

VIII. Zum späten Cranach

1. *Cranachs «Judith» in der Sammlung des Jagdschlusses Grunewald* (Helmut Börsch-Supan)

In einem kurzen, im Literarischen Wochenblatt von 1820 erschienenen Artikel über die Sammlung des englischen Kaufmanns Edward Solly in Berlin nennt Johanna Schopenhauer von den 11 Gemälden, die sich unter dem Namen Cranachs dort befanden, nur eines: «Lucas Cranach starb 1533 in Weimar. Besonders schön von ihm ist hier eine Herodias, die dem Haupte des Johannes einen Nagel in den Kopf schlägt¹.» (Nr. 286)

Diese fehlerhafte Notiz ist die früheste Erwähnung des heute im Besitz der Staatlichen Schlösser und Gärten in Berlin befindlichen² Bildes, dessen Provenienz sich nicht weiter zurückverfolgen lässt. Wenig später – 1821 – korrigierte sich Johanna Schopenhauer in ihrem Buch «Johann van Eyck und seine Nachfolger»³. Sie führt das Bild als Darstellung von Jael und Sisera auf, vermutet als Modell eine Weimarer Bäckerstochter und bemerkt als charakteristisch die leidenschaftslose Behandlung des dramatischen Stoffes, eine treffende Beobachtung, für die sich erst jetzt die Erklärung fand. Die Geschichte von Jael und Sisera wird im Buch Richter (4, 17–24) erzählt und kommt sonst bei Cranach nicht vor.

1821 erwarb Friedrich Wilhelm III. von Preussen die Sammlung Solly. Die für bedeutend erachteten Bilder, darunter sechs der elf Cranachs, bildeten zusammen mit der ebenfalls neu erworbenen Sammlung Giustiniani und einer Auswahl von Gemälden aus den königlichen Schlössern den Grundstock der 1830 eröffneten Berliner Gemäldegalerie. Die weniger wichtigen Bilder Sollys verblieben in den Schlössern, unter ihnen auch «Jael und Sisera». In einem Inventar von 1825 ist das Bild als Kopie eingestuft, obgleich es rechts unter dem Fenster mit der Schlange und der Jahreszahl 1530 bezeichnet ist. Gustav Friedrich Waagen führt es in seinem Inventar der Sammlung Solly von 1832 ebenfalls als «alte Copie» und als «Bildnis einer Prinzessin» auf⁴.

Eine Aufwertung erfuhr es 1851 durch Christian Schuchardt⁵, der die Eigenhändigkeit wieder anerkannte. Er beschreibt es als «gutes Bild, das aber sehr beschädigt und übermalt scheint». Die späteren Cranachforscher schlossen sich der Meinung Schuchardts über die Autorschaft zwar an, besondere Beachtung hat das Bild jedoch nicht mehr gefunden.

Den Anstoss zu einer intensiveren Beschäftigung mit ihm gab erst kürzlich Werner Schade. Ihm fiel vor der Abbildung als ungewöhnlich auf, dass die senkrecht gespaltene Holztafel unten durch einen Streifen verlängert worden war. Eine Untersuchung im Restaurierungsatelier der Schlösserverwaltung ergab folgenden Befund: Die originale 74,5 × 55,6 cm grosse und 5 mm starke Tafel aus Rotbuche⁶ ist durch einen 6,1 cm breiten und 1,6 cm dicken Streifen aus Ahornholz zweifellos in späterer Zeit angestückt worden. Die Verbindung geschah durch Vernutung und Verleimen, wobei an der originalen Tafel 6 mm der Oberfläche mit Malerei ca. 2½ mm tief zu einer Feder abgearbeitet wurde, die in die



229 L. Cranach d. Ä., 1530 (Nr. 286), nach Restaurierung



230 L. Cranach d. Ä., 1530 (Nr. 286),
vor Restaurierung



231 L. Cranach d. Ä., 1531 (Anm. 21)

Nute des quergemaserten Brettes der Anstückung eingelassen war. Vorher schon war die Tafel links neben dem Ohr gebrochen und durch zwei senkrecht aufgeleimte Leisten wieder zusammengehalten worden. Eine plumpe und schwere Parkettkonstruktion, die einen Bruch in der Vernutung bewirkte, stammt aus der Zeit, als sich das Bild bereits im Besitz der Hohenzollern befand.

Die Veranlassung für die Anstückung wurde deutlich, als die Übermalungen abgenommen wurden. Die Jael war ursprünglich eine Judith. Das Schwert war übermalt und durch einen Hammer ersetzt worden. Der linken Hand der Dame hatte man nicht ohne Geschick einen Nagel eingefügt. Auf die Schläfe des Holofernes war herabrinrendes Blut aufgemalt. Der abgeschlagene Kopf war durch die Hinzufügung von Schultern mit einer – für einen Feldherrn ungewöhnlich simplen – Rüstung zu einem Sisera ergänzt worden. Der Bart war verlängert worden, um die Schnittfläche des Halses zu verdecken. Eine Tonschüssel mit Milch stellte rechts das Gleichgewicht der Komposition wieder her. Man hatte das Bild auch an einer Stelle verbessert, wo es nicht durch die Umwandlung des Sujets erforderlich war, nämlich am Mieder. Hier war das Leinen, das straff gespannt unter der Verschnürung liegen muss, mit Fältchen versehen worden.

War die Abnahme der Übermalungen in den oberen Partien des Bildes relativ leicht zu bewerkstelligen, so bereitete sie am unteren Bildrand Schwierigkeiten. Da das angestückte Brett in der Dicke etwas über die originale Tafel hervorragte, hatte man, um diese Stufe auszugleichen, einen äusserst widerstandsfähigen, nur mechanisch zu beseitigenden Kitt bis etwa 5 cm über die originale Malerei gelegt. Als unlöslich erwies sich auch die Temperamalerei der Milchschüssel. Diese

Partien konnten nur durch Abschaben freigelegt werden, wobei Verluste an originaler Substanz nicht ganz vermieden werden konnten. Bei Reparaturen an der Bruchstelle des Brettes waren schliesslich Teile des Gesichtes und des Himmels mit einer zu bräunlichen Tempera lasierend übermalt worden. Auch diese Schicht erwies sich als unlöslich. Ein Versuch, sie mechanisch zu entfernen, erschien zu riskant, sodass eine fleckige Wirkung des Inkarnats hingenommen werden musste.

Wann die entstellende Veränderung vorgenommen wurde, lässt sich nur vermuten. Die sorgfältige, dem Malstil Cranachs recht gut angepasste Malweise der Anstückung wäre am ehesten mit einer der beiden Renaissance altdeutscher Kunst, der um 1600 oder der um 1800, in Verbindung zu bringen. Argumente gegen den späteren Termin bestehen darin, dass Solly, von dem Johanna Schopenhauer schreibt, er habe «einen gerechten Widerwillen gegen Restauration und glänzenden Firnis» gehegt, offenbar von dem ursprünglichen Zustand schon nichts mehr wusste. Zum anderen lag ihr Zweck wohl in einem ikonographischen Interesse, das um 1800 nur noch schwach vorhanden war. Hätte man, wie es dem Empfinden des Klassizismus entsprechen konnte, lediglich an dem durchgeschnittenen Hals Anstoss genommen, wären weniger aufwendige Veränderungen ausreichend gewesen. Wahrscheinlicher ist daher die frühere Datierung der Übermalung. Als Parallele für die Umwandlung eines «Judith»-Bildes von Cranach um 1600, hier allerdings in einer Kopie, sei die «Salome» von Joseph Heintz in Wien angeführt⁷.

Die Wiederherstellung der ursprünglichen ikonographischen Aussage bedeutet zugleich die Wiedergewinnung der originalen Komposition, für die, in Übereinstimmung mit dem Thema, eine bei Cranach nicht unbedingt geläufige Strenge kennzeichnend ist. Das aufgerichtete Schwert ist die beherrschende Form, die zusammen mit dem abgeschlagenen Kopf das Geschehene verdeutlicht. Judith hatte die von der Armee des Holofernes belagerte jüdische Stadt Bethulia errettet, indem sie sich, reich geschmückt und mit dem Einsatz ihrer weiblichen Reize, zu Holofernes Zugang verschaffte und ihn im Schlaf enthauptete. Die Härte der geraden Linien des Schwertes wird in der Brüstung des Vordergrundes und des Fensters aufgenommen. Die senkrechte Linie, mit der der schwarze, in seiner Stofflichkeit kaum erkennbare und mehr als neutrale Folie wirkende Vorhang⁸ abschliesst, gleichsam das Rückgrat der Judith, gehört zu diesem System gerader Linien, in das die Kurvaturen der Figur eingeschrieben sind. Diese zeigen auch nicht den sonst bei Cranach so häufigen beweglichen und freien Linienfluss, sondern eine disziplinierte Führung, C- und S-Schwünge mit einer Tendenz zum Geometrischen. Die Formen der Tracht sind eher zum Knappen als zum Üppigen hin ausgebildet. Ihr Lineament ist mit den ornamentalen Zügen der Physiognomie – Gesichtskontur, Schnitt der Augen, Mundspalte und Ohrmuschel – in einer so zwingenden Weise in Übereinstimmung gebracht, dass für die Suggestion des Körperlichen nur ein geringer Spielraum bleibt. Der Verlauf der Konturen ist besonders im Hinblick auf Schnittpunkte und Tangierungen so komponiert, dass eine Zusammenziehung des räumlich voneinander Getrennten in einer Ebene dem Bild eine zeichenhafte Prägnanz und Flächigkeit verleiht. Diese



232 L. Cranach d. Ä., um 1530
(Anm. 21)



233 L. Cranach d. Ä., 1509 (Nr. 95 ff.)

Gültigkeit der Form, die mit einer gewissen Erstarrung erkaufte ist, erscheint als Ausdruck des moralischen Gehaltes, der mit dem Judith-Thema verbunden ist. Die Landschaft im Fensterausschnitt, aus der ein anderer Geist spricht, mag den Segen der Freiheit andeuten, der aus der Tat der Judith resultiert.

Als Wiedergabe einer «Judith» reiht sich das Bild im Œuvre Cranachs in eine grössere Gruppe von Behandlungen dieses Themas ein. Die sicher datierten Darstellungen sind sämtlich 1530 oder 1531 entstanden. Seit Jakob Rosenberg die ehemals Dessauer Zeichnung der «Judith» mit überzeugenden Gründen von 1512/15 auf 1535/40 umdatiert hat⁹, ist vor 1530 bei Cranach keine «Judith»-Darstellung nachweisbar. Dieser Umstand stützt die anlässlich einer Behandlung der Gothaer Tafeln «Judith an der Tafel des Holofernes» (Nr. 478) und «Tod des Holofernes»¹⁰ durch Werner Schade aufgestellte These von dem politischen Charakter des Motivs¹¹. Für den 1530 ins Leben gerufenen Schmalkaldischen Bund – die Gründungsurkunde datiert vom 27. 2. 1531 –, den Zusammenschluss der protestantischen Fürsten gegen den Kaiser und die katholischen Stände, war Judith als eine der Erretterinnen Israels und Präfiguration Marias zu einer Symbolgestalt erwähnt worden. Wenn die Judithdarstellung eine politische Demonstration war, könnte eine Distanzierung davon vielleicht die Ursache für die Übermalung des Berliner Bildes gewesen sein.

Das drohende und mahnende Zeichen des aufgerichteten Schwertes erhält von daher wahrscheinlich einen besonderen Sinn. Zu Unrecht ist in der älteren Literatur das Judith-Thema bisweilen in Verbindung mit den an die Sinnlichkeit der Auftraggeber appellierenden Frauendarstellungen Cranachs gebracht worden.

Cranach unterscheidet sich in der Auffassung des Themas von den meisten Zeitgenossen, beispielsweise Barthel und Hans Sebald Beham oder Binck, die das erotische Element der Erzählung hervorheben¹². Nur ein relativ spätes, vielleicht in der Nachfolge von Hans Baldungs Nürnberger «Judith» von 1525 geschaffenes Gemälde Cranachs ist bekannt, das Judith unbekleidet zeigt, die ganzfigurige, 1945 vernichtete Darstellung der Dresdener Galerie¹³, die das Gegenstück zu einer «Lucretia» bildet und schon dadurch aus der Reihe der politisch motivierten «Judith»-Bilder ausscheidet. Während Lucretia als tragisch endende Tugendheldin erscheint, ist Judith die Siegreiche.

Nur einmal noch, ausser den Gothaer Tafeln, in einem Bild der Wiener Galerie, hat Cranach das Judith-Thema als Ereignisbild behandelt¹⁴; die weitaus meisten Bilder betonen den sinnbildlichen Charakter durch die porträthafte Präsentation nach vollzogener Tat, was auch Veranlassung zur Vermutung gegeben hat, in den Bildern Porträts zu sehen.

Cranach folgt mit seinen Darstellungen der Judith als Halbfigur hinter einer Brüstung, auf der das Haupt des Holofernes liegt, einem Typus, der in Venedig gebräuchlich gewesen zu sein scheint und in einem Werk des Vincenzo Catena überliefert ist¹⁵.

Die drei datierten Halbfigurendarstellungen, die Berliner und die ehemals in der Sammlung Chillingworth befindliche von 1530¹⁶ sowie die Aachener von 1531 (Abb. 231) schliessen sich eng zusammen und erscheinen als eine Reihe, in der Variationen der Komposition konsequent durchgespielt sind, vor allem hinsichtlich der Lage des Schwertes und des Kopfes, ferner der Anordnung eines Hutes und des Landschaftsausschnittes. Innerhalb einer solchen Reihe dürfte die Berliner Fassung am ehesten als der Anfang zu begreifen sein. Die Entwicklung wäre dann vom Komplizierten zum Einfachen, vom Flächig-Konstruierten zum Körperhaft-Anschaulichen vorgeschritten.

In einem eigenartigen Kontrast zu diesen Fassungen und einigen undatierten, die von ihnen abgeleitet werden können, stehen die wohl künstlerisch bedeutendsten, miteinander eng verwandten «Judith»-Darstellungen in Stuttgart¹⁷ und Wien¹⁸, die lediglich mit dem vor 1537 gebräuchlichen Schlangenzeichen bezeichnet sind und um 1530 eingeordnet werden (Abb. 232). Sie wirken ernst und monumental durch die Intensität ihrer körperlichen Erscheinung und den gesammelten Ausdruck des Gesichtes. Das manieristische Spiel mit Formen ist zurückgenommen. Die Komposition ist der Berliner Judith noch am nächsten verwandt, sodass dieser eine Mittelstellung zwischen den Stuttgarter und Wiener Bildern einerseits und denen in Aachen und aus der Sammlung Chillingworth andererseits zukommt.

Sollten das Stuttgarter und das Wiener Exemplar tatsächlich um 1530 gemalt sein – für eine wesentlich abweichende Datierung fehlt es an Vergleichsstücken – bleibt die Frage, wie diese stilistische Differenz zu erklären ist. Vielleicht liegt das höhere Mass an Gegenwärtigkeit tatsächlich darin begründet, dass beide Bilder Porträts sind, wenn auch nicht der sächsischen Prinzessin Sidonia, wie Zimmermann¹⁹ vermutet, sondern eher einer unbekanntem Dame, die Cranach in einem Bildnis in New Yorker Privatbesitz²⁰ noch einmal porträtiert hat.



235 L. Cranach d. Ä., um 1545/50 (Nr. 287)



234 L. Cranach d. Ä., 1546 (Anm. 21)

286 Lukas Cranach d. Ä.**Judith mit dem von ihr abgeschlagenen Haupt des Holofernes**

(vor der Restaurierung als «Jael, den schlafenden Sisera tötend»

übermalt gewesen)

Abb. 229, 230

Bez. mit der Schlange, dat. 1530. Auf Rotbuchenholz. 74,5 × 55,6 cm (ohne die frühere Anstückung).

Berlin, Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Jagdschloss Grunewald (GK I 1182).

FR. 193. – Weitere Lit. in den Anmerkungen des Beitrages von H. Börsch-Supan. – Nicht im Kat. der Cranach-Ausst. Berlin 1973.

(K) Übermalt wurde das Bild vermutlich um 1600 (Abb. 230), restauriert 1973 (Abb. 229). «Judith mit dem Schwert und dem Haupt des Holofernes» wurde von Cranach vor 1530 nicht gemalt, aber wenigstens einmal bei der Wiedergabe eines Reliquiars im «Wittenberger Heiligtumsbuch» 1509 (Nr. 95ff.) dargestellt, gegenübergestellt dem «David mit dem Haupt Goliaths» (Abb. 233; 7. Gang, 6. Stück). Börsch-Supan leitet den seit 1530 bei Cranach auftretenden Typus von der oberitalienischen Malerei her (vgl. ein Bild des «Kreises um Jacopo de' Barbari»: Zs. f. bild. Kunst, LXV, 1931/32, Abb. S. 183; pathetischer und perfider werden die «Judith»-Fassungen der Ecole de Fontainebleau: z.B. Kupferstich von René Boyvin nach Rosso). Auch Pencz hat 1531 das Thema der halbfigurigen Judith (ohne Brüstung) aufgegriffen (H. G. Gmelin, in: Münchner Jb. d. bild. Kunst, XVII, 1966, Abb. S. 63; Abb. S. 92 ein Bild von 1545).

287 Lukas Cranach d. Ä. oder d. J.**Judith mit dem Haupt des Holofernes****Abb. 235**

Um 1545/50. Bez. mit der Schlange mit liegendem Flügel. Auf Holz. 20,8 × 14,8 cm.

New York, Sammlung Lawrence Fleischman.

Nicht bei FR. – Auktion Sotheby, London, 27. Nov. 1963, lot 55.

(K) Das Bildchen, das der Gruppe FR. 289 a–c anzuschliessen wäre, erstaunt durch den scheinbaren Widerspruch zwischen der unbedenklich-energischen Markierung der Marmoradern auf der Brüstung (ein braver Maler erlaubt sich gerade dies nicht!) und der Sicherheit und Sensibilität, mit der etwa der Kopf des Holofernes durchgestaltet ist. Ich könnte mir gut vorstellen, dass wir hier – und nicht in den teils glatten und betont flüssigen, teils energiefrei getupften Bildern, die allgemein L. Cranach d. J. zugeschrieben werden – den Altersstil von L. Cranach d. Ä. vor uns haben. Die spritzige, souveräne Art der Gewanddekoration kann mit dem Aufblitzen des Goldenen Vlieses auf der Brust des Kaisers Karl V. verglichen werden, der schon aus historischen Gründen sehr wahrscheinlich vom alten L. Cranach gemalt worden ist (Nr. 199f., Abb. 165f.). Der Kopf des Holofernes (mit seinem geöffneten Mund und mit der Pinselzeichnung der Brauen) geht Stück für Stück mit dem 1548 datierten Kaiserbild zusammen. Ferner zeigt diese «Judith» grosse Verwandtschaft mit den kleinen Figuren im Hintergrund des 1546 datierten «Jungbrunnens» (Abb. 234); besonders ähnlich ist ein rot gekleidetes, am Tisch sitzendes Hoffräulein, das hinten rechts einem bärtigen Mann ein Glas Wein reicht. Die grosse Tafel des «Jungbrunnens» wird u.a. von Rosenberg dem alten, von andern dem jungen L. Cranach zuerkannt; ich neige zur Zuschreibung an den Vater Cranach und meine, die Grosszügigkeit und Phantasie als typischen «Altersstil» zu sehen.