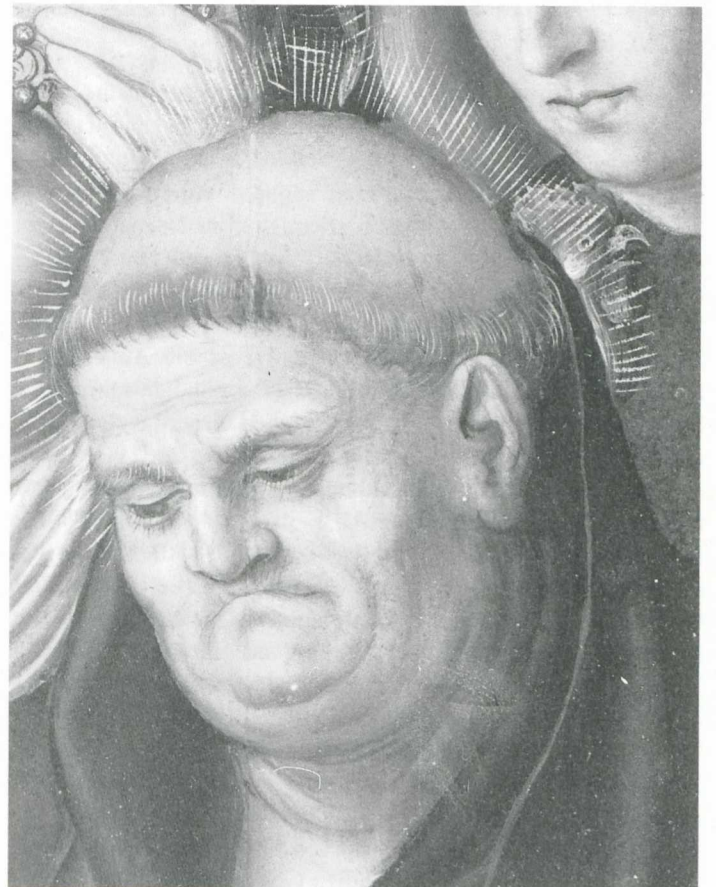
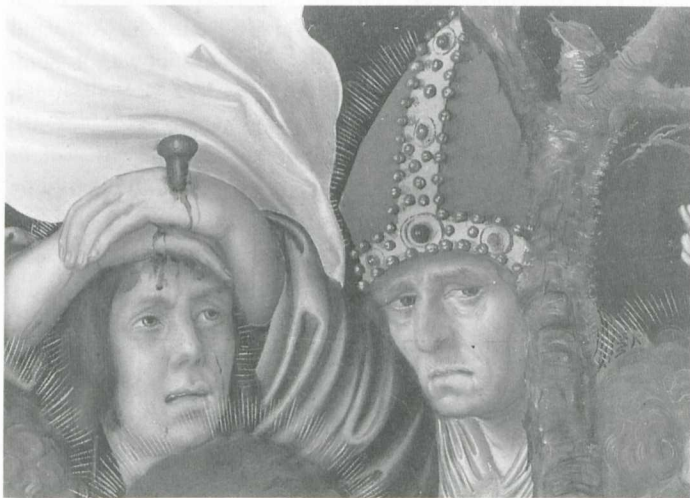
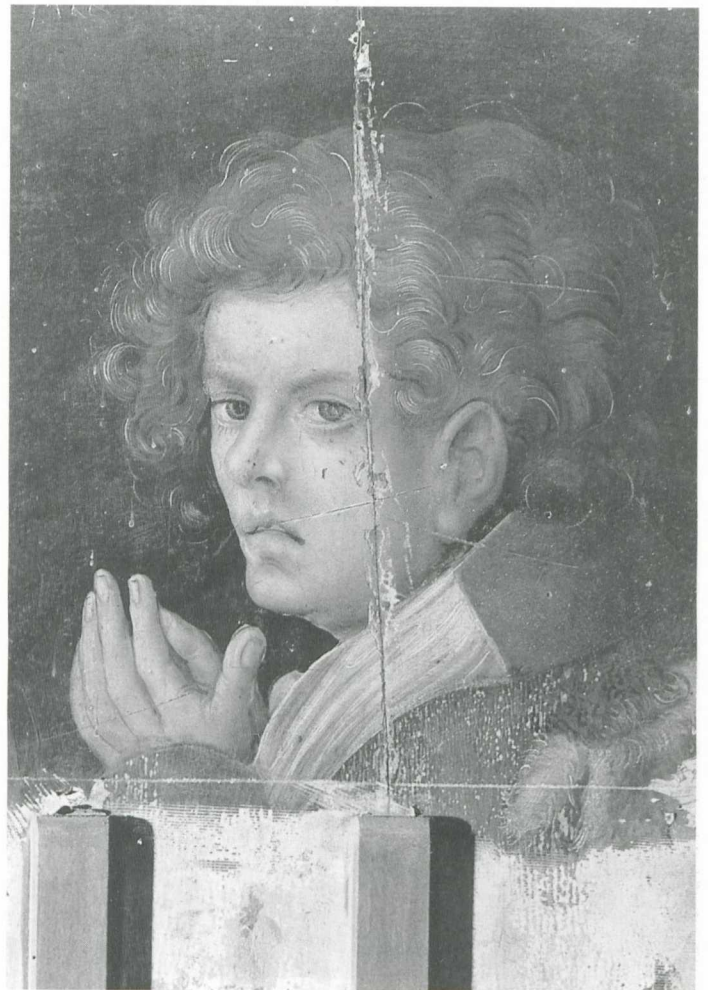
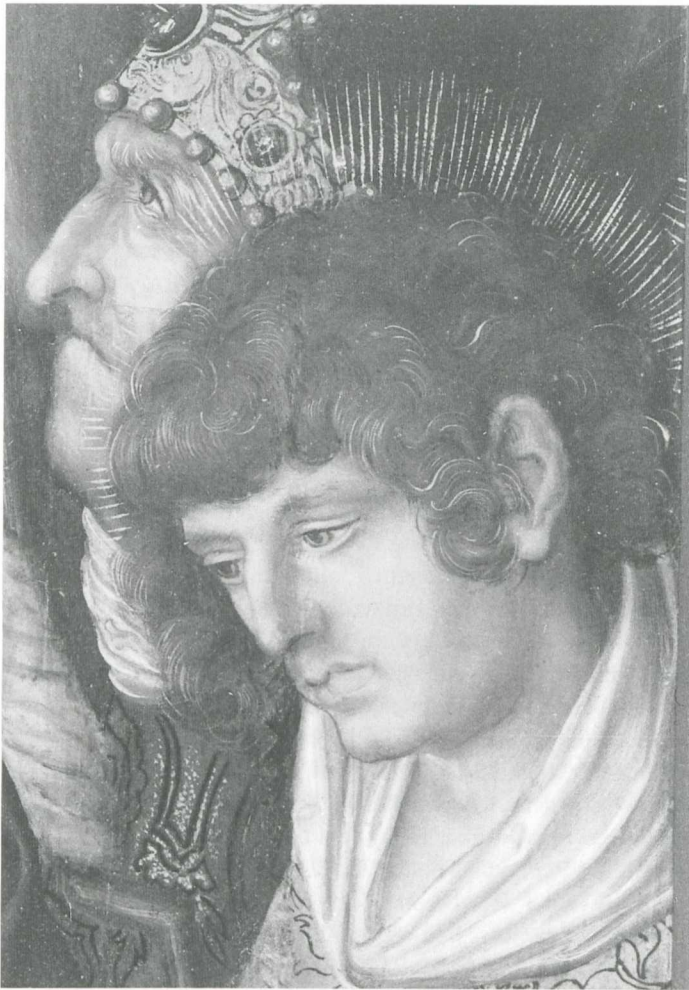


9 Kopf des Christus (Ausschnitt von Abb. 8)

Damit wird die Vermutung Werner Schades, die Tafel mit der Nothelfer- und Schmerzensmännerdarstellung sei eine selbständige Altartafel oder, wie von Sibylle Harksen in Betracht gezogen, ein nicht zu einem Altar gehörendes Gemälde (s. o.), außer Kraft gesetzt. Max J. Friedländers und Hans-Joachim Gronaus Hypothese ist somit ebenfalls hinfällig³⁶. Der Wortlaut in den zitierten Quellen des 18. Jahrhunderts und in der Erwähnung des Altarabbruchs deutet darauf hin, daß die übrigen, verschollenen Teile des Altaraufsatzes ebenfalls Gemälde enthielten³⁷. Eine Rahmung der Nothelfertafel mit Schnitzwerk ist aber deshalb nicht ausgeschlossen³⁸. Selbst ein vollständig gemaltes Retabel konnte von Schnitzerei umgeben sein.

Welche Überlieferungen liegen nun aus der Entstehungszeit von Altar und Retabel vor? Es sei nochmals daran erinnert, daß die Stiftung und Weihe des Nothelfer- und Annenaltars, zu dem die Tafel nach den obigen Untersuchungen gehört haben muß, am 19. Juli 1505 urkundlich festgehalten wurde. Bereits am 1. Mai erhielt der Steinmetz Zahlungen, und am selben Tag sind Ausgaben für „8 lot weyroch zum neuen Altar, als man ihn weyet“ in den Amtsrechnungen von Torgau³⁹ verzeichnet. Mensa und Stipes waren also spätestens seit dem 1. Mai zum liturgischen Gebrauch bereit. Auf ein Retabel gibt es noch keinerlei Hinweise. Es war zu jener Zeit überhaupt nichts besonderes, einen Altar ohne Retabel zu weihen, damit er genutzt werden konnte. Die Urkunde der Fürsten besagte ja auch, der Altar wäre „notdurftiglich vesehen“. Darunter sind wohl die zum gottesdienstlichen Gebrauch notwendigsten Geräte, wie Leuchter und Kelche, vor allem aber die Altarbekleidung zu verstehen. Im Gegensatz zu den sich daran anschließenden Notizen in den Amtsrechnungen bezogen sich die bereits genannten Rechnungsvermerke eindeutig auf den Nothelfer- und Annenaltar. Das ist aus den vorangegangenen Zahlungsposten zu ersehen.

Die Interpretation von Einträgen aus dem Jahr 1507, die ebenso mit diesem Altar in Verbindung gebracht wurden⁴⁰, kann sich nicht auf benachbarte Textstellen, die eine Zuordnung ermöglichen würden, stützen. Unter den Ausgaben sehr vermischten Inhalts ist ohne irgendeine Bezugnahme auf den zum Sophiengrab gehörenden Altar zu entnehmen, daß der Bischof „... den nawen altar in unser libn frawenn Kirchen geweyet ...“. Auf der

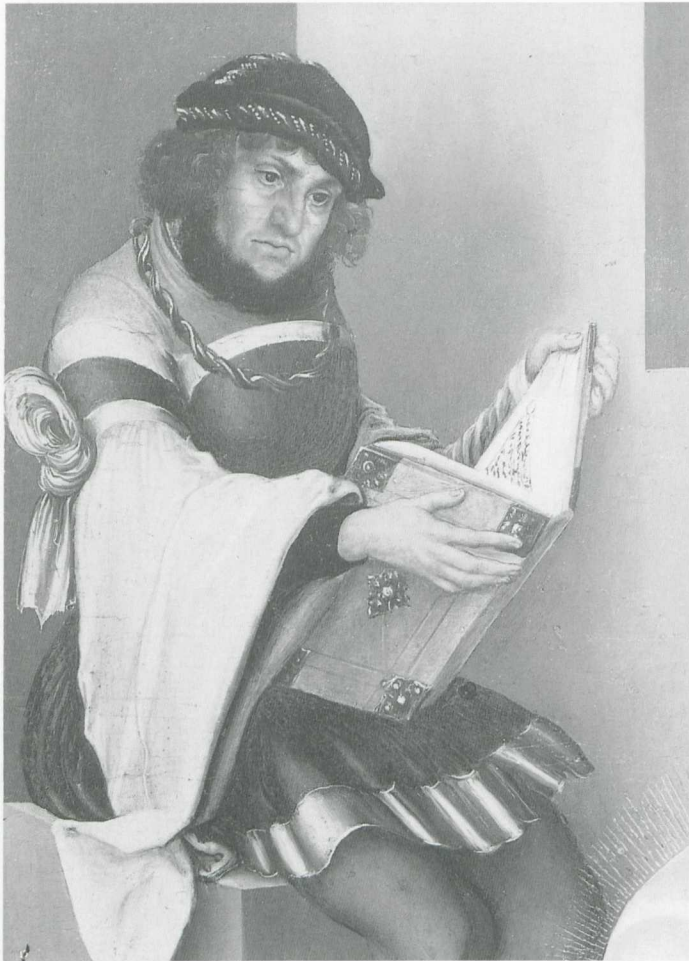


10 Hl. Cyriakus (Ausschnitt von Abb. 1)

11 Betender Engel (Ausschnitt von Abb. 2)

12 Hl. Pantaleon und hl. Blasius (Ausschnitt von Abb. 1)

13 Hl. Aegidius (Ausschnitt von Abb. 1)



14 Lucas Cranach d. Ä., Johann der Beständige, Detail vom rechten Flügel des „Sippenaltars“, 1509, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main

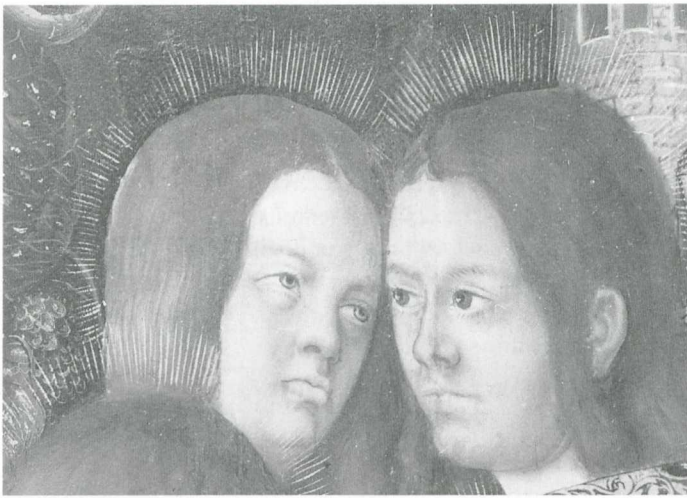
Rückseite des Blattes wurde unter anderem ein Groschen verzeichnet. Diesen „... hat Simon choralis ... zw Lochau vorthan ... der thaffeln halben so man auff den nawen altar machen solt“. Und der Buchhalter fügte hinzu: „auff m g H H Hannßen bevell“⁴¹, was aufzulösen ist in: auff meines gnädigen Herrn Herzog Hannßen bevell⁴². Demnach war es ein Auftrag, um den sich Herzog Johann der Beständige persönlich kümmerte. Zwei Tatsachen wurden beim Hinzuziehen dieser Quellen nicht berücksichtigt: 1505 war in der Marienkirche am 19. Juli ein zweiter Altar von den Landesherrn gestiftet und geweiht worden. Warum sollte nicht dieser Altar „in eren des heiligen creutz conceptionis beate Marie virginis“⁴³ im Jahre 1507 gleichermaßen als neu bezeichnet werden? Demzufolge ist im Umgang mit beiden Quellen äußerste Vorsicht geboten. Des weiteren könnte bei der Kenntnisnahme der Zahlung an Simon choralis ein Lesefehler unterlaufen sein. Er gab Geld „der thaffeln halben“ aus. Es wurde daraus abgeleitet, es habe sich um eine einzige Tafel gehandelt⁴⁴. Die Formulierung meint jedoch den Plural⁴⁵. Also erfahren wir aus den Rechnungseinträgen lediglich, daß einer der beiden neuen Altäre 1507 wieder geweiht wurde, vielleicht weil ihm ein Retabel aufgesetzt worden war, für dessen Beschaffung Johann der Beständige Geld ausgeben ließ.

Eine weitere gedruckte Erwähnung des Sophiengrabs und des Altars aus dem Jahre 1508 läßt es als möglich erscheinen, „daß die Ausstattung des Altars einschließlich seines Retabels bereits vollendet war“⁴⁶. Allerdings halten wir die entsprechende Textstelle „... ad altare preciosissima clinodia & pene navi merus ornatus“⁴⁷ für zu verschieden auslegbar, um auf sie allein bei einer Begrenzung der in Frage kommenden Entstehungszeit des Altaraufsatzes zu bauen. Unter den „preciosissima clinodia“ können beispielsweise auch Reliquienbehälter, Leuchter oder anderes liturgisches Gerät gemeint sein.

Schließlich ist ein letzter Eintrag in die Amtsrechnungen zwischen Walpurgis (1. 5.) und Elisabeth (15. 12.) 1509 von Belang. Der Schreiber vermerkte: „III d Welsamer von Reichenbach hat ii eichenn holezer vonn Cuntzen balbirer in Anders Otte haws geschleiffit meister hannßenn dem Maler Ball zur tafeln zum Nawen altar m g f (= meiner gnädigen frau – I. R.) seligenn post Assumpcionem“⁴⁸. Sonach wurden vier Pfennige für die Vorarbeiten zur Holzvorbereitung ausgegeben, welche die Voraussetzung für Leistungen des Malers Hans am Aufsatz des Nothelfer- und Annenaltars bildeten. Meister Hans muß nicht unbedingt ein Tafelmaler gewesen sein. Hinter der Berufsbezeichnung „Maler“ kann sich ebensogut ein Schnitzer oder Faßmaler verbergen. Auch an den Inhaber einer Werkstatt, in der verschiedene, an der Retabelherstellung beteiligte Berufe vereint gewesen waren, ist zu denken. Aus diesem Blickwinkel spricht der Rechnungseintrag dafür, daß nach Himmelfahrt (17. 5.) 1509 noch Holzarbeiten am Retabel ausgeführt werden mußten. Vorstellbar sind letzte Arbeiten am Gehäuse und seinem Zierwerk. Die Größe der erhaltenen Gemäldetafel mit der Darstellung der Vierzehn Nothelfer, die wegen des Querformats in die Predella einbezogen gewesen sein muß⁴⁹, deutet auf ein sehr großes Retabel. Dementsprechend groß wird der Aufwand für jene, die Gemälde rahmenden Elemente gewesen sein. Darum können sich die Arbeiten daran durchaus hingezogen haben, und die späte Rechnungsnotiz braucht nicht zu verwundern⁵⁰.

Datierung und Zuschreibung

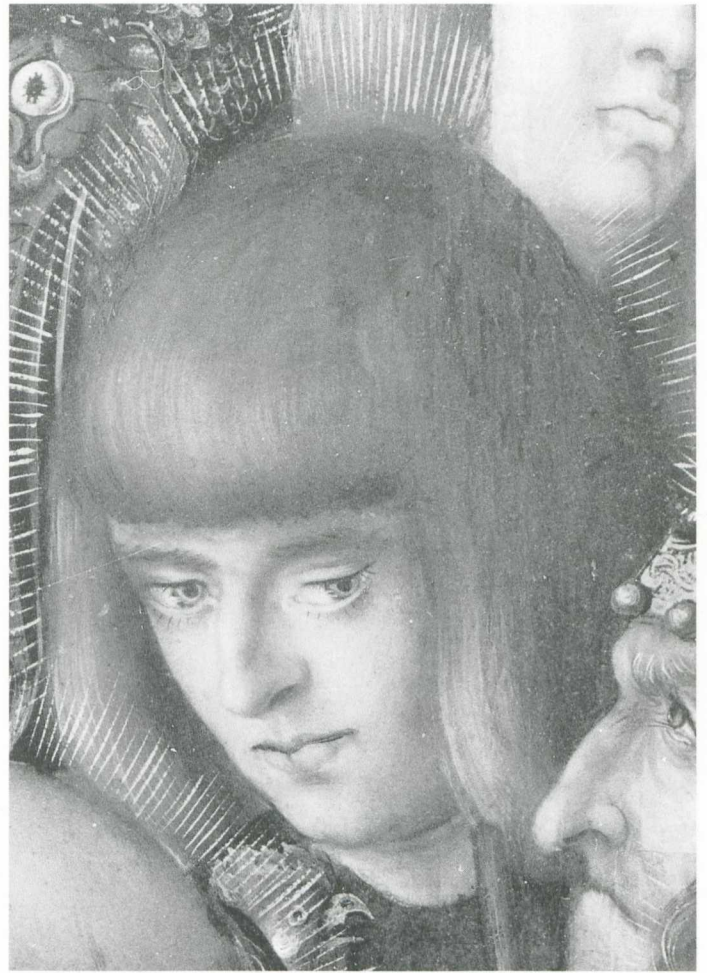
Aus den untersuchten Quellen ergibt sich der Rahmen für die Datierung der einzigen überkommenen Gemäldetafel des Retabels. Der terminus post quem liegt aufgrund der Stiftungsurkunde, in der es ja hieß, der Altar sei nur „notdurftiglich versehen“, auf dem 19. Juli 1505. Durch die Rechnungsnotiz von 1509 rückt die obere zeitliche Begrenzung hinter den Himmelfahrtstag desselben Jahres, den 17. Mai. Welche Überlegungen führen nun zu einer Präzisierung der Entstehungszeit und zu einer Vertiefung der Zuschreibung? Auf jeden Fall hat für einen fürstlich dotierten Altar, der außerdem dem Gedenken der Herzogin Sophie von Mecklenburg dienen sollte, niemand anderes als die Fürsten selbst das Retabel in Auftrag gegeben. Deshalb kommen im Dienste der Fürsten, vor allem aber für den als Kunstförderer bekannten Friedrich den Weisen tätige Maler in Betracht⁵¹. Zwischen 1505 und 1509 ist es neben dem Venezianer Jacopo de' Barbari Lucas Cranach⁵², dem die Malerei des Tafelgemäldes seit langem zugeschrieben wird⁵³. Für die regional orientierte Kunstforschung mußte der Gedanke an Lucas Cranach nächstliegend sein, war doch das Wirken Jacopo de'



15 Hl. Margarete und hl. Barbara (Ausschnitt von Abb. 1)

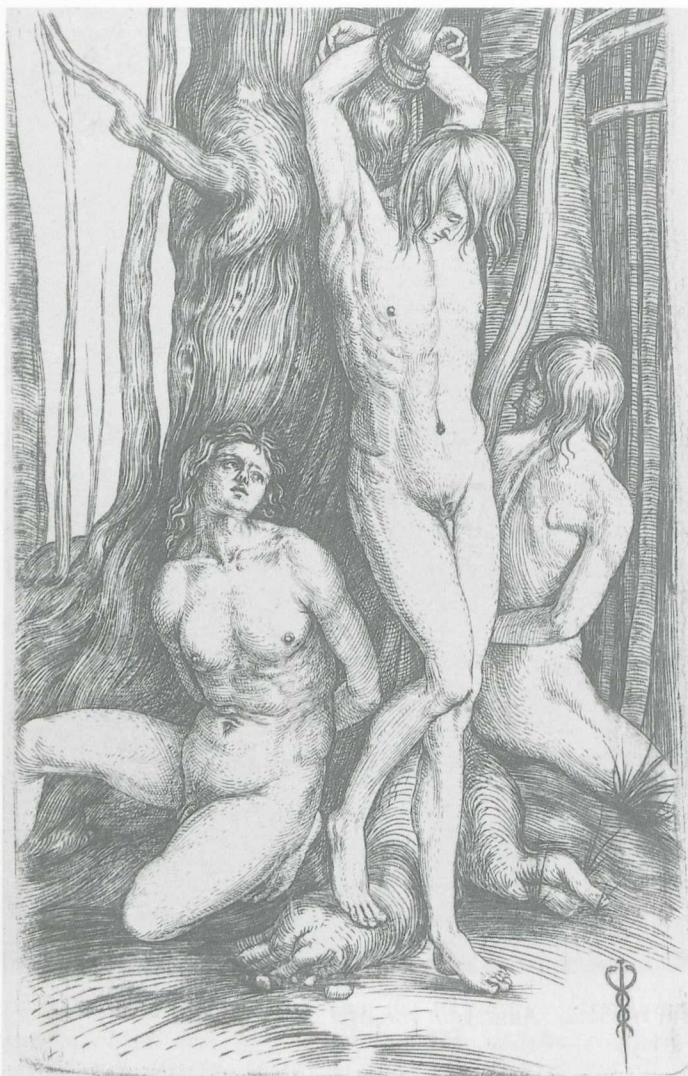
Barbaris im Dienste der ernestinischen Fürsten, das sich nicht einmal über ein Jahrzehnt erstreckte und an keinem so umfangreichen Erbe gemessen werden kann, in Sachsen weniger bekannt und von Interesse. Auch die aus dem Bestand an sächsischer Tafelmalerei herausragende Qualität mag alle Zuschreibungen auf Cranach gelenkt haben. So wurde seine Urheberschaft selbstverständlich vorausgesetzt, und nur einige Autoren suchten nach Begründungen. Besonders trug dazu die Vermutung bei, der 1906 für das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt am Main erworbene „Sippenaltar“ (Abb. 3), der namentlich bezeichnet und 1509 datiert ist (Abb. 4), und die Torgauer Nothelfertafel würden zusammengehören⁵⁴. Auch Hinweise auf die den frühen Holzschnitten Cranachs verwandte Formensprache spielten eine Rolle⁵⁵. Am ehesten zeigt sich diese Verwandtschaft zwischen den Christophorusgestalten auf der Nothelfertafel (Abb. 6) und dem 1506 datierten, mit LC und der Schlange signierten Holzschnitt (Abb. 7), der zudem beide sächsische Wappen trägt und den Heiligen aus dem Wasser steigend darstellt⁵⁶. Die motivischen Übereinstimmungen sind von den Halspartien an nach oben so groß, daß man das Blatt als benutzte Vorlage für die gleichnamige Figur unter den Nothelfern ansehen könnte. Dem steht jedoch das Schlangensignet entgegen, das Cranach erst nach Erhalt des Wappenbriefes im Jahre 1508 verwendete und das für eine spätere Datierung des Holzschnittes spricht. Wichtig ist dabei auch, daß der Holzschnitt als Tonschnitt ausgeführt worden ist. Die widersprüchlichen Anhaltspunkte für die Datierung des Blattes hängen vielleicht mit der Ausführung dieser Technik zusammen⁵⁷. Hinweise auf Cranachs Beschäftigung mit ihr gibt es nur aus dem Jahre 1509⁵⁸. Deshalb ist der Holzschnitt wahrscheinlich in jenem Jahr entstanden. Vermutlich liegt beiden Werken eine gemeinsame, unbekanntere Vorlage zugrunde, die sich nicht erhalten hat⁵⁹.

Das Hauptargument, für die Ausführung der Malerei der Torgauer Tafel Lucas Cranach in Anspruch zu nehmen, war die stilistische Nähe zu Gemälden, die sowohl der Schaffensperiode vor seiner Niederlassung in Wittenberg als auch jener der ersten Jahre danach angehörten⁶⁰. Bei diesen Vergleichen kam dem „Dresdner Katharinenaltar“, dessen Mitteltafel mit LC und der Jahreszahl 1506 bezeichnet ist (Abb. 5), große Bedeutung



16 Hl. Vitus (Ausschnitt von Abb. 1)

zu⁶¹. Außerdem wurde auf stilistische Anklänge zu der Cranach zugeschriebenen, inschriftlich 1503 datierten „Schleißheimer Kreuzigung“ (Abb. 8) in der Alten Pinakothek München⁶² aufmerksam gemacht⁶³. Zutreffend erscheint uns hier die Ähnlichkeit im Gesichtsschnitt von Christus auf der Schleißheimer Kreuzigungstafel (Abb. 9), Cyriakus (Abb. 10) aus der Nothelferdarstellung und dem betenden Engel (Abb. 11) von der Rückseite⁶⁴. Es ist jene Bildnishaftigkeit der Köpfe, die vor allem Kurt Glaser schon 1921 als Gemeinsamkeit von dem Torgauer Gemälde und dem „Dresdner Katharinenaltar“ (Abb. 5) hervorhob⁶⁵, auch dem Münchener Tafelbild eigen. Der Meister erreichte sie durch das ausdrucksstarke Mienenspiel differenzierter durchgebildeter Gesichter, wofür das Antlitz der Nothelfer Christophorus (Abb. 6), Blasius (Abb. 12) und Aegidius (Abb. 13) als beispielhaft gelten kann. Vor allem der Wechsel von faltendurchfurchter und wulstiger Haut, von schlaffen und straffen Gesichtspartien sowie der beseelte, prägnante Blick gleichen einem Markenzeichen seines malerischen Könnens. Die Beherrschung jener, obschon verhaltener eingesetzten Mittel war auch eine Voraussetzung für die Entstehung der Porträts von Dr. Johannes Cuspinian und seiner Gemahlin Anna, die 1502 gemalt wurden⁶⁶. Auch das 1503 datierte Porträt, hinter dem Dr. Johann Stephan Reuss vermutet wurde⁶⁷, und das dazugehörige Bildnis der Ehefrau⁶⁸ sind ohne diese Fähigkeiten des Malers nicht denkbar.



17 Jacopo de' Barbari, *Drei Gefangene*, Kupferstich, Albertina, Wien

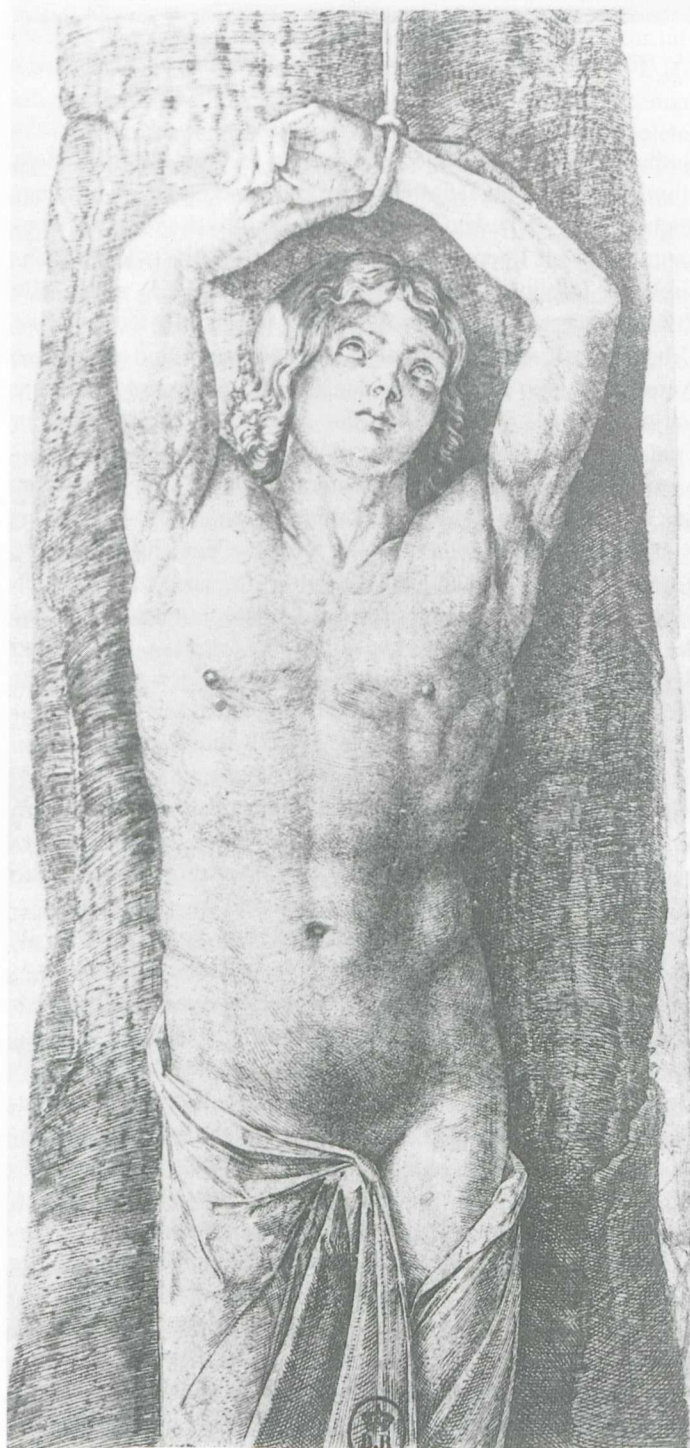
Zweifelsohne sind Verbindungen hinsichtlich stilistischer Eigenheiten zu Cranachgemälden, die dem vor 1509 entstandenen Œuvre zuzurechnen sind, festzustellen. Ihnen ist eine warm glühende Farbigkeit⁶⁹ gemeinsam, welche die Lokaltöne weniger voneinander abgegrenzt, sondern mehr als Zusammenspiel erscheinen läßt. Temperament und Bewegtheit wohnen den Gemälden jener Zeit inne. Malerisch großzügig wurden Wirkungen erreicht, die der Malerei des sogenannten „Donaustils“ eigen sind⁷⁰.

Der Frankfurter „Sippenaltar“ bezeugt hingegen einen Stilwandel Cranachs, der durch die Eindrücke von seiner Reise in die Niederlande 1508⁷¹ ausgelöst wurde. Die Veränderungen äußern sich in überschaubarerer Räumlichkeit und in einer weniger gedrängten, übersichtlicheren Anordnung der Figuren⁷². Farben und Formen scheinen nun in kühleres Licht getaucht zu sein, und für letztere ist nicht mehr die Expressivität charakteristisch, die in den früheren Gemälden für eine Atmosphäre der Aufwühlung sorgt. Dennoch lassen sich die beschriebenen Eigenschaften, die zur Bildnishaftigkeit führten und vorwiegend an den männlichen Gesichtern beobachtet werden können, auch am Frankfurter „Sippenaltar“ ablesen. Hier ist es auf dem

rechten Flügel sogar das Porträt von Johann dem Beständigen (als Zebedäus) (Abb. 14), dem ein Vergleich mit den Gesichtern von Christophorus (Abb. 6), Blasius (Abb. 12) und Aegidius (Abb. 13) standhält.

Welche Beweggründe auch immer dazu veranlaßt haben mögen, das Gemälde Cranach zuzuschreiben, es finden sich überdies darauf tatsächlich Elemente und stilistische Merkmale von Jacopo de' Barbari und damit der venezianischen Kunst. Zuerst machte Karl Woermann 1899⁷³ darauf aufmerksam, und wenig später sprach diese Auffälligkeit Franz Rieffel 1906⁷⁴ an.

18 Jacopo de' Barbari, *Hl. Sebastian*, Kupferstich





19 Röntgenaufnahme mit dem hl. Dionysius und hl. Aegidius von der „Nothelfertafel“

Werner Schade griff auf diese Gedanken im Katalogtext von 1971 zurück⁷⁵. Er erweiterte und präzierte die diesbezüglichen Feststellungen: „Der Kopf der Heiligen Margareta in seiner Wendung erinnert an Bildungen Jacopo de' Barbaris, ... Venezianisch sind die weichen glatten Frisuren bei Margareta, Barbara, Vitus und dem weinenden Engel und vor allem das Motiv des Schmerzensmannes, der auf seinem Sarkophag von Engeln beklagt wird“ (Abb. 2). Wir meinen hinzufügen zu können, daß auch der heilige Pantaleon (Abb. 12) an Figuren Jacopo de' Barbaris erinnert. Ähnlichkeiten bestehen insbesondere zu dem Kupferstich „Drei Gefangene“ mit dem Signet des Venezianers, einem Caduceus (Abb. 17). Das Gesicht des Pantaleon hat das des hockenden Gefangenen zum Vorbild. Der Kopf von Vitus (Abb. 16) geht auf den Stehenden zurück, wenngleich der Heilige seitenverkehrt übernommen und mit einer geordneteren Frisur versehen wurde. Dieser Kupferstich müßte für die Arbeiten an der „Nothelfertafel“ vorgelegen haben⁷⁶. Bekannt gewesen sein muß auch der unsignierte, Jacopo de' Barbari zugeschriebene Kupferstich „Heiliger Sebastian“⁷⁷ oder die Vorlage zu diesem⁷⁸. Die Figur des Sebastian (Abb. 18) ist als Leitbild für die Gestalt des heiligen Pantaleon nicht zu verkennen. Der von Karl Woermann 1899 festgehaltene Beeinflussung von Jacopo-de'-Barbari-Stichen auf die Torgauer Nothelfer kann nur im begrenzten Umfang zugestimmt werden. Motivi-



20 Röntgenaufnahme mit dem hl. Blasius von der „Nothelfertafel“

sche Anklänge sind durchaus den von ihm aufgeführten Kupferstichen „Darstellung im Tempel“⁷⁹, „Madonna mit Kind“⁸⁰, „Heilige Familie“⁸¹, die alle mit dem Caduceus bezeichnet sind, zu entnehmen⁸². Yay Alan Levenson wies 1978 außerdem auf die Verwandtschaft des Motivs der heiligen Margareta⁸³ vom Nothelfergemälde mit dem wahrscheinlich um 1501 – 1503 entstandenen Kupferstich „Judith mit dem Haupt des Holofernes“⁸⁴ hin. Wiederum handelt es sich um eine Seitenverkehrung. Darüber hinaus erweist sich die motivische Nähe zwischen Margareta (Abb. 15) und der Frau auf dem signierten und inschriftlich 1503, datierten Gemälde „Ungleiches Paar“ von Jacopo de' Barbari in Philadelphia⁸⁵ als auffallend. Eine ähnliche Übereinstimmung der Heiligenfigur ist ferner zu dem in Dresden ausgestellten Gemälde „Heilige Katharina“ (Abb. 26), das dem Venezianer zugeschrieben wird⁸⁶, zu beobachten.

Von den Röntgenaufnahmen der Vorderseite, die alle Köpfe einbeziehen, sind leider nur sieben kleinere Ausschnitte aussagekräftig. Sie geben Auskunft über die malerische Beschaffenheit der Gesichter von 1. Aegidius (Abb. 19) und Blasius (Abb. 20), 2. Georg (Abb. 21), Dionysius (Abb. 19) und dem Christuskind sowie 3. Margareta, Barbara (Abb. 22) und Pantaleon (einschließlich seiner Hände und Arme) (Abb. 23). Die übrigen Partien und auch die Rückseite ergaben zu unscharfe Aufnahmen. Überlagernd scheinen rückseitige Figuren durch, oder Fehlstellen, Kittungen und andere von Restaurierungen (besonders der Rückseite) betroffene Abschnitte beeinträchtigen das Bild. Un-

ter den genannten, für unsere Zwecke auswertbaren Stellen fällt auf, daß die mit den Figuren aus Jacopo de' Barbaris Werk verwandten Motive (mit Ausnahme des Gesichtes von Vitus, dessen Aufnahme durch die von der Rückseite durchscheinende Malerei uneindeutig ist) ein einheitliches Bild ergeben (vgl. 3.!). Für jene Details, die an zweiter Stelle aufgeführt wurden, sind kräftigere, kontrastreicher erscheinende Bleiweißstrukturen typisch. Die Röntgenaufnahmen von Aegidius (Abb. 19) und Blasius (Abb. 20) (vgl. 1.!) schließlich zeichnen sich durch die Wiedergabe eines malerischen Gefüges mit einer noch markanteren Bleiweißverteilung aus. Nicht zufällig wird es sich hier um gerade die Köpfe handeln (von der nur unscharf zu gewinnenden Aufnahme des Christophorus läßt sich nichts ableiten), die in augenfällig enger Verbindung zu Cranachs Werk stehen (s. o.)⁸⁷.

Aufgrund dieser Gegebenheiten war es naheliegend, einen Vergleich der Margareta, Barbara und Pantaleon abbildenden Röntgenaufnahmen mit solchen von Jacopo-de'-Barbari-Gemälden anzustreben. Dieses Vorhaben ist jedoch nur mit Schwierigkeiten und Einschränkungen umsetzbar. Von den elf für Jacopo de' Barbari mit Glaubwürdigkeit in Anspruch genommenen Gemälden⁸⁸ weisen nur neun Inkarnate auf. Eines dieser Bilder wird vermißt⁸⁹, zwei befinden sich in Privatsammlungen⁹⁰ und drei weitere in öffentlichen Sammlungen des Auslands⁹¹. So blieb zunächst nur der Weg zu den drei Gemälden im Besitz der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden frei. Alle drei Gemälde gelangten 1588 aus dem Nachlaß von Lucas Cranach d. J. in die Kurfürstliche Kunstkammer Dresden⁹². Deshalb kann davon ausgegangen werden, daß sie als Zeugnisse von Jacopo de' Barbaris Tätigkeit in Wittenberg, die nach archivalischen Quellen frühestens im Dezember 1505⁹³ endete, zu betrachten sind. Weil Lucas Cranach d. J. noch nicht geboren war, als der Italiener den kursächsischen Hof verließ, mußte er die Gemälde von seinem Vater übernommen haben. Diese Provenienz entschädigt bis zu einem gewissen Grade für die fehlende Signierung⁹⁴, weil die mit ihr verbundenen Umstände und die stilistische Nähe zu signierten Gemälden des Venezianers keine andere Zuordnung zulassen. Eines der Dresdener Bilder, „Der segnende Christus“ (Abb. 24), wird obendrein durch die Abbildung auf einem 1553 datierten Holzschnitt von Lucas Cranach d. J. beglaubigt, aus dessen Inschrift hervorgeht, daß das Gemälde fünfzig Jahre zuvor von Jacopo de' Barbari geschaffen worden war⁹⁵. Allerdings erfuhr die Bilder in Dresden tiefgreifende restauratorische Veränderungen. Die Gemälde „Der segnende Christus“ und „Die heilige Barbara“ sind von Holz auf Leinwand übertragen worden. An letzterem überwiegen zahlreiche Retuschen und größere Ergänzungen. Deshalb können über den maltechnischen Aufbau keine brauchbaren Erkenntnisse gewonnen werden. Die Tafel mit der Darstellung der heiligen Katharine (Abb. 26) wurde auf der Rückseite abgetragen, mit einem Anstrich versehen und parkettiert. Eine Abbildung der Malerei in einer Röntgenaufnahme ist aufgrund des bleiweißhaltigen Anstrichs nicht mehr möglich⁹⁶. So blieb uns zur Gegenüberstellung mit den Ergebnissen von der Torgauer Tafel nur die Röntgenaufnahme vom „segnenden Christus“. Und wirklich nähern sich der Christuskopf (Abb. 28) und die Partien mit den unter 3. aufgeführten Heiligen, Margareta, Barbara (Abb. 22) und Pantaleon (Abb. 23), in der maltechnischen Aus-



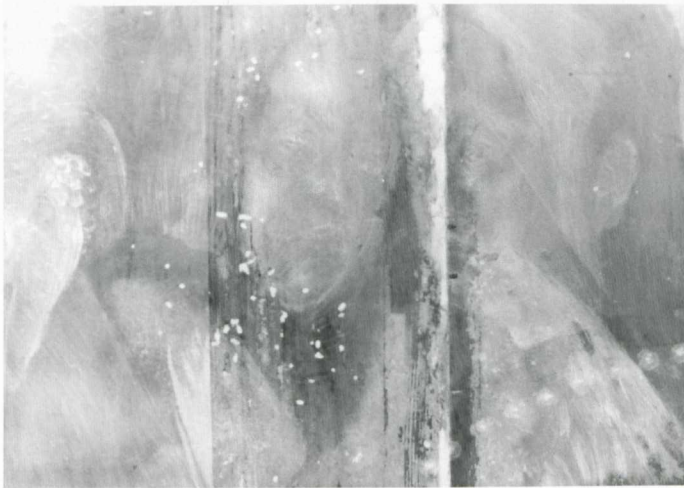
21 Röntgenaufnahme mit dem hl. Pantaleon und hl. Georg von der „Nothelfertafel“

führung an. Leider muß mit einer, wenn auch leichten, Verfälschung des Röntgenbildes gerechnet werden, weil die Leinwand, auf die das Gemälde übertragen wurde, auf der Rückseite mit einem konservierenden Anstrichstoff behandelt worden ist. Aufgrund dieser Eingriffe verbietet es sich zu entscheiden, ob das Christusbild und die genannten Ausschnitte im malerischen Aufbau übereinstimmen oder nur einander ähneln. Zu überlegen wäre, wie es zu dieser Ähnlichkeit kam. Da wir nicht selbstverständlich davon ausgehen können, daß Lucas Cranach und Jacopo de' Barbari an ein und demselben Tafelbild arbeiteten – denn nichts dergleichen wurde jemals bekannt – möchten alle nachvollziehbaren Umstände und die Beschaffenheit der Werke beider Maler zu Rate gezogen werden, um in dieser Frage weiterzukommen.

Bevor das Oberflächenbild der Nothelfertafel weiter analysiert wird, soll deshalb zuerst die Unterzeichnung beurteilt werden. Durch ihre Detailliertheit wird sie weit über die den Unterzeichnungen sonst eigene Skizzenhaftigkeit hinausgehoben. Wie besonders an den Infrarotaufnahmen der Gesichter von Christophorus (Abb. 29), Aegidius (Abb. 30) und Blasius abgelesen werden kann, konzentrieren sich in der Unterzeichnung malerische und graphische Mittel, die zusammen und souverän gehandhabt eine qualitative Gleichsetzung mit den hochstehend-

sten Handzeichnungen vom Anfang des 16. Jahrhunderts erlauben. Die stoffliche Beschaffenheit von Lebendem und Totem, Licht, Schatten sowie die dazwischen liegenden Helligkeitswerte wurden durch schwungvolle Striche mit dem spitzen Pinsel, gekonnte Lavierungen und, isoliert gesehen, linear wirkende Schraffuren erfaßt⁹⁷. Lediglich Höhungen fehlen. Eine solch treffende und zugleich temperamentvolle Linienführung und sichere Ausschöpfung der übrigen Möglichkeiten ist ebenso den frühen Handzeichnungen Lucas Cranachs eigen.

Wenn auch die gewöhnlichen Zuschreibungen gegenüber den wenigen gesicherten sowie den durch Argumente fundiert und unwidersprüchlich zu belegenden Zeichnungen von ihm überwiegen, so können die erwähnten Eigenschaften in unterschiedlicher Ausprägung Blättern entnommen werden, deren Entstehungszeit in den Jahren bis 1509/1510 zu suchen ist. Als Beispiele hierfür wären die Handzeichnungen mit der Darstellung des heiligen Martin (Abb. 31), mit LC signiert und inschriftlich 1504 datiert⁹⁸, sowie von Lucretia (Abb. 32), mit dem Schlangensignet und der Jahreszahl 1509 bezeichnet⁹⁹, zu nennen¹⁰⁰. Im deutschsprachigen Raum findet diese Unterzeichnung, die in ihrem hohen Niveau autonomen Handzeich-



22 Röntgenaufnahme mit der hl. Margareta und hl. Barbara

23 Röntgenaufnahme mit dem hl. Pantaleon von der „Nothelfertafel“



nungen nahekommt, in dieser Zeit vorerst keine Entsprechung. Dabei ist unbedingt zu berücksichtigen, daß stilistische Annäherungen zwischen Unterzeichnung und Handzeichnung immer nur als Tendenzen betrachtet werden können. Die Vergleiche sind mit größter Vorsicht zu ziehen, weil die Infrarotstrahlen kein völlig adäquates Bild erzeugen. Gemindert werden kann die Schärfe der Linien, und die Helligkeitswerte können verfälscht sein.

Die Unterzeichnung der „Nothelfertafel“, die nach den obigen Feststellungen zu keinem anderen als Lucas Cranach führt, steht in deutlichem Gegensatz zu dem, was die Infrarotaufnahmen von Jacopo-de'-Barbari-Gemälden sichtbar machen (Abb. 33, 34). Mit einem sehr feinen Pinsel deutete der Italiener in hauchdünnen Linien, wie mit einer Nadel gezogen, nur die allerwichtigsten Teile des Motivs auf dem Kreidegrund an. Seine Anhaltspunkte für die auszuführende Malerei bestehen bei einem Gesicht aus den Brauenbögen, Ober- und Unterlidern, den Lidfalten, einem Nasenflügel, der Mundlinie und dem Rand der Ober- und Unterlippe. Diese Teile sind jeweils mit nur einem zarten Strich markiert. Wölbungen, Vertiefungen, die Hautstruktur, Licht und Schatten spielen auf der Grundierung überhaupt noch keine Rolle. Schließlich treten diese am Ende auf der Oberfläche der Gemälde von Jacopo de' Barbari kaum, auf alle Fälle aber weniger kontrastreich als bei Lucas Cranach in Erscheinung (Abb. 24, 26, 27). Der Venezianer erzielte mit zurückhaltender eingesetzten Mitteln glattere, matt schimmernde, porzellanhaft wirkende Inkarnate, die von einem sanften inneren Leuchten erfüllt zu sein scheinen. So zu beschreibende Hautpartien bedurften nur eines einfach weißen Untergrundes. Bei den bescheiden gefältelten Gewändern kennzeichnete der Maler auf der grundierten Tafel nur die am schwierigsten ausführbaren Stellen, wie zum Beispiel vor der Achselhöhle (Abb. 35), wo die Stofffalten zu bündeln waren. Hier setzte er keinen haarfeinen, sondern einen stärkeren Spitzpinsel ein. Solche zeichnerischen, orientierenden Angaben beschränken sich ausschließlich auf das Allernotwendigste und ausgewählte, eng begrenzte Bereiche des Malgrundes.

Nun wissen wir, daß Lucas Cranach im übrigen seine Gemälde nicht so sorgfältig vorzeichnete, wie es an der „Nothelfertafel“ der Fall ist¹⁰¹. Auch er begnügte sich mehr oder weniger meistens damit, das Wesentlichste und Unverzichtbare festzuhalten, obwohl er in keiner der bekannten Unterzeichnungen der Sparsamkeit Jacopo de' Barbaris gleichkommt. Was mag ihn also bewogen haben, soviel Elan in etwas zu investieren, das wenig später nach damaliger Vorstellung für immer verdeckt werden sollte?

Sicherlich ist daran zu denken, daß die Fürsten oder ihre Beauftragten jederzeit Gelegenheit hatten, den Malern am Hofe „über die Schulter zu sehen“. Noch nicht lange in fürstlichen Diensten¹⁰², doch spätestens ab Mai 1505 außerhalb von Wittenberg hauptsächlich in den Schlössern Torgau und Lochau¹⁰³ tätig, hatte Cranach zunächst kaum die Möglichkeit, sein Können in der Tafelmalerei für ein Retabel zu bestätigen. Als erstes signiertes und datiertes Werk aus der Wittenberger Zeit ist der Dresdener „Katharinenaltar“ überliefert, der nicht vor dem Sommer 1506 entstanden sein kann¹⁰⁴. Die Nähe des Torgauer

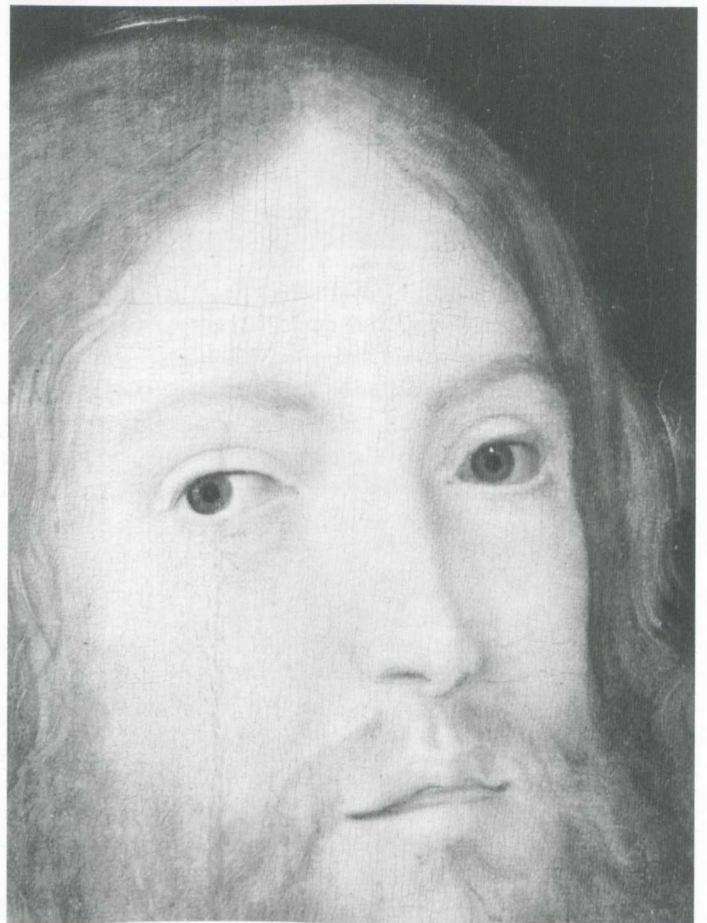


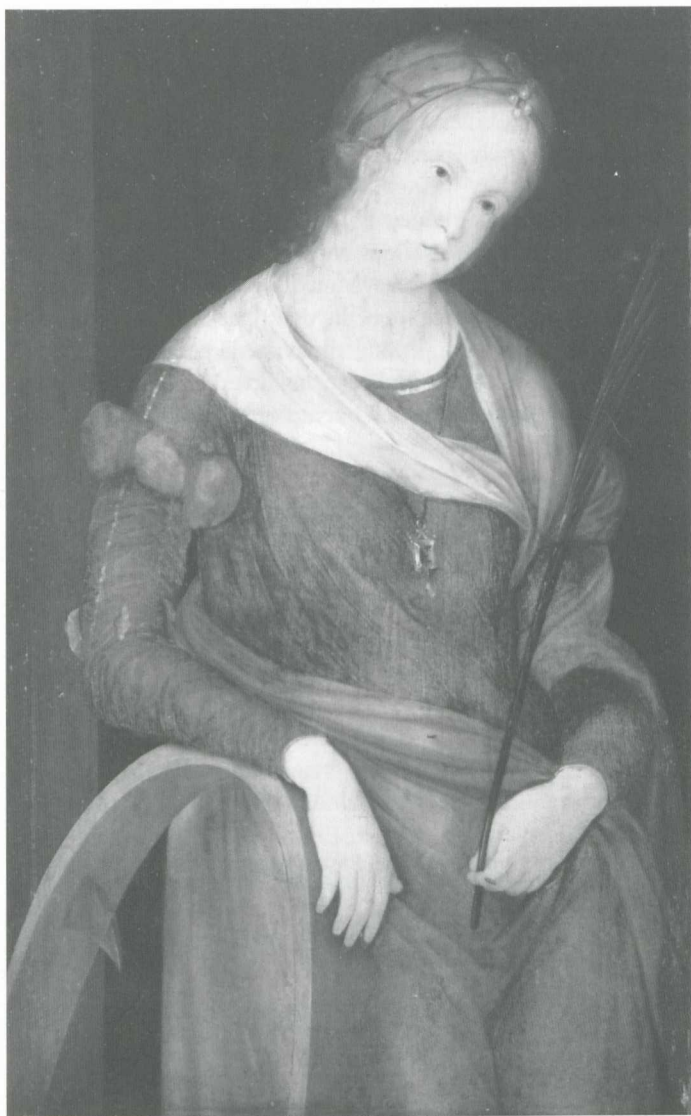
24 Jacopo de' Barbari, *Segnender Christus*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Tafelbildes zu den vor seiner Wittenberger Zeit entstandenen Werken läßt jedoch annehmen, daß es vor dem „Katharinenaltar“, vermutlich noch im Jahre 1505, begonnen wurde. Das heißt, Cranach arbeitete von Beginn an unter den Augen Jacopo de' Barbaris an der Gemäldetafel. Der Italiener, der wegen seiner vorherigen Anstellung bei Kaiser Maximilian hohes Ansehen genossen haben muß, ist am Hofe Friedrichs des Weisen schriftlich erstmals im Juli 1504 bezeugt¹⁰⁵. Alle Quellen deuten darauf hin, daß Jacopo de' Barbari, bevor und als Cranach in den kurfürstlichen Dienst trat, eine Vorrangstellung unter den anderen am Hof beschäftigten Malern zukam. Von letzteren ist weder eine so bemerkenswerte künstlerische Vergangenheit bekannt, noch wurde ihnen am Hofe eine solch großzügige Behandlung wie dem Venezianer zuteil¹⁰⁶. Vermutlich lag Cranach viel daran, den „welschen Maler“ mit seinem Können zu überbieten. Er trachtete wohl schon zu Anfang nach der führenden Position, die er später nach erfolgreichem Konkurrieren auch einnehmen durfte. Deshalb konnte er die Gelegenheit nicht auslassen, sogar auf dem Malgrund mit Außergewöhnlichem aufzuwarten. Es ist nicht schwer zu erraten, welcher Kontrast zwischen einer grundierten und von Jacopo de' Barbari vorgezeichneten Gemäldetafel und der nur mit der Unterzeichnung versehenen „Nothelfertafel“ in den fürstlichen Werkstätten für den Schöpfer der letzteren vereinnahmt haben muß. Andererseits gaben die vollendeten Werke Jacopo de' Barbaris, einschließlich der Graphik, Cranach eine sichere Orientierung für das, was offenbar angenommen und geschätzt wurde¹⁰⁷.

Wir wissen nichts darüber, wie detailliert der Italiener und der deutsch Sprechende einander über ihre Auffassungen von der Malerei verständlich gemacht haben. Cranach können jedoch nach seinem Dienstantritt in Wittenberg die Ansichten des dort tonangebenden Malers nicht entgangen sein. Diese müßten am Hofe Verbreitung gefunden haben, denn Jacopo de' Barbari hatte sie vor seiner Anstellung bei Friedrich dem Weisen in einem ihm gewidmeten Traktat, das einer „captatio benevolentiae“ gleicht, in italienischer Sprache dargelegt¹⁰⁸. Der Kurfürst kann den Inhalt des Schriftstücks, das er vom Verfasser wohl in Nürnberg persönlich überreicht bekam¹⁰⁹, nur mit Hilfe eines Übersetzers erschlossen haben¹¹⁰, der zum Kreise der dem Hof verbundenen Gelehrten gehört haben mag. Und es widerspräche dem Selbstwertgefühl des Italieners, sollte er im übrigen Umgang seine Anschauungen, die den Malern nördlich der Alpen allgemein nicht schmeichelten, verborgen haben. Beredsam hatte er in seiner Abhandlung die Erhabenheit der Malerei erläutert und bei Friedrich zu erwirken versucht, daß letztere als achte zu den Sieben Freien Künsten aufgenommen würde. Als Bedingung für die Ausführung dieser Kunst, die einen solchen Rang verdient, sah Jacopo de' Barbari die Gelehrtheit der Maler an. Dieses Gelehrtsein sollte die Vertrautheit mit den Sieben Freien Künsten einschließen¹¹¹. Der Tätigkeit des Malens würdig wurden von ihm nur vermögende Männer vornehmen Geblüts erachtet, was ja wiederum eine Grundlage für eine über die handwerklichen Kenntnisse hinausreichende Bildung war. Dem Handwerklichen, der Maltechnik, kommt in seinem Traktat keine Bedeutung zu. Sie wird offenbar vorausgesetzt oder kann

25 Ausschnitt von Abb. 24





26 Jacopo de' Barbari, Hl. Katharina, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

nur dann zur optimalen Entfaltung kommen, wenn die obigen Bedingungen erfüllt sind. Deshalb endet die Schrift mit folgenden Worten: „... che qual un dara hopera a essa pitura se non sara perito ne le sopra dite intelligencie, non la possi exprimere sopra tabule ne con preciosi colori. Et sequendo questo per causa de la illustrissima vostra signora essa pitura vi promete laude de eterna memoria. valete.“

Was hatte der aus Kronach stammende Sohn einer Malerfamilie den von Jacopo de' Barbari bewußt suggerierten Maßstäben entgegenzusetzen? Auch wenn wir über seine Bildung keine genauere Kenntnis haben, so läßt sich doch aus dem Umgang mit Wiener Humanisten und den diplomatischen Aufträgen, in die ihn Friedrich später einbezog, schließen, daß er nicht ohne geistige Prägung nach Wittenberg gekommen sein kann. Dem Italiener, dessen Malerei (Abb. 24 – 27) recht verhalten und im Kleinlichen befangen anmutet¹¹², war Cranach durch die mit souveräner Großzügigkeit beherrschten handwerklichen Traditionen und ein geniales Umsetzungsvermögen seiner Beobachtungen und Empfindungen überlegen¹¹³. Trotzdem war er bemüht, auch jene Eigentümlichkeiten aufzubieten, die man von



27 Ausschnitt von Abb. 26

seinem geachteten Kollegen kannte. Nicht nur die Übernahme von Motiven des Venezianers, sondern ebenso das bewußte Ausrichten an Dürer¹¹⁴ zeigen Cranachs sicheres Gespür für Erfolge, die er allein aus sich selbst heraus nicht zu vollbringen vermochte. Auf diese Weise lassen sich die Motive aus dem Œuvre von Jacopo de' Barbari auf der Nothelfertafel, die schon in Cranachs Unterzeichnung entsprechend angelegt sind, erklären. Die unübersehbare stilistische Verwandtschaft einiger Figuren, zum Beispiel Blasius, Christophorus, Aegidius und Cyriakus, zu anderen frühen Werken von Cranach wurde bereits ausführlich besprochen. Sie führt unter Berücksichtigung der übereinstimmenden Röntgenaufnahmen (vgl. 1.) zu der Annahme, daß mindestens diese Heiligen von ihm selbst gemalt worden sind.

Welche Schlußfolgerungen ergeben sich nun aus den abweichenden Details? Mit einer Fremdbeteiligung an der stilistisch in sich geschlossenen Unterzeichnung ist nicht zu rechnen. Obschon für Hans-Joachim Gronau zwei „Unterzeichnungsebenen“ existieren¹¹⁵, veranlaßt dies nicht anzunehmen, sie würde von mehr als einer Person herrühren¹¹⁶. Hingegen war es nicht ungewöhnlich, Mitarbeiter an den folgenden Arbeitsschritten zu beteiligen. Der „Aufbau“ der damaligen Tafelmalerei in Schichten und je nach Farbigkeit in festgelegten Abschnitten brachte es mit sich, stufenweise heranzugehen¹¹⁷. Diese Malweise bot sich für die Einbeziehung von Mitarbeitern an. Im Nachhinein ist nicht mehr ohne weiteres feststellbar, wo sie mitwirkten. Bei der Bewertung der Motive nach Jacopo de' Barbari sollte deshalb, so lange nicht umfangreichere naturwissenschaftliche Untersuchungen mehr Aufschluß geben können, einfach konstatiert werden, daß ihr Maler, gleich wer es war, abweichend vorging. Ohne Zweifel ergeben die Röntgenaufnahmen diese Ableitung. Hinzu kommt, daß die Barbari-Motive auch mit einer Annäherung an die Malweise des Italieners verbunden sind. Ihr Oberflächenbild steht jedoch trotz dieser Tatsache im Gegensatz zu den Dresdener Gemälden. An ihm zeigt sich eine weitaus großzügigere Behandlung der Details als an den Gemälden des Venezianers. Obwohl besonders die Augenpartien mit viel Feingefühl und in kleinteiligen Formen ausgeführt wurden (Abb. 12, 15, 16), werden sie von der Subtilität und Zartheit



28 Röntgenaufnahme mit dem segnenden Christus von Jacopo de' Barbari, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

der Einzelheiten, wie Wimpern, Lidrändern und Brauen auf den Gemälden in Dresden (Abb. 25, 27) mit Abstand übertroffen. Jacopo de' Barbari setzte diese kleinteiligen Elemente, die teilweise nur aus der Nähe wahrnehmbar sind, wiederum mit einem haardünnen Pinsel in verhaltenen, mitunter transparenten Farben am Ende auf. In den als weiche Locken über die Schulter der heiligen Katharina fallenden, wie Seidenfäden feinen Haare, welche die Haut im Kleiderausschnitt durchscheinen lassen (Abb. 27), liegt trotz der insgesamt kaum herausragenden Malerei ein Höhepunkt der mit diesen Mitteln zu erzielenden Wirkung. Sie findet auf der Nothelfertafel nicht ihresgleichen. Dort kommt eine andere malerische Auffassung von der Stofflichkeit zum Ausdruck. Sie wurde bereits beschrieben. Die Unterschiede der Resultate der Malerei von Jacopo de' Barbari und den zu vergleichenden Stellen auf der Nothelfertafel sind nach eingehender Betrachtung zu gravierend, um seine Mitarbeit an der Torgauer Gemäldetafel anzunehmen. Darum kann zusammenfassend festgehalten werden, daß die Tafel von Cranach mit einer grandiosen Unterzeichnung begonnen und malerisch mindestens in wesentlichen Teilen von ihm ausgeführt wurde. Hierbei muß offenbleiben, ob ein Gehilfe oder er selbst es war, der sich bei den motivischen Übernahmen von Jacopo de' Barbari auch an dessen Malweise anlehnte. Der eigenhändige Arbeitsanteil Cranachs muß in jener frühen Zeit bei Hofe noch allgemein groß gewesen sein. Informationen, mehr gelegentlich fixiert, erwecken Vorstellungen von einem zunächst bescheide-

nen Werkstattbetrieb, der erst nach dem Umzug vom Schloß in die Stadt, wohl 1510, und der Etablierung zu einem Unternehmen beachtliche Ausmaße annahm¹¹⁸. Einzelheiten über die Arbeitsteilung an einem einzigen Werk liegen bis dahin noch mehr im dunkeln als später.

Ferner haben Spekulationen über die Ursachen des etwas andersartigen Erscheinungsbildes der Röntgenaufnahmen von den unter 2. aufgezählten Stellen wenig wert. Die Abweichungen zu den Aufnahmen der 1. Gruppe, die deutliche Anklänge an andere Cranachgemälde zeigt, sind nicht stark genug, um sie für mehr als nicht außergewöhnliche handwerkliche Schwankungen zu halten. Maltechnische Unterschiede in diesem Grad verwundern im übrigen bei Cranach nicht.

Erwägungen zur Datierung führten bisher zu folgenden Ergebnissen: „um 1505“¹¹⁹, „1505“¹²⁰, „1505 – 1506“¹²¹, „um 1506“¹²², „1506“¹²³, „um 1507“¹²⁴, „nach dem Dresdener Katharinenaltar (1506) und vor der niederländischen Reise (1508)“¹²⁵, „1507“¹²⁶, und „1509“¹²⁷.

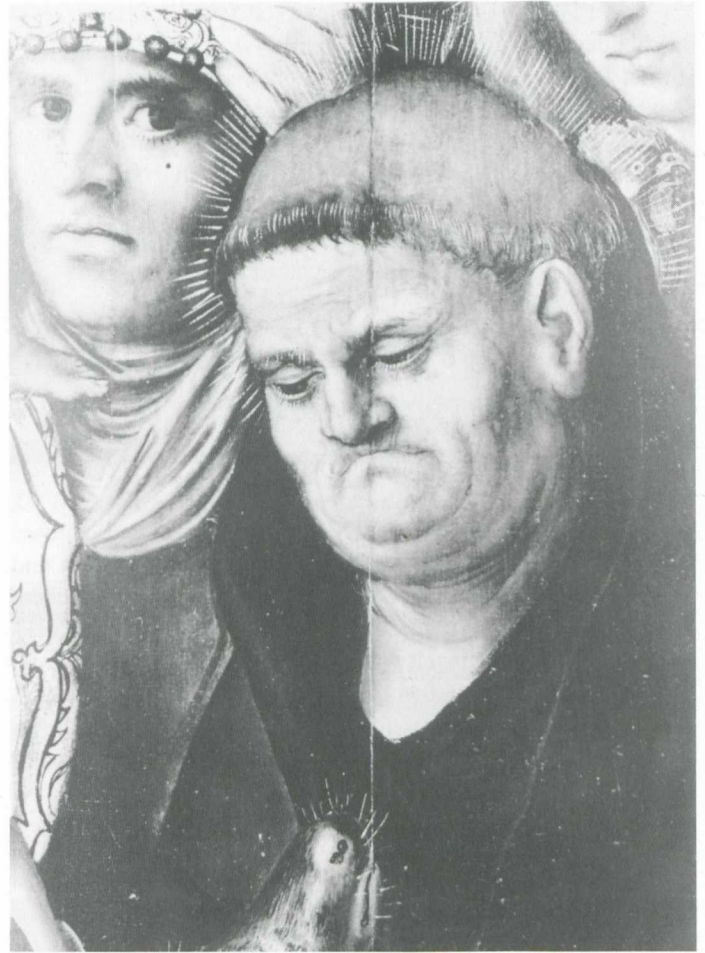
Wie bereits herauszufinden war, sprechen alle Umstände und Indizien dafür, daß die Malerei der Torgauer Tafel vor dem Dresdener „Katharinenaltar“ begonnen wurde. Wir hatten schon darauf hingewiesen, daß Cranach die Arbeiten an diesem Retabel wiederum nicht vor seinem Eintreffen in Coburg angefangen haben kann, weil auf dem rechten Flügel die Veste dargestellt ist. Die Quellen bezeugen ihn während des halbjährigen Jagdlagers, das Friedrich der Weise und Johann der Beständige in Coburg abhielten, im Oktober 1506 an diesem Ort¹²⁸. Doch darf ein längerer Aufenthalt vermutet werden¹²⁹. Wann er endete, bleibt ungewiß. Die Abreise der namentlich nicht genannten Maler fand mit dem Aufbruch der Hofgesellschaft im Februar 1507 statt¹³⁰. Ob Cranach unter ihnen war oder zu dieser Zeit längst wieder Tätigkeiten an anderen Stätten des wettinischen Fürstenhauses nachging, wissen wir nicht. Es scheint aber gut möglich, daß er als Angehöriger des Hofstaates bis Anfang des Jahres 1507 an der Seite der Fürsten in Coburg weilte. Aufzeichnungen aus jenem Jahr bekräften ihn erst wieder im September in Wittenberg¹³¹. Auffällig ist, daß die bekannten Erwähnungen von 1507 nicht früher als im September einsetzen.

Das Fehlen der übrigen Teile des Retabels vom Nothelfer- und Annenaltar aus der Torgauer Marienkirche wirkt sich für die Datierung der Predellentafel nachteilig aus. Nach den Maßen zu urteilen, muß es sich um ein sehr großes Retabel gehandelt haben, dessen Herstellung viel Zeit beanspruchte. Darauf deutet selbst das Datum der oben zitierten Rechnungsnotiz vom 17. Mai 1509, die eventuell den Abschlußarbeiten am Gehäuse und an dem Zierwerk galt. Vergleiche mit anderen Cranachwerken und ganz besonders der Stilwandel, zurückzuführen auf die in den Niederlanden empfangenen Eindrücke, lassen auf die Entstehung der Predellentafel vor seiner Reise nach Antwerpen schließen. Damit muß der terminus ante quem in den Sommer des Jahres 1508 verschoben werden, denn in Antwerpen ist Cranach im Oktober des Jahres nachweisbar¹³², und aufgrund von Nachrichten zuvor kann der Reiseantritt schon um Mitte Juli erfolgt sein¹³³. Natürlich können andere Teile des gemalten

Retabeln nach der Rückkehr aus den Niederlanden zwischen November 1508¹³⁴ und seiner Aufstellung entstanden sein. Auf eine Analyse der Malerei dieser Teile, die darüber Aufschluß bringen würde, läßt sich leider nicht mehr zurückgreifen. Sollte Simon Choralis wirklich wegen dieses Retabels nach Lochau geschickt worden sein, wo sich Cranach zur Innendekoration des Schlosses oft aufhielt, so wäre zu entnehmen, daß der Auftrag für den Nothelfer- und Annenaltar der Torgauer Marienkirche 1507 noch nicht vollendet war.

Für die Entstehung der Predellentafel kommt nach unseren Untersuchungen der Zeitraum zwischen dem 19. Juli 1505 und dem Sommer 1508 in Frage. Nicht vollständig zu klären war, ob sie schon vor Cranachs Aufenthalt in Coburg, also im Spätsommer 1506 fertiggestellt war, wenngleich man dies annehmen könnte. Unzweifelhaft erscheint aber, daß die Malerei der Tafel davor begonnen wurde und wenigstens zum großen Teil ausgeführt war. Die engen Verbindungen zu den stilistischen Eigenheiten in Cranachs Werken vor 1505, die partiell trotz Stilwandels auch noch in den mit der „Nothelfertafel“ verwandten, um 1509 entstandenen Arbeiten zu finden sind, erlauben diesen Schluß.

29 Infrarotaufnahme mit dem hl. Christophorus von der „Nothelfertafel“



30 Infrarotaufnahme mit dem hl. Aegidius von der „Nothelfertafel“

Zustand und Restaurierungen

Die 15 mm starke Lindenholzplatte besteht aus dreizehn vertikal verleimten, ungleichmäßig breiten Brettern und mißt 84 x 118 cm¹³⁵. Sie ist auf der linken Seite, die Nothelferdarstellung als Vorderansicht vorausgesetzt, leicht beschnitten. Die Malkante blieb jedoch erhalten. Der Abstand zwischen Mal- und Tafelkante beträgt an der beschnittenen Seite ca. 2 mm, an der rechten Seite ca. 5 mm, ober ca. 10 mm und unter ca. 12 mm. Auf der Vorderseite sind zwischen Mal- und Tafelkante Wurmlöcher sichtbar. Auf der Rückseite können sie über die ganze Tafel verteilt festgestellt werden. Mehrere ebenfalls vertikal verlaufende Risse markieren sich auf der Vorder- als auch der Rückseite. Sie wurden zum Teil verleimt. Der jetzige Rahmen stammt von der Restaurierung von 1969 – 1971¹³⁶. Eine fotografische Aufnahme vor dieser Restaurierung zeigt die Tafel in einem Rahmen aus schmalen Leisten¹³⁷. Der originale Rahmen wird, wie zu Beginn des 16. Jahrhunderts üblich, ein Nutrahmen gewesen sein, der in das Predellengehäuse eingearbeitet war. Wann diese ursprüngliche Rahmung entfernt worden ist, konnte nicht genau ermittelt werden. Bei der im 19. Jahrhundert ausgeführten Restaurierung¹³⁸ sind auf der Rückseite Stabilisierungsleisten aufgeleimt worden, die Verwölbungen entgegenwirken sollten. Stärkere Verwerfungen wären durch den Nutrahmen, falls dieser noch bestanden hätte, verhindert worden¹³⁹. Nach der Spur zu urteilen, muß die horizontale Stabilisierungsleiste in 26

bis 27 cm Höhe ca. 10 cm breit gewesen sein. Außerdem wurden bei der Restaurierung im 19. Jahrhundert zur Stabilisierung auf der Rückseite an der oberen und unteren Tafelkante Leisten angebracht, für die ebenfalls 3 (unten) und 3,5 cm (oben) breite Bahnen mit dem Zahnhebeisen von der Malschicht entfernt wurden. Das geschah auch, um in 10 cm Entfernung von der linken Tafelkante der Rückseite eine vertikale, 4 cm breite Leiste aufzusetzen. Alle Leisten wurden bei der nachfolgenden Restaurierung entfernt. Zur Fugensicherung wurden Holzklötzchen (Abb. 2) aufgesetzt¹⁴⁰. Diese Holzklötzchen sind während der Restaurierungsarbeiten 1969 – 1971 an der oberen und unteren Querleiste völlig entfernt worden. Die Tafel wurde neu verleimt. An der Leistenspur in halber Bildhöhe ersetzte man an jenen Stellen, wo eine Fugensicherung unbedingt nötig war, die Holzklötzchen mit Plexiglasplättchen¹⁴¹.

Die Vorderseite weist in der Nähe der oberen und unteren Tafelkante und parallel zu ihnen eine Reihe von verkitteten und retuschierten Nagellöchern auf. Diese könnten dafür sprechen, daß die obere und die untere Stabilisierungsleiste auf der Rückseite zusätzlich angenagelt waren. Die geringe Stärke der Tafel hätte dann das Durchstoßen der Nägel bedingt.

31 Lucas Cranach d. Ä., *Hl. Martin*, 1504, Feder- und Pinselzeichnung, Staatliche Graphische Sammlung München



32 Lucas Cranach d. Ä., *Lucretia*, 1509, Feder- und Pinselzeichnung, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

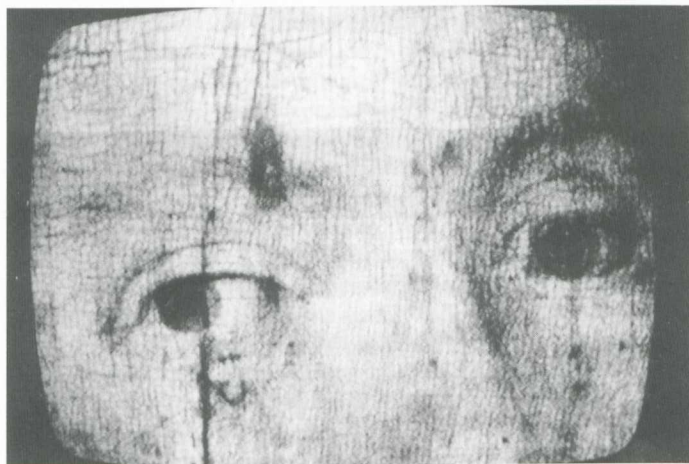
Durch das hohe Alter der Tafel sind besonders die Malschichten der Inkarnatpartien so transparent geworden¹⁴², daß an vielen Stellen die Unterzeichnung durchscheint. Die Wirkung ihrer grauen Linien trägt neben den bräunlichen Binnenzeichnungen wesentlich zu Differenzierungen der Hautoberfläche in den Gesichtern und an den Händen bei (Abb. 6, 12, 13). Demzufolge muß damit gerechnet werden, daß der originale Eindruck der Malerei verfälscht ist. Sie erscheint dadurch heute qualitätsvoller, als es zu Anfang der Fall gewesen sein muß. Da der Originalzustand dieses und anderer mit Cranach in Verbindung zu bringenden Gemälde nicht dokumentiert ist, läßt sich kaum nachvollziehen, wie deckend die Inkarnate ursprünglich ausgeführt waren¹⁴³.

Auf der Tafelrückseite verlaufen über der mittleren Querleisten-spur mehrere Messerschnitte durch die Gesichter und weitere Hautpartien. Außerdem weist die Rückseite zahlreiche mutwillige Ritzungen von Monogrammen, Buchstabenfolgen und Jahreszahlen auf. Diese reichen bis zur Spur der mittleren Stabilisierungsleiste. Ausnahme ist ein geritztes Monogramm, das sich unter dem Bogen der vergoldeten Ecke links oben befindet. Beachtet werden sollten vor allem die eindeutig identifizierbaren Jahreszahlen 1552, 1582 und 1613. Sie liefern einen weiteren Beleg, daß die Tafel vor 1697, dem Jahr in welchem der Not- helfer- und Annenaltar abgebrochen wurde, noch im Kirchen-

raum aufgestellt war. Nach ihnen zu urteilen, muß die Seite mit der Darstellung der Nothelfer in die Vorderansicht einbezogen gewesen sein, weil sich an ihr keine derartigen Zerstörungen feststellen lassen. Wie in der Stadtkirche zu Wittenberg bot sich die Rückseite des Retabels, an der keine Mensa im Weg war, besonders für übermütige Verewigungen mit dem Messer an. Die Predella, deren obere Kante im Gegensatz zu den anderen Teilen des Retabels Mannshöhe nur wenig überragt haben wird, war dabei zuerst in Mitleidenschaft gezogen. Es mutet wie ein Wunder an, daß gerade die Predellentafel und nicht die anderen Gemälde, die vielleicht sofort als Retabelteile erkennbar gewesen wären, erhalten blieb.

Anmerkungen

* Die vorliegenden Ausführungen gehören zum Ergebnis des Forschungsprojekts NE9ROS, das vom Bundesministerium für Forschung und Technologie gefördert wurde. Zu Dank verpflichtet bin ich Rainer Grötzschel und Christian Neelmeijer aus dem Forschungszentrum Rossendorf für die Förderung der Grundlagenforschung. Besonderer Dank gilt den Mitarbeiterinnen des Stadtarchivs Torgau Angelika Gräber und Simone Mieth für die engagierte Bearbeitung unserer Anliegen sowie Wolfgang Wagner (Frankfurt am Main) für zahlreiche Hinweise aus der Fachliteratur. Ferner haben wir den Dresdener Re-



33 Infrarotaufnahme von Jacopo de' Barbari, Segnender Christus (Ausschnitt)

34 Infrarotaufnahme von Jacopo de' Barbari, Hl. Katharina (Ausschnitt)



35 Infrarotaufnahme von Jacopo de' Barbari, Segnender Christus (Ausschnitt)

stauratoren Christine Kelm, Gerhard Rüger und Christoph Schölzel zu danken.

Kritische Anregungen und vielfältige Unterstützung gaben Heinrich Magirius (Dresden), Renate Drucker (Leipzig), Hans-Joachim Krause (Halle), Isolde Lübbeke (München), Gisela Goldberg (München), Karl Schütz (Wien), Harald Marx (Dresden), Gregor Weber (Dresden), Kurt Löcher (Nürnberg), Andreas Tacke (Augsburg), Ursula Mende (Nürnberg), Bodo Brinkmann (Frankfurt am Main), Rainer Hambrecht (Coburg), Hansjochen Hancke (Siegen) und Hartmut Ritschel (Leipzig). Ihnen und allen genannten Sammlungen, Bibliotheken und Archiven zollen wir großen Dank.

- 1 Dürerzeit 1971, S. 102.
- 2 Harksen/Magirius 1972/1982, S. 23/24. Diese Meinung äußerte sie erneut in: Harksen/Magirius 1993, S. 17.
- 3 Harksen/Magirius 1962, S. 24 f. So auch: Flechsig 1900, S. 82; Flechsig 1900 (Tafelbilder), S. 10; Glaser 1921, S. 47; Friedländer/Rosenberg 1932, S. 31 (Nr. 15).
- 4 Über die Zugehörigkeit der „Nothelfertafel“ und des „Torgauer Fürstenaltars“ zu ein und demselben Retabel vgl. Friedländer/Rosenberg 1932, S. 31 f. (Nr. 15, 18, 20) und Harksen 1958, S. 31.
- 5 Rieffel 1906, S. 271. Rieffels Bemerkungen wurden in der Folgezeit übersehen. So wird er auch in der jüngeren Literatur nicht beachtet und beispielsweise in den Erläuterungen zur „Nothelfertafel“ sowohl bei Friedländer/Rosenberg 1932, Nr. 15, S. 30 f., als auch bei Friedländer/Rosenberg 1989, S. 69 f. (Nr. 16) nicht erwähnt.
- 6 Swarzenski 1907, S. 59 f.; Mielsch 1923, S. 21; Mielsch 1924, o. S.; Tucholski 1930, S. 8; Friedländer/Rosenberg 1932, S. 31 (Nr. 15); Barbe 1939, S. 11; Friedländer/Rosenberg 1989, S. 70 (Nr. 16). Auch in der älteren Literatur wurde der Zusammenhang der Tafel zu einem Altaraufsatz vorausgesetzt, so: Vogel 1832, S. 82 (er bezeichnet sie als „Schreingemälde“); Bürger (Grulich) 1855, 124 f.; Jacob 1887, S. 147; Publikationen 1890, S. 41 f.; Friedländer 1899, S. 244; Woermann 1899 (Dresdener Cranachausstellung), S. 31.
- 7 Verglichen wurden zunächst die Längenmaße der Nothelfertafel (118 cm) und der Frankfurter Mittelafel (99 cm). Das seitliche Überstehen des Torgauer Tafelbildes von je 9,5 cm, wenn es ein Teil der zugehörigen Predella gewesen sein soll, war bei diesem Vergleich als verhältnismäßig eingeschätzt worden. Werner Esser bemerkte jedoch, daß die Torgauer Tafel als Predella (Höhe 84 cm) mehr als zwei Drittel der Höhe des Frankfurter Mittelbildes eingenommen hätte (Höhe 120 cm), vgl. Esser 1986, S. 216 (auch zusammenfassend über die bisherigen Vergleiche der Längenmaße). 1994 konnte bei Untersuchungen eine leichte Be-

- schneidung der Oberseite der Frankfurter Retabelteile festgestellt werden. Diese eingerechnet, würde die Höhe der Torgauer Tafel noch immer ungefähr zwei Drittel betragen. Gegen eine Zusammengehörigkeit der Teile spricht auch das Größenverhältnis der Figuren, wie Werner Schade bereits bemerkte, siehe Dürerzeit 1971, S. 102. Auch Dieter Koeplin fielen diese Unstimmigkeiten auf, vgl. Koeplin 1974, Anm. 29 (S. 216). So führen Essers, Schades und Koeplins Überlegungen zu der Feststellung, daß beide Teile nicht zusammengehören können.
- 8 Friedländer 1910, S. 26.
 - 9 Gronau 1972, Bd. 1, S. 24 – 27.
 - 10 Wir verzichten hier auf die Auseinandersetzung mit ihrer Argumentation, weil im folgenden ihre Auffassung ad absurdum geführt werden kann.
 - 11 Findeisen/Magirus 1976, zur Marienkirche: S. 241 – 296.
 - 12 Diese sind in einem Verzeichnis zusammengefaßt, werden aber nicht den konkreten Aussagen zugeordnet. Dadurch wird die Beweisführung nicht erkennbar.
 - 13 Vgl. dazu das Schreiben von Pfarrer Lieback an die Bau- und Konstruktionsschlosserei Bachmann, Torgau, vom 18. 7. 1973 (Pfarrarchiv Torgau, Akte: Stadtkirche, Erneuerung und Reparatur 1965 – 1976).
 - 14 Vgl. Übergabe-/Übernahme-Bestätigung vom 21. 12. 1990 (Archiv der Superintendentur Torgau, Akte 1/23 a).
 - 15 Vogel 1832, S. 83; Bürger (Grulich) 1855, S. 124; Jacob 1887, S. 147; Publikationen 1890, S. 41 f.; Henze o. J., S. 87; Mielsch 1923, S. 21; Mielsch 1924, o. S.; Tucholsky 1930, S. 8; Barbe 1939, S. 11; Harksen 1958, S. 38.
 - 16 Vogel 1832, S. 82; Bürger (Grulich) 1855, S. 257 f., 262; Jacob 1887, S. 147; Publikationen 1890, S. 42; Woermann 1899, S. 67; Friedländer 1899, S. 244; Flechsig 1900, S. 81; Flechsig 1900 (Tafelbilder), S. 10; Rieffel 1906, S. 271; Swarzenski 1907, S. 60; Mielsch 1923, S. 20; Mielsch 1924, o. S.; Henze 1925, S. 76 f.; Tucholsky 1930, S. 8; Friedländer/Rosenberg 1932, S. 31; Barbe 1939, S. 11; Harksen 1958, S. 38; Harksen 1962, S. 24; Friedländer/Rosenberg 1989, S. 70. Mit Vorsicht auf diese Möglichkeit verwiesen von Sibylle Harksen, Harksen/Magirus 1973/1982, S. 23/24 und Harksen/Magirus 1993, S. 16 f. Nach Findeisen/Magirus 1976, S. 248, befand sich die Tafel mindestens nach der Reformation auf dem Altar.
 - 17 Rechnung ... des Gemeinen Gotteskastens zu Torgau ... Trinitatis 1697 – Trinitatis 1698, S. 71 (Stadtarchiv Torgau, Nr. 2851). Bei Flechsig 1900, S. 81 und Flechsig 1900 (Tafelbilder), S. 10, fälschlich 1694 angegeben.
 - 18 Bezugnahme darauf auch bei Findeisen/Magirus 1976, S. 249, aber ohne Quellenangabe.
 - 19 Ianus 1731.
 - 20 Ebda., S. 98 f.
 - 21 Ebda., S. 99 – 103; ein Verweis auf die Mitteilung dieser Urkunde von Ianus bei Vogel 1832, S. 82.
 - 22 So auch bei Ianus 1731 wiedergegeben. Stadtarchiv Torgau, U 93; auszugsweise zitiert bei Knabe 1902, S. 72 f. Wiedergaben des Urkundentextes in lateinischer Sprache sind nicht authentisch. Sie beruhen auf überlieferten Übersetzungen und wurden in Unkenntnis der originalen Quelle übernommen.
 - 23 Am Ende der Messen sollte der Priester zum Grabe gehen, „dabey im geheym de profundis sprechen ... vnd weih wasser vff das Grab sprengen. Es sollen zu eyner yglichen Messe auff den vier vnd zwentzig gross messen leuchter, so wir haben umb gedachter Schwester und Gemahel seligen Grab machen lassen, ein ehrlich wahssen Kertzen vnd zwey wachssen lichtet vf den Altar brennen ...“
 - 24 So zum Beispiel: Beschreibung 1686/1707 – 1756, S. 49: „.... Vor diesem Grabe hat ein anderer Altar gestanden, wo itzo das Pult ist, welchen höchstgedachter Hl. Wittwer samt seinen hl. Bruder, Churfürst Friedrichen, zu Ehren S. Anna und der XIV Nothelfer setzn und Anno 1505 den 9. July machen lassen ... und dieser letztgedachte gar schön und künstl. gemahlter Altar, wurde zur Genießung des heiligen Abendmahls ... gebraucht ...“
 - Ebenso: Beschreibung 1695, S. 173: „.... einen neuen Altar in den Chor der Heiligen Frauen S. Annae und den 14 Nothelfer geweiht in Unser Lieben Frauen Kirchen mit ewigen Messen, den 19. July 1505.“
 - Lingke o. J. (er lebte von 1720 bis 1801), S. 28: „Hiernächst stiftete der Herzog Johann nebst dem Churfürsten einen neuen Altar zu St. Annen und den Vierzehn Nothelfern, welcher zunächst an dem Grabmaale (der Herzogin Sophie – I. R.) an dem Orte wo itzt das Pult ist gestanden hat.“
 - 25 S. 103 – 106.
 - 26 Ianus fügte an dieser Stelle in der Fußnote hinzu: „Sub hac figura potest etiam Eustachius intellegi, ...“ Als Eustachius, der zu den Vierzehn Nothelfern gehört, ist dieser Heilige, dessen Kleidung zudem Elemente einer Rüstung aufweist, auch zu deuten; vgl. Friedländer/Rosenberg 1989, Nr. 16, S. 69 und Dürerzeit 1971, S. 102.
 - 27 Es handelt sich nicht um Franziskus, sondern um den heiligen Pantaleon; vgl. Friedländer/Rosenberg 1989, Nr. 16, S. 69, und Dürerzeit 1971, S. 102.
 - 28 Dieser Heilige ist Aegidius; vgl. Friedländer/Rosenberg 1989, Nr. 16, S. 70, und Dürerzeit 1971, S. 102.
 - 29 Gemeint ist die heilige Margareta.
 - 30 Auch hinter dieser Figur verbirgt sich eine weibliche Heilige: Katharina.
 - 31 Ianus 1731, S. 103.
 - 32 Auch andere Tafeln abgebrochener Altäre waren aufgehoben worden.
 - 33 Hofmann 1671, o. S. Den Hinweis auf diese Quelle verdanke ich Hansjochen Hancke (Siegen).
 - 34 Chronik von Torgau, o. J., Handschrift im Stadtarchiv Torgau, Nr. 18, S. 17. Das noch unbearbeitete Schriftstück ist eine auf Fortsetzung angelegte Sammlung von Notizen und älteren Nachrichten. Wann die Chronik begonnen wurde, läßt sich ohne gründliche Analyse nicht feststellen.
 - 35 Die zunächst nicht völlig ausgeschlossene Möglichkeit, die Schilderungen könnten teilweise nicht wahrheitsgetreu sein, sondern die Phantasie des Verfassers widerspiegeln, ist wegen der mit anderen Aussagen übereinstimmenden Wiedergabe der Situation im Bereich des Hochaltars vor seinem Abbruch (vgl. Findeisen/Magirus 1976, S. 248) gegenstandslos. Noch bei Findeisen/Magirus 1976, S. 249, findet sich der Vermerk, die chronikalischen Nachrichten des 18. Jahrhunderts würden nur von der Nothelfertafel sprechen.
 - 36 Sie wurde schon durch Findeisen/Magirus 1976, S. 83 f., unter Berücksichtigung ikonographischer Überlegungen angezweifelt und deshalb nicht übernommen.
 - 37 Die Erwähnung der „dazu gehörigen Flügel ... nebst den geschnitzten und verguldeten Bildern, womit derselbe (der Altar – I. R.) schön verziert war“ (Findeisen/Magirus 1976, S. 249, wohl bezugnehmend auf Vogel 1932, S. 82) muß nicht selbstverständlich auf ein Schnitzretabel zurückgeführt werden. Da Vogel davon ausgeht, daß es sich bei dem Gemälde mit den Vierzehn Nothelfern um die Mitteltafel handelt, ist kaum denkbar, er habe gemeint, Predella und Flügel seien mit Skulpturen bestückt gewesen.
 - 38 Auf welche Überlieferung sich hierbei Findeisen/Magirus 1976, S. 249 stützen, wurde nicht angegeben. Auf Schnitzwerk, das die Nothelfertafel umgeben haben soll, war zuvor von Bürger (Grulich) 1855, S. 262 hingewiesen worden.
 - 39 Amtsrechnungen 1505, S. 110, 163 (Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Reg. B. 2402); über die Steinmetzarbeiten siehe

- außerdem S. 116, ebda; Hinweise darauf auch bei Findeisen/Magirus 1976, S. 249 (ohne Quellenangabe).
- 40 Bei Findeisen/Magirus 1976, S. 249 (ohne Quellenangabe).
- 41 Rechnung hansen Eysenmans uber das ampt Torgaw von walpurgis anno ex septimo bis uff Elisabeth im selbigen jare und beschleussen in XXIX wochen (Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Reg. Bb. 2407, Bl. 51, 51 R)
- 42 Für die Auflösung der Abkürzungen danken wir Renate Drucker, Leipzig.
- 43 Stadtarchiv Torgau, U 94; auszugsweise zitiert von Knabe 1902, S. 73.
- 44 Findeisen/Magirus 1976, S. 249.
- 45 Bestätigt hat uns in dieser Beurteilung die Einschätzung der Textstelle von Renate Drucker, Leipzig. Wir danken für ihre Beratung.
- 46 Findeisen/Magirus 1976, S. 249, (als Möglichkeit in Betracht gezogen) ohne Quellenangabe, nach dem Literaturverzeichnis kann es sich jedoch nur um Meinhardi 1508 handeln.
- 47 Meinhardi 1508, Capitulum tertium.
- 48 Halbe Rechnung Hansen Eysenmans uber das ampt Torgaw angehoben dinstage am tage walpurgis Anno dn Nono und endett sich Sontag am abendt Elisabeth Im selbigenn Jahre ... (Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Reg. Bb. 2410, Bl. 88 RS).
- 49 Die doppelseitige Bemalung muß deshalb nicht irritieren, wenn auch zu jener Zeit die Kastenform der Predellen, bei der nur die Vorderseite der bemalten Fronttafel sichtbar blieb, üblich war. Das Retabel in der Wittenberger Stadtkirche von Cranach d. Ä. und Cranach d. J. (geweiht 1547) weist beispielsweise eine Predellenform auf, in die eine doppelseitig bemalte Tafel eingearbeitet war. Sie ist von hinten und vorn sichtbar. Vermutlich fand diese Predellenform schon früher und wohl auch am Retabel des Nothelfer- und Annenaltars in der Torgauer Marienkirche Verwendung.
- 50 Ausgaben an Meister Hans sind vor Purificatio Mariae 1510 nochmals verzeichnet. Allerdings läßt sich aus ihnen keinerlei Bezug zum Altar am Sophiengrab herstellen. Sie betreffen Verbindlichkeiten zu „wurzleythenn“, siehe Rechnung haßben Eysenmans uber das Ampt Torgaw angehoben mithwochen am Tage wülpürgis Anno nono und endet sich Sonnabendt am Tage purificationis Marie virginis gloriosissime Im zcenden Jare ... (Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Reg. Bb. 2411).
Bei Findeisen/Magirus 1976, S. 250, werden fälschlich beide Zahlungen an den Maler Hans in einen Zusammenhang „zum neuen Altar der seligen gnädigen Frau“ gebracht. Anschließend wird widersprüchlich die Frage gestellt, ob diese Belege den 1509 datierten Passionsaltar betreffen.
- 51 Auch Importe für den wettinischen Hof aus Werkstätten im nicht-sächsischen Raum sind bekannt. Im betreffenden Zeitraum wurden neben der „Marter der Zehntausend“ aus dem Jahre 1508 (Wien, Kunsthistorisches Museum), einer der von Albrecht Dürer ausgeführten Aufträge, zum Beispiel Werke von Hans Burgkmair in Augsburg und ebenso aus Landshut geliefert, vgl. Bruck 1903, S. 120 f., 126, 296; Gurlitt 1897, S. 45 f., 50 f. Anknüpfungspunkte, die Tafel für ein Werk zu halten, das in einer entfernt liegenden Werkstatt entstand, gibt es nicht. Einen solchen Schluß lassen weder die Archivalien über die Ankäufe des Wittenberger Hofes noch die stilistischen Merkmale der Malerei von der Unterzeichnung bis zu den vollendeten Figuren zu.
- 52 Außerdem existieren über weitere am Hof wirkende Maler unter anderem aus dem Jahre 1505 Belege, vgl. Bruck 1903, S. 295 f.; Gurlitt 1897, S. 46 – 48. Jedoch können ihnen keine erhaltenen Werke zugeordnet werden. Dadurch ist für einen eventuellen Zusammenhang zu ihnen keine ausreichende Untersuchungsbasis verfügbar. Zusammenfassend über alle für Friedrich den Weisen tätige Maler Grossmann 1975, S. 121 – 131, und Ludolph 1984, S. 101 – 110.
- 53 Vogel 1832, S. 82 f.; Bürger (Grulich) 1855, S. 124, 257, 262; Jacob 1887, S. 147; Publikationen 1897, S. 41; Woermann 1899, S. 98; Woermann 1899 (Dresdener Cranach-Ausstellung), S. 31; Friedländer 1899, S. 244; Flechsig 1900, S. 81 f.; Flechsig 1900 (Tafelbilder), S. 10; Rieffel 1906, S. 271 – 273; Swarzenski 1907, S. 60 f.; Glaser 1921, S. 47; Mielsch 1923, passim; Mielsch 1924, passim; Tucholsky 1930, S. 9; Friedländer/Rosenberg 1932, Nr. 15, S. 30 f.; Barbe 1939, S. 11; Lucas-Cranach-Ausstellung 1953, Nr. 2, S. 20; Cranachausstellung 1937, Nr. 11, S. 15; Harksen 1958, S. 31; Harksen/Magirus 1962/1973/1982, S. 24 – 26 bzw. 22 – 23 bzw. 23 – 24; Dürerzeit 1971, S. 101 f.; Cranach 1972, Nr. 2, S. 169; Gronau 1972, Bd. 1, S. 22 – 121; Schade 1974, S. 49, 68; Findeisen/Magirus 1976, S. 249; Friedländer/Rosenberg 1989, Nr. 16, S. 69 f.
- 54 Rieffel 1906, S. 271 (auch weil das Tafelgemälde aus Torgau auf der Dresdener Ausstellung 1899 der Öffentlichkeit als Cranach-Gemälde vorgestellt worden war); Swarzenski 1907, S. 60 f.
- 55 Friedländer 1899, S. 244; Flechsig 1900, S. 82; Mielsch 1924, o. S.; Schade, in: Dürerzeit 1971, S. 102; Rieffel 1906, S. 271 f., sprach die allgemeine Verwandtschaft zwischen den frühen Gemälden Cranachs und seinen frühen Holzschnitten an.
- 56 Zum Holzschnitt (Geisberg 1929, XXV, 18) siehe Jahn 1972, S. 335. Daß beide Christophorusdarstellungen in Beziehung zueinander stehen, erwähnten bereits Girshausen 1936, S. 24, und Gronau 1972, Bd. 1, S. 29 f.
- 57 Siehe Schade 1974, S. 34.
- 58 Vgl. dazu Jahn 1955, S. 33 (Abb. des Blattes Tafel 41).
- 59 Welche Rolle in diesem Zusammenhang die mit LC signierte Zeichnung mit dem Christophoruskopf (Kunstsammlungen zu Weimar, Graphische Sammlung, Inv. KK 99), spielt, möchten wir offen lassen, da ihre Authentizität umstritten ist, siehe Barth 1987, S. 47 – 48.
- 60 Rieffel 1906, S. 271 f.; Schade, in: Dürerzeit 1971, S. 102; Flechsig 1900, S. 82 und Mielsch 1924, o. S., bringen sie allgemeiner in Zusammenhang mit Cranachs frühen Werken.
- 61 Glaser 1921, S. 47 f.; Schade, in: Dürerzeit 1971, S. 102; Gronau 1972, Bd. 1, S. 24 ff., ging sogar soweit, in dem Torgauer Gemälde die Predella des Katharinenaltars zu sehen.
- 62 Inv. Nr. 1416, Nadelholz. Für die Bestätigung dieser Angaben und die Bereitstellung von Fotomaterial danken wir Gisela Goldberg, München.
- 63 Flechsig 1900, S. 280; besonders Schade, in: Dürerzeit 1971, S. 102; Rieffel 1906, S. 273, hatte die „Nothelfertafel“ wie auch die „Schleißheimer Kreuzigung“ und den „Dresdener Katharinenaltar“ in einer Gruppe zusammengefaßt, in welcher er vor 1509 entstandene Werke aufführte.
- 64 Dazu bereits Schade, in: Dürerzeit 1971, S. 102.
- 65 Glaser 1921, S. 47.
- 66 Winterthur, Sammlung Oskar Reinhardt. Vgl. Koeplin 1973, passim. Schade 1974, Abb. 12, 13.
- 67 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm 207. Schade 1974, Abb. 14.
- 68 Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1907. Schade 1974, Abb. 15.
- 69 Auf die Farbigkeit wiesen hin: Flechsig 1900, S. 82; Mielsch 1924, o. S.; Harksen 1962/1973/1982, S. 26/23/24; Harksen/Magirus 1993, S. 16.
- 70 Vgl. Sandner/Ritschel 1994, S. 186 f.
- 71 Diese Reise ist durch eine Cranach gewidmete Lobrede von Christoph Scheurl aus dem Jahre 1509 (Scheurl 1509, o. S.), vgl. auch Schuchardt, Bd. 1, S. 30, und Lüdecke 1953, S. 51, sowie durch eine in Antwerpen erfolgte Zahlung belegt, siehe Schade 1974, S. 404, Nr. 46.

- 72 Zu diesem Stilwandel siehe auch Glaser 1921, besonders S. 66 – 68; Schade 1974, S. 28 – 30.
- 73 Woermann 1899 (Dresdener Cranachausstellung), S. 31.
- 74 Rieffel 1906, S. 271.
- 75 Dürerzeit 1971, S. 102, leider ohne Verweis auf Woermann und Rieffel. Ohne Verweis auf frühere Feststellungen äußerte sich dazu ferner Gronau 1972, Bd. 1, S. 30 f.
- 76 Der Kupferstich (Kristeller 1896, Nr. 15) ist in der Zeit vor dem Weggang Jacopo de' Barbaris aus Wittenberg zu datieren, vgl. Levenson 1978, S. 243: „c. 1505“ und Amico 1980, S. 20, über das Blatt in der Pinacoteca Nazionale di Bologna, Inv. D 104: “Concordando con la cronologia del Levenson, possiamo collocare questa enigmatica incisione nella produzione centrale (1501 – 05) dell' attività del de' Barbari.”
- 77 Kristeller 1896, Nr. 8; Levenson 1978, Nr. 42, S. 264 f.
- 78 Als Datierung des Stiches setzte Levenson 1978, S. 264, „c. 1510 – 12“ an. Der Zusammenhang zur “Nothelfertafel” war ihm dabei nicht bewußt. Das Vorbild des Sebastiansmotivs für das Torgauer Gemälde sollte Anlaß einer erneuten Überprüfung der Datierung des Kupferstichs unter Berücksichtigung der Levenson (S. 265) bereits aufgefallenen Bezüge zum Werk von Alvise Vivarini (+ zwischen 1503 und 1505) sein.
- 79 Kristeller 1896, Nr. 2 (= Levenson 1978, Nr. 37, S. 254 – 258).
- 80 Kristeller 1896, Nr. 3 (= Levenson 1978, Nr. 19, S. 223 f.).
- 81 Kristeller 1896, Nr. 6 (= Levenson 1978, Nr. 33, S. 247 f.).
- 82 Auch hier stehen wir wieder vor dem Datierungsproblem im Hinblick auf die Kupferstiche. Lediglich die „Madonna mit Kind“ wird bei Levenson 1978, S. 223, „c. 1501 – 1503“, also vor der “Nothelfertafel” datiert. Die Datierungsvorschläge für die beiden anderen Blätter lauten „c. 1510“ (S. 254) und “c. 1509“ (S. 247). Künftig wird zu prüfen sein, ob die Datierung aufrecht erhalten werden kann oder Kupferstiche und Gemälde auf gemeinsame, frühere Vorlagen zurückgeführt werden müssen. Aus den außerdem von Woermann 1899 (Dresdener Cranachausstellung), S. 31, genannten Kupferstichen (Kristeller 1896, Nr. 10, 18, 24) können wir keine Verbindungen zum Torgauer Gemälde ablesen.
- 83 Levenson 1978, S. 139, bezeichnet die Heilige fälschlich „St. Catherine“.
- 84 Levenson 1978, Nr. 18, S. 222 f.
- 85 Museum of Art, Johnson Collection, Nr. 167, vgl. Levenson 1978, Nr. 7, S. 189 – 193.
- 86 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Alte Meister, Gal.-Nr. 59. Als Datierung wird „um 1503“ vorgeschlagen, siehe Gemäldegalerie 1992, Nr. 58, S. 104 und Levenson 1978, Nr. 3, S. 180 f.
- 87 Mit Röntgenaufnahmen von der Torgauer Tafel befaßte sich bereits Gronau 1972, S. 90 – 102. Er wertete folgende drei Aufnahmen aus: 1. Blasius, 2. Margareta, Barbara, Vitus, Erasmus, 3. Pantaleon. Auch wenn Gronau eine Verwandtschaft in der malerischen Ausführung zwischen dem Kopf von Blasius und den übrigen geröntgten Details sah, so bemerkte er doch über Margareta, Barbara und Pantaleon, daß sie malerischer in weicheren, „verfließenden“ Formen ausgeführt wurden. Da ihm nicht in dem Umfang wie uns Röntgenaufnahmen zur Verfügung standen, konnte er zu keiner entsprechenden Gruppierung, wie wir sie vorschlagen, kommen.
- 88 Vgl. Levenson 1978, S. 174 – 208.
- 89 Christuskopf, vorher Staatliche Kunstsammlungen Weimar, Levenson 1978, Kat. 6, S. 188 – 189.
- 90 Heiliger Oswald, Levenson 1978, Kat. 1, S. 174 – 176, und Porträt Albrechts von Brandenburg, Levenson 1978, Kat. 11, S. 206 – 208.
- 91 „Madonna mit Kind und Heiligen“, Louvre Paris, Levenson 1978, Kat. 2, S. 176 – 180 (Laut telefonischer Anfrage liegen hiervon keine Röntgen- und Infrarotaufnahmen vor.); „Ungleiches Paar“, Museum of Art Philadelphia, Levenson 1978, Kat. 7, S. 189 – 193 (Katherine Crawford Luber, Assistant Curator Johnson Collection, Museum of Art Philadelphia, gab am 4. 1. 1995 die Auskunft, daß Röntgen- und Infrarotaufnahmen des Gemäldes zur Zeit noch nicht vorliegen.); „Junger Mann“, Kunsthistorisches Museum Wien, Levenson 1978, Kat. 10, S. 205 – 206. (Nach brieflicher Mitteilung von Karl Schütz vom 27. 10. 1994, Kunsthistorisches Museum, Wien, gibt es auch von diesem Gemälde weder IR- noch Röntgenuntersuchungen. Es wurde lediglich 1989 mit IR angesehen, wobei die geringe Unterzeichnung kaum sichtbar wurde.)
- 92 Siehe Levenson 1978, Kat. 3 (hl. Katharina, Gal.-Nr. 59), Kat. 4 (hl. Barbara, Gal.-Nr. 58), Kat. 5 (Christus, Gal.-Nr. 57), S. 180 – 188 (einschließlich Aufzeichnung der Provenienz).
- 93 Siehe Levenson 1978, S. 12, 348.
- 94 Weil die Tafeln beschnitten sind, könnte sie ursprünglich vorhanden gewesen sein.
- 95 Siehe Schade 1974, S. 23; Koepplin/Falk 1974 – 1976, Bd. 2, S. 458, Kat. 304; Levenson 1978, S. 183.
- 96 Alle drei Tafeln wurden im September 1994 von Gerhard Rüger, Chefre Restaurator in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, geröntgt. Ihm ist für die Vorlage der Ergebnisse zu danken.
- 97 Zur Unterzeichnung ausführlich Gronau 1972, Bd. 2, S. 82 – 89; auch Schade 1974, S. 49.
- 98 Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 36; Girshausen 1936, S. 13, f., Kat. 5; Rosenberg 1960, S. 15, Kat. 5.
- 99 Kupferstichkabinett Berlin-Dahlem, Inv. Nr. 504; Girshausen 1936, S. 27, Kat. 19; Rosenberg 1960, S. 18, Kat. 16.
- 100 Auch auf die Beziehung zu folgenden Zeichnungen sei hingewiesen: „Christus und die Ehebrecherin“, datiert 1509 (Signatur durch Beschneidung des Blattes nicht mehr eindeutig), Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig; Girshausen 1936, S. 25, Kat. 17; Rosenberg 1960, S. 18, Kat. 18. „Der Heilige Antonius“, um 1509/10, Fogg Art Museum, Cambridge (Massachusetts), Girshausen, S. 20, 22, Kat. 11; Rosenberg 1960, S. 17, Kat. 10. „Simson mit dem Löwen“, um 1509/10, ehemals Kupferstichkabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Girshausen, S. 20, 22, Kat. 10; Rosenberg 1960, S. 17, Kat. 9; Dittrich 1987, S. 28, Kat. 202, Abb. S. 7.
- 101 Siehe dazu vor allem Gronau 1972, Bd. 2, passim.
- 102 Der erste Beleg, eine Zahlung, stammt vom 14. April 1505, vgl. Schade 1974, S. 402, Nr. 12.
- 103 Zu Cranachs Tätigkeit in Torgau und Lochau, die sich über mehrere Jahre erstreckte, siehe die Hinweise aus den ersten archivalischen Belegen, aufgeführt bei Schade 1974, S. 402, Nr. 12, 14, 15, 17.
- 104 Auf dem rechten Flügel des Retabels ist im Hintergrund die Veste Coburg dargestellt. Jüngsten Forschungen zufolge kann ein Aufenthalt Cranachs in Coburg erstmals in der zweiten Hälfte des Jahres 1506 nachgewiesen werden, als Friedrich der Weise und Johann der Beständige mit ihrem Hofstaat zu einem halbjährigen Jagdlager auf der Veste Quartier nahmen (Vgl. Hambrecht 1994, S. 54 f. Frühere Annahmen über Cranachs Aufenthalte in Coburg vor 1506 beruhten auf Irrtümern.). Aus diesem Anlaß weilte Cranach längere Zeit dort (wenigstens für Oktober ist dies bezeugt) und hatte erstmals Gelegenheit, die äußere Erscheinung der Veste bildlich umzusetzen.
- 105 Vgl. Levenson 1978, S. 12.
- 106 Hervorzuheben ist besonders der Maler Friedrich. Während von ihm (wie seinen Vorgängern) nur Nennungen in unmittelbarer Verbindung mit dem Handwerk bekannt sind (vgl. Bruck 1903, S. 295 f.; Gurlitt 1897, S. 46 – 48), bekam Jacopo de' Barbari am Hofe nicht nur die Kleider angemessen, sondern die Hofküche richtete ihm und seinen Gästen nicht selten ein ansehnliches Festmahl aus (vgl. Quellenzitate bei Levenson 1978, S. 347 – 353).

- 107 Beispiele dafür bei Hind 1948, S. 146, sowie Schade 1974, S. 30, 50, 52, und mit Hauptaugenmerk auf Cranachs Übernahme mythologischer Bildthemen bei Bonicatti/Cieri 1974, S. 271 – 173. Eine ausführlichere Auflistung der Vorbildwirkung von Jacopo de' Barbari auf Cranach bei Levenson 1978, S. 136 – 146. Pignatti 1973, der sich die Verbindungen zwischen deutscher und venezianischer Malerei des späten Quattrocento und frühen Cinquecento zum Thema machte, hat diese Problematik ausgespart.
- 108 „Al divo Fedrigo ducha de sansonia eletor del Sacro Imperio Romano, principe gloriosissimo, Jac° de barbari de la ecelentia de pitura“, Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Reg. O. 156, Bl. 209 – 210 (gedruckt bei Kirn 1925, S. 13 f.; Servolini 1944, S. 105 – 107; Levenson 1978, S. 342 – 345). Das undatierte Schriftstück muß in den Jahren 1500 – 1501 entstanden sein, vgl. Kirn 1925, S. 131.
- 109 Siehe Kirn 1925, ebda.
- 110 Zu den Sprachkenntnissen von Friedrich dem Weisen siehe Kirn 1925, S. 133, Anm. 5, und Ludolphy 1984, S. 46, Anm. 205.
- 111 Über Barbaris Stellung am Wittenberger Hofe und das Traktat Ludolphy 1984, S. 105.
- 112 Darüber Servolini 1944, S. 109: „Si aggiungano una bella armonia nel comporre ed una certa piacevolezza di forme, che i nordici non potevano che ammirare, anche se si trattava dell' opera di un debole pittore.“
- 113 Siehe dazu Sandner/Ritschel 1994, S. 186 f.
- 114 Dazu Schade 1974, S. 14 – 21, 40, Koepplin/Falk 1974 – 1976, Bd. 1, S. 114 – 121.
- 115 Gronau 1972, Bd. 1, S. 117.
- 116 Das wird in Fachdiskussionen jedoch gelegentlich behauptet. Dagegen steht selbst das verhältnismäßig kleine Format. Wer käme außerdem bei einer Handzeichnung, die auch Elemente zweier oder mehrerer Arbeitsstufen, wie Lavieren oder Höhen aufweist, auf den Gedanken, sie stamme nicht nur von einem Meister?
- 117 Speziell über die Arbeitsweise an der „Nothelfertafel“ Riemann 1980, S. 118, 151.
- 118 Zur Werkstatt und ihren Mitarbeitern siehe Schade 1974, S. 45 – 47. Der erste Geselle Cranachs ist schon ab Juli 1505 bezeugt (Schade 1974, S. 402, Nr. 18), ein Lehrjunge ab Oktober 1506 (Schade 1974, S. 403, Nr. 30). Die Quellen bis 1510 überliefern eine geringe Anzahl von Mitarbeitern, im Gegensatz zu später müssen es so wenige gewesen sein, daß sie zum großen Teil mit Zuarbeiten wie Handlangerei und Botendiensten ausgelastet gewesen sein könnten.
Über die Verlegung der Werkstatt 1510, die wohl Bautätigkeit und Grundbesitz voraussetzte, vgl. Lücke 1994, S. 59.
- 119 Dürerzeit 1971, S. 100.
- 120 Woltmann/Woermann 1882, S. 419; Flechsig 1900, S. 82; Michelson 1902, S. 24 f.
- 121 Vogel 1832, S. 82.
- 122 Harksen/Magirus 1993, S. 12 f.
- 123 Glaser 1921, S. 47: „zeitlich dem Katharinenaltar nahe“ stehend. Mielsch 1924 o. S.; Gronau 1972, Bd. 2, S. 82 – 106 (mit Fragezeichen).
- 124 Friedländer 1899, S. 244; Woermann 1899 (Dresdener Cranachausstellung), S. 31; Friedländer/Rosenberg 1932, S. 30, Nr. 15; Cranach-Ausstellung 1937, S. 16; Lucas-Cranach-Ausstellung 1953, S. 20; Harksen/Magirus 1962, S. 26; Cranach 1972, S. 169, Nr. 2; Friedländer/Rosenberg 1989, S. 69, Nr. 16.
- 125 Swarzenski 1907, S. 61.
- 126 Mielsch 1923, S. 20 f.; Tucholski 1930, S. 8; Mielsch 1936, S. 20, Barbe 1939, S. 11.
- 127 Harksen 1958, S. 38.
- 128 Vgl. die Quellenangaben bei Schade 1974, S. 403, Nr. 30, 31. Ferner: Hambrecht 1994, S. 55.
- 129 Siehe Hambrecht 1994, S. 55.
- 130 Quellenzitate und Interpretation Hambrecht 1994, S. 55.
- 131 Belege aufgeführt bei Schade 1974, S. 403, Nr. 33, 34.
- 132 Belege bei Schade 1974, S. 404, Nr. 46.
- 133 Zu dieser Zeit wurde Cranach, wie aus zeitgenössischen Briefen hervorgeht, in Nürnberg erwartet (wohl eine Station dieser Reise?), siehe Schade 1974, S. 403, Nr. 43. Im September empfing sein Lehrjunge in Torgau allein das Sommergewand, vgl. Schade 1974, S. 404, Nr. 45. In der Regel erhielten die Saisongewänder Meister und Lehrling oder Geselle gemeinsam.
- 134 Im November ist Cranach wieder in Wittenberg bezeugt, vgl. den Beleg bei Schade 1974 S. 404, Nr. 48.
- 135 Ausführliche Bemerkungen zum Zustand und zur Beschaffenheit der Gemäldetafel bei Riemann 1980, S. 118.
- 136 Diese erfolgte in der Restaurierungsabteilung des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt (damals Institut für Denkmalpflege, Arbeitsstelle Halle) von dem Restaurator Konrad Riemann, belegt durch zwei Schreiben Riemanns an den evangelischen Gemeindefürsorgeausschuss zu Torgau vom 17. 3. 1969 und 17. 9. 1971 (Pfarrarchiv Torgau, Akte: Stadtkirche, Erneuerung und Reparatur 1965 – 1976; vgl. auch Findeisen/Magirus 1976, S. 258; Riemann 1980, S. 115).
- 137 Diese Fotografie war unter Notizen in der Restaurierungsabteilung im Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt zu finden.
- 138 Diese Restaurierung wurde für das Jahr 1814 angenommen, vgl. Findeisen/Magirus 1976, S. 283. Da die Rückseite der Tafel im Dresdener Ausstellungskatalog der Cranachabteilung, siehe Woermann 1899, S. 67, als „unwiederherstellbar zerstört“ bezeichnet wird, müssen die verändernden Eingriffe in jedem Fall vor 1899 vorgenommen worden sein. Den literarischen Erwähnungen zufolge befand sie sich spätestens ab 1832 in der Sakristei, vgl. dazu Vogel 1832, S. 84. Die Stabilisierungsmaßnahmen an der Rückseite müßten vorher, aus Anlaß der Umsetzung aus dem Depot über dem Gewölbe in die Sakristei erfolgt sein. 1731 wurde die Tafel ausführlich beschrieben (Ianus 1731, S. 98 – 106). Die Darstellung der Rückseite wurde dabei so detailgenau geschildert, daß sich daraus ihre Unversehrtheit schlußfolgern läßt. Deshalb kommt eine Restaurierung zwischen diesem Zeitpunkt und 1899 in Frage. Als Zeitraum bieten sich die Jahre nach der Nutzung der Kirche als französisches Militärhospital 1813 (siehe u. a. Einnahme und Ausgabe beym Gotteskasten ... Trinitatis 1816 – 1817, S. 73, Stadtarchiv Torgau, Nr. 2966; Henze 1925, S. 220 f., ohne Quellenangabe) und der sich anschließenden Innenraumrenovierung (dazu: Findeisen/Magirus 1976, S. 252 f.) an. Wahrscheinlich sind bisher unbeachtete Zahlungsvermerke von 1825 auf diese Restaurierung zu beziehen. Sie belegen Ausgaben: „für Wiederherstellung der schadhaft gewordenen Rahme an den in der Sakristei befindlichen Altar und anderen Gemälden ... an Tischlermeister Lorenzen. für Schlosserarbeiten an diesen Gemälden an Mstr. Krull. für das Reinigen, Lackieren und Ausbessern dieser Gemälde an den Garnisonküster. ...“ (Rechnung über Einnahme und Ausgabe beym Gotteskasten zu Torgau ... 1825, S. 50, Stadtarchiv Torgau, Nr. 2975).
- 139 Für Hinweise auf die Zusammenhänge zwischen Rahmung und Verwölbungen danke ich der Restauratorin Christine Kelm.
- 140 Nach den handschriftlichen Bemerkungen, die während der Restaurierungsarbeiten 1969 – 1971 gemacht wurden (unter denen sich ein entsprechendes Foto befindet), soll diese Restaurierung 1953 stattgefunden haben (Notizen in der Restaurierungsabteilung im Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt). Ein Hinweis darauf findet sich auch bei Riemann 1980, S. 115. Belege konnten nicht ermittelt werden.
- 141 Zu Fragen der Fugensicherung gab Frau Christine Kelm, Restauratorin, Auskunft.

- 142 Dies wird auf die Reaktion zwischen Öl- und Bleiweißanteilen zurückgeführt. (Auskünfte darüber verdanke ich der Chemikerin Maria Schramm.)
- 143 Somit bleibt auch die Frage offen, inwieweit die Unterzeichnung von Beginn an als ästhetische Bereicherung zur Wirkung kam. (Wertvolle Hinweise erhielt ich zu diesem Problem von Christine Kelm, Restauratorin.)

Literatur

Amico 1980

d'Amico, Rosa: Incisori Veneti dal XV al XVIII secolo. Bologna 1980.

Barbe 1932

Barbe, Carl: Die Kirchen in Torgau. Berlin 1939, S. 5 – 11.

Barth 1987

Barth, Renate: Kunstsammlungen zu Weimar, Graphische Sammlung. Zeichnungen deutscher und schweizer Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts. Weimar 1987.

Beschreibung 1686/1707 – 1756

Kurtze Beschreibung der Chur- Fürstl Durchl. zu Sachßen itzt gehörigen Herrschaft und Stadt Torgau von C. S. G. D. R. und fortgesetzt von B. C. F. P. Z. U. W., Anno 1686/1707 – 1756 (Handschrift in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, Mscr. Dresd. d. 26m).

Beschreibung 1695

Beschreibung von Torgau, o. O., 1695 beendet (Handschrift in der Universitätsbibliothek Halle, Hist. 2° 244).

Bonicatti/Cieri 1974

Bonicatti, Mauritio und Claudia Cieri. Lucas Cranach alle soglie dell' Umanismo italiano. In: The journal of medieval and renaissance studies 4 (1974), S. 267 – 285.

Bruck 1903

Bruck, Friedrich: Friedrich der Weise als Förderer der Kunst. Straßburg 1903.

Bürger 1855

Bürger, Johann Christian: Friedrich Joseph Grulichs Denkwürdigkeiten der altsächsischen kurfürstlichen Residenz Torgau aus der Zeit und zur Geschichte der Reformation ..., 2. vermehrte Auflage. Torgau 1855.

Chronik o. J.

Chronik von Torgau, o. J. (Handschrift im Stadtarchiv Torgau, Nr. 18).

Cranach 1972

Cranach 1472 – 1533. Katalog der Ausstellung. Weimar 1972.

Cranach-Ausstellung 1937

Cranach-Ausstellung. Lucas Cranach der Ältere und Lucas Cranach der Jüngere. Katalog der Ausstellung. Berlin 1937.

Dehio Halle

Dehio, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: Der Bezirk Halle. Berlin 1974.

Dittrich 1987

Dittrich, Christian: Vermißte Zeichnungen des Kupferstich-Kabinettes Dresden. Dresden 1987.

Dürerzeit 1971

Deutsche Kunst der Dürer-Zeit. Katalog der Ausstellung. Dresden 1971.

Esser 1986

Esser, Werner: Die heilige Sippe. Studien zu einem spätmittelalterlichen Bildthema in Deutschland und in den Niederlanden. Phil. Diss. Bonn 1986.

Findeisen/Magirus 1976

Findeisen, Peter und Heinrich Magirus: Die Denkmale der Stadt Torgau. Leipzig 1976.

Flechsich 1900

Flechsich, Eduard: Cranachstudien, 1. Teil. Leipzig 1900.

Flechsich 1900 (Tafelbilder)

Flechsich, Eduard: Tafelbilder Lucas Cranachs d. Ä. und seiner Werkstatt. Leipzig 1900.

Friedländer 1899

Friedländer, Max J.: Die Cranach-Ausstellung in Dresden. In: Repertorium für Kunstwissenschaft XXII (1899), S. 236 – 249.

Friedländer 1910

Friedländer, Max J.: Cranachs Katharinenaltar von 1506. In: Zeitschrift für bildende Kunst 46, N.F. 22 (1910), S. 25 – 27.

Friedländer/Rosenberg 1932

Friedländer, Max J. und Jacob Rosenberg: Lucas Cranach. Berlin 1932.

Friedländer/Rosenberg 1989

Friedländer, Max J. und Jacob Rosenberg: Lucas Cranach. Stuttgart 1989.

Geisberg 1929

Geisberg, Max: Die 111 Einblattholzschnitte L. Cranachs d. Ä. München 1929.

Gemäldegalerie 1992

Gemäldegalerie Dresden Alte Meister. Katalog der ausgestellten Werke. Leipzig 1992.

Girshausen 1936

Girshausen, Theo Ludwig: Die Handzeichnungen Lucas Cranachs des Älteren. Phil. Diss. Frankfurt am Main 1936.

Glaser 1921

Glaser, Curt: Lukas Cranach. Leipzig 1921.

Gronau 1972, Bd.

Gronau, Hans-Joachim: Beobachtungen an Gemälden Lucas Cranachs d. Ä. aus dem ersten Wittenberger Jahrzehnt unter Berücksichtigung von Infrarot-, Röntgen- und mikroskopischen Untersuchungen, 2 Bde. Phil. Diss. Berlin 1972.

Grossmann 1975

Grossmann, Maria: Humanism in Wittenberg 1485 – 1517. Niewkoop 1975.

Grotefend 1922

Grotefend, Hermann: Taschenbuch der Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit. Hannover 1922.

Hambrecht 1994

Hambrecht, Rainer: Lucas Cranach in Coburg, in: Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Katalog der Ausstellung. Kronach 1994, S. 52 – 58.

Harksen 1958

Harksen, Sibylle: Die Hallenkirchen in Torgau. Phil. Diss. Halle 1958.

Harksen/Magirius 1962/1973/1982

Harksen, Sibylle und Heinrich Magirius: Die Marienkirche zu Torgau. Berlin 1962; 2. neubearb. u. ergänzte Aufl. Berlin 1973; 3. überarb. Auflage. Berlin 1982. = Das christliche Denkmal, Heft 62.

Harksen/Magirius 1993

Harksen, Sibylle und Heinrich Magirius: Marienkirche Torgau. München – Regensburg 1993. = Schnell-Kunstführer Nr. 1995.

Henze 1915

Henze, Ernst: Führer durch Torgau und Umgegend. Torgau o. J. (1915?).

Henze 1925

Henze, Ernst: Geschichte der ehemaligen Kur- und Residenzstadt Torgau. Torgau 1925.

Hevesy 1925

Hevesy, André de: Jacopo de' Barbari. Le Maître au caducée. Paris – Bruxelles 1925.

Hind 1948

Hind, Arthur: Early Italian Engraving. A critical catalogue with complete reproduction of all the prints described, Bd. V/II. London 1948.

Hofmann 1671

Hofmann, Paul: Christliches und Torgauesches Jubilate oder Predigt in der Churfürstl. Sächß. Schloß-Capelle zu Torgau, ... Torgau 1671.

Ianus 1731

Ianus, Friedrich Daniel: Augusta Memoria Ioannis Dvcs et Principis Electoris Saxoniae ... Lipsia 1731.

Jacob 1887

Jacob, Curt: Das Altarbild in der Sakristei der Stadtkirche zu Torgau. In: Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde 8 (1887), S. 145 – 148.

Jahn 1955

Jahn, Johannes: Lucas Cranach als Graphiker. Leipzig 1955.

Jahn 1972

Jahn, Johannes: Lucas Cranach d. Ä. 1472 – 1553. Das graphische Werk. Berlin 1972.

Kirn 1925

Kirn, Paul: Friedrich der Weise und Jacopo de' Barbari. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 46 (1925), S. 130 – 134.

Knabe 1902

Knabe, Karl: Urkundenbuch von Torgau. Torgau 1902.

Koeplin 1974

Koeplin, Dieter: Zwei Fürstenbildnisse Cranachs von 1509. In: Pantheon 32 (1974), S. 25 – 34.

Koeplin/Falk 1974 – 1976, Bd.

Koeplin, Dieter und Tilmann Falk: Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, 2 Bde., Katalog der Ausstellung. Basel 1974.

Koeplin 1973

Koeplin, Dieter: Cranachs Ehebildnis des Johannes Cuspinian von 1502. Basel 1973 = Phil. Diss., Basel 1964.

Kristeller 1896

Kisteller, Paul: Das Werk des Jacopo de' Barbari. Berlin 1896.

Levenson 1978

Levenson, Yay Rai: Jacopo de' Barbari and northern art of the early sixteenth century. Phil. Diss. New York 1978.

Lingke o. J.

Lingke, Johann Theodor: Beyträge zur chursächsischen Geschichte aus Torgauer Nachrichten mit vielen ungedruckten Urkunden ... , o. O., o. J. (Handschrift in der Universitätsbibliothek Halle, Hist. 2° 245).

Lucas-Cranach-Ausstellung 1953

Katalog der Lucas-Cranach-Ausstellung. Hrsg. vom Deutschen Lucas-Cranach-Komitee, Weimar. Wittenberg 1953.

Lücke 1994

Lücke, Monika und Dietrich: Lucas Cranach in Wittenberg. In: Lucas Cranach. Ein Malerunternehmer aus Franken. Hrsg. von Claus Grimm. Augsburg 1994, S. 59 – 65. = Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, Nr. 26.

Lüdecke 1953

Lüdecke, Heinz: Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit. Berlin 1953.

Ludolphy 1984

Ludolphy, Ingetraut: Friedrich der Weise. Kurfürst von Sachsen 1463 – 1525. Göttingen 1984.

Meinhardi 1508

Meinhardi, Andreas: Dialogus illustrate ac Augustissime urbis Albiorene ... Lipsia 1508.

Merckwürdigkeiten 1749

(Lingke, Johann Theodor?): Torgauische Merckwürdigkeiten und Nachrichten. Torgau 1749.

Michaelson 1902

Michaelson, Hedwig: Lukas Cranach der Ältere. Leipzig 1902.

Mielsch 1923

Mielsch, Rudolf: Der Torgauer Altar des Lucas Cranach. In: Torgauer Kreiskalender 8 (1923), S. 20 – 23.

Mielsch 1924

Mielsch, Rudolf: Die Vierzehn Nothelfer des Lucas Cranach. In: Die Heimat. Beilage zur Torgauer Zeitung. 1924, Nr. 8.

Mielsch 1936

Mielsch, Rudolf: Torgau. Dresden 1936.

Pignatti 1973

Pignatti, Terisio: The relationship between German and Venetian painting in the late quattrocento and early cinquecento. In: Renaissance Venice. London 1973, S. 244 – 273.

Publikationen 1890

Publikationen des Altertumsvereins zu Torgau IV (1890), S. 40–42.

Rieffel 1906

Rieffel, Franz: Der neue Cranach in der Sammlung des Städelschen Kunstinstituts. In: Zeitschrift für bildende Kunst 41, N. F. XVII (1906), S. 296 – 273.

Riemann 1980

Riemann, Konrad: Maltechnische Untersuchungen an Gemälden von Lucas Cranach d. Ä. In: Bildende Kunst 29 (1980), S. 115 – 118, 151 – 152.

Sandner/Ritschel 1994

Sandner, Ingo und Iris Ritschel: Arbeitsweise und Maltechnik Lucas Cranachs und seiner Werkstatt. In: Lucas Cranach. Ein Malerunternehmer aus Franken. Hrsg. von Claus Grimm. Augsburg 1994, S. 186 – 193. = Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, Nr. 26.

Schade 1974

Schade, Werner: Die Malerfamilie Cranach. Dresden 1974.

Scheurl 1509

Scheurl, Christoph: Oratio attingens literarum praestantiam nec non laudem ecclesiae collegiatae Vitembergensis ... Lipsia 1509.

Schuchardt, Bd.

Schuchardt, Christian: Lucas Cranach des Aeltern Leben und Werke, 3 Bde. Leipzig 1851 – 1871.

Servolini 1944

Servolini, Luigi: Jacopo de' Barbari. Padova 1944.

Swarzenski 1907

Swarzenski, Georg: Cranachs Altarbild von 1509 im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 1907, S. 49 – 65.

Tucholski 1930

Tucholski, Friedrich: Kleiner Führer durch die Marienkirche zu Torgau. Torgau 1930.

Vogel 1832

Vogel, (Christian Gottlieb?): Einige in den Kirchen zu Torgau befindliche Gemälde von Lucas Cranach ...In: Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft 1832, S. 81 – 84.

Woermann 1899

Woermann, Karl: Deutsche Kunst-Ausstellung Dresden 1899. Abteilung Cranach – Ausstellung. Dresden 1899.

Woermann 1899 (Dresdener Cranach-Ausstellung)

Woermann, Karl: Die Dresdener Cranach-Ausstellung. In: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. 11 (1899), S. 25 – 35.

Woltmann/Woermann 1882

Woltmann, Alfred und Karl Woermann: Geschichte der Malerei, Bd. 2. Leipzig 1882.

Anschrift der Verfasserin

Iris Ritschel
Friedrich-Ebert-Straße 98
04105 Leipzig

Abbildungsnachweis

1, 2, 5, 6, 10, 11, 12, 13, 15, 16 SLB, DF; **3, 4** Städelsches Kunstinstitut; **7** Aus: Jahn 1955, Taf. 41; **8, 9** Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek; **14** Ursula Edelmann, Frankfurt/M.; **17** Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek; **18** Aus: Hevesy 1925, Abb. **10, 19, 21, 22, 23** Projekt des BMFT, NE9ROS, Aufnahme: Asmus Steuerlein; **20, 29, 30** LfD Sachsen-Anhalt; **24, 25, 26, 27** Staatliche Kunstsammlungen Dresden; **28** Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Aufnahme: Gerhard Rüger; **31** Staatliche Graphische Sammlung München; **32** Jörg Anders, Berlin; **34, 35** Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Aufnahme: Christoph Schölzel.