

Madonnenbilder Lucas Cranach's

in

Innsbruck.

Von

Carl Strompen.





Lucas Kranach d. Ä.:

Die Unterberger-Madonna des Ferdinandeums.

Madonnenbilder Lucas Cranach's in Innsbruck.

Den Anlass zu nachstehendem Aufsatz bildete eine Schenkung der Familie Unterberger in Innsbruck an unser Landesmuseum, eine prächtige Madonna mit dem Kinde Jesu und dem kleinen Johannes von geradezu vorzüglicher Erhaltung, unzweifelhaft von der Hand des älteren Cranach. Die hochherzige Widmung dieses Bildes ist für die Landeshauptstadt um so bedeutungsvoller, als dasselbe eine auffallende Verwandtschaft besitzt mit einer zweiten, nachweislich im Anfang des 17. Jahrhunderts in den Besitz Erzherzogs Leopolds gekommenen Madonna, dem gegenwärtigen Maria-Hilfbilde der Pfarrkirche zu St. Jakob.

Das Ferdinandeum hat mit diesem Bilde für die Gemäldegalerie eine neue Anziehungskraft ersten Ranges gewonnen und ist jetzt in demselben Lucas Cranach qualitativ ebenso gut, ja besser vertreten, als in den meisten europäischen Museen mit alleiniger Ausnahme von der kgl. Gemäldegalerie in Dresden und den kgl. Museen in Berlin.

Als zweites ausgezeichnetes Bild des Meisters besass das Museum bisher — abgesehen von einer schlecht erhaltenen Madonna, von welcher unten die Rede sein wird — den hl. Hieronymus in der Landschaft, welcher im Jahre 1864 von dem Kunsthändler Fincke in Bamberg um den verhältnismässig billigen Preis von 500 Gulden Reichswährung käuflich erworben wurde.

Die Darstellung des hl. Hieronymus war ein Thema, welches Cranach zu wiederholten Malen beschäftigte. Aus dem Jahre 1509 ¹⁾ stammt der Holzschnitt (Bartsch Nr. 63), der den Heiligen knieend in einer schönen Landschaft zeigt, ein schön und frei geschnittenes Blatt, zu dem sich eine Federzeichnung im Städel'schen Institut in Frankfurt befindet; im Jahre 1515 malte er das kleine Bildchen des Heiligen ²⁾, welches sich jetzt in der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien befindet, ein fein und zierlich ausgeführtes Bild, das manche Anlehnung an Dürer aufweist; ja aus der Zeit, als Cranach bereits als einer der energischsten Verfechter der Reformation betrachtet werden muss, kennen wir drei Bilder mit Darstellungen dieses Heiligen, den Hieronymus in der Zelle (datirt 1525) im grossherzoglichen Museum in Darmstadt ³⁾, die fast genaue Wiederholung dieses Bildes aus dem Jahre 1526 in der Sammlung des Rathes Hollandt in Braunschweig ⁴⁾, endlich den schreibenden hl. Hieronymus in der Landschaft in den kgl. Museen in Berlin (datirt 1527) ⁵⁾. Diese Bilder aus den Jahren 1525 bis 1527 bieten dadurch besonderes Interesse, als sie in der Person des Heiligen das Portrait des Cardinal-Churfürsten von Mainz, Albrecht von Brandenburg, zeigen.

Das Innsbrucker Hieronymus-Bild — 89 Centimeter hoch, 67 $\frac{1}{2}$ Centimeter breit, auf Rothbuche gemalt — zeigt in Farben, Composition und technischer Sauberkeit mancherlei Ähnlichkeit mit den letztgeschilderten. In

¹⁾ Schuchardt: Lucas Cranach des Älteren Leben und Werke. Leipzig 1851. Bd. II, pag. 224.

²⁾ Schuchardt: l. c. Bd. II, pag. 136.

³⁾ Schuchardt l. c. Bd. II, pag. 40.

⁴⁾ Schuchardt l. c. Bd. II, pag. 35.

⁵⁾ Schuchardt l. c. pag. 19. Bezüglich der beiden letzten Bilder vgl. auch den jüngsten Cranach-Biographen M. B. Lindau, Leipzig 1883, pag. 220. Nach ihm befindet sich ein weiteres Cranach'sches Bild des hl. Hieronymus aus 1526 im Museum in Braunschweig, welches früher in der herzoglichen Gallerie in Salzhallen war.

der Mitte kniet der Heilige, lediglich mit einem weisslichlichtblauen Hemd bekleidet, welches aber den ganzen Oberleib nackt lässt; in der rechten Hand hält er einen Stein, um sich damit gegen die Brust zu klopfen; das ausdrucksvolle Haupt ist von kürzeren Haupthaaren und einem langen, grau-weissen Barte umrahmt. Links vor dem Heiligen ein Crucifix mit langem, flatterndem Schurztuch um die Lenden, unter demselben der rothe Hut und Habit des Cardinals. Die reich gebildete, im linken Theile waldig und felsig gestaltete, rechts sich luftig in ein langes Flussthal verlaufende Landschaft ist von zahlreichen Thieren belebt: rechts im Hintergrund Hirsche und ein Storch, vor letzterem ein Fasan; im Vordergrund ein kleineres Gewässer, aus welchem rechts der markige Löwe seinen Durst löscht und in welchem links zwei Vögel, der eine mit einem Manneskopfe, der andere mit Frauenkopf und -Brüsten sich spiegeln. Neben dem Löwen eine schwarze Schildkröte und links im Vordergrunde ein Adler und ein vorzüglich realistisch gestalteter Biber. Auf dem grossen Baum links vom Crucifix ist das Signum der Schlange mit Vogelflügel angebracht. Das Colorit des Gemäldes ist ein warmes, kräftiges, die technische Ausführung ausserordentlich delikate und elegant. Anatomische Verzeichnungen oder Absurditäten, von welchen wohl kein Bild Cranachs ganz freigesprochen werden kann, finden sich auch hier: die unteren Gliedmassen des Heiligen sind viel zu lang.

Man verzeihe, dass ich an diesem Orte etwas eingehender über dieses Bild gesprochen; es geschah dies darum, um demselben in der kunstgeschichtlichen Litteratur, von welcher es bisher kaum beachtet wurde, einen gebührenden Platz zu verleihen.

Ich schliesse diese einleitenden Worte, indem ich den Wunsch ausspreche, dass noch so manche der tirolischen Familien, welche zahlreiche Bildschätze aus alter Zeit

besitzen, dem aneifernden Beispiel der Familie Unterberger folgen möchte.

* * *

In der historischen Abtheilung der tirolischen Landesausstellung in Innsbruck im Jahre 1893 waren nicht weniger als vier Lucas Cranachs vertreten. Dazu waren dem Verfasser dieser Zeilen, sei es durch Augenschein, sei es durch Hinweise in der Litteratur, sowohl in der Landeshauptstadt als auch deren näherer und weiterer Umgebung noch weitere bekannt.

Der erste, der uns von mehreren Bildern Cranachs in Innsbruck und Umgebung Kunde gibt, ist Gottfried Primisser ¹⁾. Er kennt die Madonnenbilder der Innsbrucker Pfarr- und Kapuzinerkirche, eine hl. Anna selbdritt in dem Besitze des Exjesuiten P. Aigner, ein Urtheil Salomos bei der Gräfin Sarnthein, eine Madonna und eine Susanna im Bade bei Herrn von Lemmen, einen Ecce homo — ebenso wie das letztere Gemälde angeblich von Cranach — bei Herrn v. Strobel, das letzte Abendmahl und den Abschied vor dem Leiden bei Hofrath v. Dipauli, 48 Portraits ²⁾ sächsischer Fürsten in der Portraitgalerie des Erzherzogs Ferdinand und die weiteren Bilder der Ambraser Sammlung; endlich eine Herodias mit dem Kopfe des Johannes, welche aus dem von Anna Katharina von Mantua gestifteten Regelhaus von der letzten Abtissin Franziska von Wolfsthurn in Josef Freiherrn von Hormayrs Besitz gelangte, aus welchem es in die Esterhazysche Gallerie und mit dieser in die Nationalgallerie in Budapest übergieng.

Das wären also sechzig Cranachs, deren ehemalige Anwesenheit in Innsbruck nachzuweisen ist; und diese

¹⁾ In Hormayrs Archiv 1821, pag. 69/70.

²⁾ Ueber diese vgl. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses, Bd. XV. Dieselben sind mit der Ambraser Sammlung nach Wien gekommen und sind gegenwärtig in zwei Parterresälen des kunsthistorischen Hofmuseums aufgestellt.

Liste macht natürlich nicht den Anspruch auf Vollständigkeit. Im Jahre 1821 erschien auch die erste Auflage des Heller'schen Buches: „Lucas Cranachs Leben und Werke“; bei der Aufzählung der Werke ist ihm nur die Madonna der Innsbrucker Pfarrkirche als einziges Werk Cranachs in Tirol bekannt, obwohl er so gelegentlich von zahlreichen Bildern Cranachs in Innsbruck spricht.

Der nächste Biograph Cranachs, Christian Schuchardt, (1851) weiss von sechs Bildern des Meisters in Innsbruck zu berichten, darunter den Madonnen der Pfarr- und Kapuzinerkirche, dem Urtheil Salomons beim Grafen Sarnthein und von vier Bildern im Besitze des Kunsthändlers Unterberger: Die Madonna mit dem Kinde und dem hl. Johannes — die genannte Spende der Familie Unterberger — ; ein leidender Heiland, der identisch scheint mit dem von Primisser bei Herrn von Strobel erwähnten Bild, gegenwärtig im Besitz des Malers Albrecht von Felsburg. Außerdem besass Herr Unterberger ein doppelseitig bemaltes Bild, einen Christusknaben, der ein am Boden stehendes Kreuz hält; auf der Rückseite ein Brustbild des leidenden Heilandes mit Marterwerkzeugen in den über die Brust gekreuzten Armen. Schuchardt nennt die letzteren Bilder „recht gut, wenn man auch nicht annehmen kann, dass sie von Cranachs eigener Hand sind.“ Wohin diese Doppelbild gekommen ist, habe ich nicht in Erfahrung bringen können.

Auch als der Supplementband des Schuchardt'schen Werkes im Jahre 1871 erschien, waren dem Verfasser keine weiteren Werke Cranachs in Tirol bekannt geworden, obwohl Schönherr 1866 im Tiroler Archiv Bd. III. S. 11. ausser den bekannten solche in Matrei, Thaur, Bruneck, bei dem Grafen Enzenberg, im Servitenkloster in Innsbruck und in seinem eigenen Besitze angeführt hatte.

Der heutige Besitzstand Tirols an Cranachbildern ist insoferne gegenüber den vorstehenden Angaben Schönherr's

ein geänderter, als das als in Thaur im Privatbesitz aufgeführte Bild inzwischen bedauerlicherweise nach Kopenhagen verkauft wurde, und es dem Verfasser dieses Aufsatzes gelungen ist, einige weitere Cranachs aufzufinden. Andern ist er noch auf sicherer Spur und wird sich die Gelegenheit zu einer Publikation derselben ergeben, sobald seine diesbezüglichen Studien abgeschlossen sind.

* * *

Primisser kannte ¹⁾ 60 Bilder unseres Meisters in der Stadt Innsbruck und Umgebung; in Folge der Übersiedlung der Ambraser Sammlung nach Wien ist diese Zahl bedeutend kleiner geworden; immerhin bleibt aber noch ein guter Rest von Bildern Cranachs übrig, der, wenn man auch die ausserordentliche Fruchtbarkeit des Künstlers berücksichtigt, auffallend erscheint.

Ohne nähere Untersuchung musste man — Primisser thut dies ²⁾ auch wirklich — geneigt sein, das zahlreiche Vorhandensein Cranach'scher Bilder in und um Innsbruck mit seinem historisch vollkommen beglaubigten Aufenthalte in unserer Landeshauptstadt in Verbindung zu bringen, eine Annahme, deren Prüfung im einzelnen grossen Schwierigkeiten begegnet, für die meisten Gemälde aber und zwar gerade für die besten, als unzutreffend bezeichnet werden kann.

Es darf meine Absicht nicht sein, hier eine, wenn auch nur cursorische Biographie des Künstlers zu liefern; nur auf seinen Aufenthalt in Innsbruck sei mir erlaubt des näheren einzugehen.

Durch die Schlacht von Mühlberg am 24. April 1547 war Churfürst Johann Friedrich von Sachsen in die Gefangenschaft des Kaisers gerathen und musste zunächst mit Karl V. in die Niederlande ziehen. Schon von dort aus soll, wie Gunderam ³⁾ erzählt, der Churfürst seinen Hofmaler wiederholt zu sich verlangt haben, welcher Ein-

¹⁾ l. c. ²⁾ l. c. ³⁾ Lindau, l. c., pag. 382.

ladung jedoch Cranach keine Folge leistete. 1548 war der Gefangene auf dem Reichstage in Augsburg; dann führte der Kaiser ihn wieder in die Niederlande und 1550 zum neuen Reichstage in die gleiche schwäbische Reichsstadt. Von hier wendete sich der Churfürst an Cranachs Schwiegersohn, Dr. Christian Brück, und beauftragte ihn, an seinen Schwiegervater das Ersuchen zu stellen, mit dem Churfürsten die Gefangenschaft zu theilen. Cranach zeigte sich bereitwillig — trotz seines hohen Alters — er war geboren 1472 — und reiste nach Augsburg, wo er mit Johann Friedrich bis Februar 1551 verblieb. Von hier ging es nach Innsbruck.

Am 31. October 1551 ¹⁾ kam Karl V. mit dem Churfürsten und Cranach in die tirolische Landeshauptstadt. Der Churfürst bezog ein Wohnhaus in der Neustadt, an der Stelle des Hauses Nr. 16, welches gegenwärtig dem Papierhändler Lang gehört (vordem Hôtel Oesterr. Hof).

In der Gothaer Bibliothek befindet sich ein Manuscript: „Custodia und Liberatio Johann Friedrichs des Aelteren von Johann Forster dem Jüngern, der Rechten Dr. zu Arnstadt“ (1587), welches genaue Nachricht gibt von des Kurfürsten Lebensweise und Beschäftigungen während seiner Gefangenschaft und über dessen Rückkehr nach Thüringen ²⁾. Unter anderm wird darin über den Innsbrucker Aufenthalt aus dem dortigen Verkehr des Kurfürsten mit Cranach gesagt: „Wenn sie (i. e. Se. fürstlich Durchlaucht) Morgens aufgestanden, haben sie bey einer Stundte in ihrem Gemach allein gebetet und in der heiligen Bibel oder doch in Dr. Luthers Schrifften, sonsten aber vielfältig in fürnehmen teutschen und französischen Historienbüchern gelesen und nebst denselben ihre Zeit vertrieben, dass sie den berühmten Mahler, den alten Lucas Cranach allerhandt Contrafac-

¹⁾ Schönherr, Tiroler Archiv IV., pag. 193.

²⁾ Auszüge abgedruckt nach Hortleder II, Lib. III., cap. 88
b Lindau l. c., pag. 391 und Schuchardt B. I., pag. 191.

turen und Bildwerk machen lassen.“ Welcher Art diese Contrafacturen und Bildwerke waren, ist schwer zu bestimmen. Von den Bildern, die sich gegenwärtig noch in Innsbruck und überhaupt in Tirol befinden, auch nur eines in diese Zeit zu verlegen, geht kaum an; wenigstens ist dies bezüglich der zu beschreibenden Madonnenbilder mit vielleicht einer Ausnahme gewiss nicht der Fall.

Vor dem herandrängenden Moritz von Sachsen flüchtete Kaiser Karl V. mit König Ferdinand und dem jetzt freiwillig ihm folgenden Johann Friedrich von Sachsen, in deren Begleitung sich wohl auch Cranach befunden haben mag, über den Brenner nach Villach, kehrte jedoch schon am 1. August wieder zurück¹⁾, um 8 Tage in Innsbruck zu verweilen. Johann Friedrich, welcher thatsächlich bereits aus seiner Haft entlassen war, benützte diese Zeit zu Ausflügen in die Umgebung²⁾; so besuchte er unter anderm die Hochstetter'sche Glashütte und die landesfürstliche Münze zu Hall. Am 8. August ging die gemeinschaftliche Reise über Kufstein und München nach Augsburg, wo sie am 20. August eintrafen. Hier trennten sich der Kaiser und Johann Friedrich, welcher letzterer mit Cranach nach Weimar zog³⁾.

* * *

Die ungeheuer grosse Anzahl von Gemälden, die auf Cranachs Namen gehen, muss den Kunsthistoriker natürlich stutzig machen und ihm die höchste Vorsicht einschärfen bezüglich der Authenticität derselben. Allein einerseits war Cranach, wie wir auf seinem Grabsteine lesen ein pictor „celerrimus“⁴⁾, andererseits arbeitete er

¹⁾ Schönherr, l. c., pag. 281.

²⁾ Schönherr, l. c., pag. 311.

³⁾ Lindau, l. c. 391.

⁴⁾ Es liegt gar kein Grund vor, celerrimus als Abkürzung von celeberrimus zu lesen. Zudem lesen wir in dem Briefe

stets mit einer großen Zahl von Schülern. Auf letzterem Umstande beruhen auch vielfach manche Verschiedenheiten, die sich in seinen Gemälden befinden. Zudem war auch er selbst nicht immer sich gleich. Dass Bilder, die nur von seiner Hand sind, sehr merkwürdige Verschiedenheiten, besonders in Sorgfalt der Behandlung aufweisen, hat seine Ursachen in den verschiedenen Lebens- und Bildungsstufen, in seiner Stimmung und den dem Künstler mehr oder weniger zusagenden und deshalb die Ausführung begünstigenden oder hemmenden Umständen. Dazu kommt der Preis, der Zweck, für den der Künstler arbeitete u. s. f. ²⁾.

Einen Grosstheil seiner Werke hat Cranach mit dem bekannten Signum der geflügelten Schlange, welche einen Ring mit einem Stein im Rachen führt, bezeichnet; ein Theil trägt auch die Jahreszahl. Wenn es nun auch nicht angeht, Cranachs Werke nur nach seinen datirten Bildern zu beurtheilen, so ist es doch ungeheuer schwer, solche Werke, denen ein solcher Jahresnachweis fehlt, je nach ihrer grösseren oder geringeren technischen Vollendung, oder in Anbetracht anderer Merkmale als Producte verschiedener Lebens- und Entwicklungsstadien des Künstlers gruppieren zu wollen. „Ein echtes Künstlerleben hat, wie jedes andere, in seinem Gesamtverlaufe Reminiscenzen und Ahnungen, die da, wo sie sich mit einem darstellenden Ausdruck verbinden, in Conception und Technik — vorausgesetzt, dass beides der schülerhaften Entwicklung ent-

Dr. Scheurl's an Lucas Cranach den geistreichen schnellen und vollendeten herzogl. sächs. Hofmaler: (Schuchardt l. c. I., pag. 32): *passim omnes te laudant, quod mira celeritate pingas.* — Auch Dürer bekennt seine Fähigkeit als Schnellmaler in einem Briefe an Heller: „Der gmaine gmäl will ich ain Jahr ain Hauffen machen, das niemand glaubte, das möglich wäre, das ain man thun möchte, aber das fleisig klaiblen gehet nit von statten.“ (Reliquien von Albrecht Dürer, Nürnberg 1828, pag. 49).

²⁾ Schuchardt, Blätter von Werken L. C.'s des Älteren, Weimar 1858.

wachsen ist — zurück- oder vorwärtsgreifen und somit das Bemühen der Kritik, in solchen Stadien entstandene Werke nach wahrnehmbaren Merkmalen chronologisch zu gruppieren, ebenso schwierig als fruchtlos gestalten. Nur die Werke solcher Künstler, die einer immer mehr sich festsetzenden Manier nachgehen und verfallen, lassen sich auf diese Weise auch ohne Jahresnachweis mit ziemlicher Sicherheit auf die Lebensstadien des Künstlers vertheilen, denn nur das Mittel- und Handwerkermäßige nimmt einen gemessenen, gradweise nachweisbaren Verlauf — vorwärts oder rückwärts 1).“

So sehr diese Sätze im allgemeinen sowohl, als auf Cranach angewandt Giltigkeit haben mögen, ebensowohl wird man uns darin beistimmen, dass in diesen Worten ein Pessimismus liegt, der dem Kunsthistoriker alles Arbeiten an der Datirung von Werken Cranachs ganz verleiden möchte. Und doch gibt es andere Anhaltspunkte genug; niemand wird zum Beispiel leugnen wollen, dass die Innsbrucker Madonna der Pfarrkirche und die neuerdings in das Museum gelangte — beide sind undatirt — sich zeitlich sehr nahe stehen.

Um aber die Werke Lucas Cranachs des Älteren, seines Sohnes Lucas und seiner anderen Schüler auseinanderzuerkennen, dafür glaubte Schuchardt 2) folgendes Universalmittel gefunden zu haben. Er sagte: „Das Zeichen der geflügelten Schlange, welches sich sowohl auf Cranachs eigenhändigen Bildern, wie bei seinen Schülern und Nachfolgern findet, unterscheidet sich bei den eigenhändigen dadurch, dass die Flügel immer gerade in die Höhe stehen, also Fledermausflügel sind, während sie bei allen übrigen mehr oder weniger liegend, wie Vogelflügel erscheinen“ 3).

1) Lindau, l. c., pag. 102. 2) l. c. Bd. II., pag. 7.

3) Die gleiche Ansicht spricht Nagler in den Monogrammistischen Bd. II., pag. 112 aus.

Nach den eingehenden Untersuchungen Scheiblers¹⁾ ist diese Panacee aber durchwegs nicht anwendbar, es gibt eine ganze Reihe Gemälde aus Cranachs des Vaters Hand mit der Schlange mit Vogelflügeln und dazu gehört auch der Innsbrucker Hieronymus. Janitschek in seiner Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1889, nimmt pag. 489, Anmerkung 3 an, dass die liegenden mit 1537 auftreten; Engerth im beschreibenden Verzeichnis der Gemälde der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses gibt das Jahr 1536 an. So lange jedoch noch nicht genauere Studien über die riesige Zahl Cranach'scher Bilder abgeschlossen sind, möchte ich auch diesen Behauptungen nicht unbedingt zustimmen. Die Kapuziner-Madonna in Innsbruck, von welcher unten gesprochen werden wird, vermag ich nicht über das dritte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts hinaus zu datiren.

Ein Punkt ist noch bezüglich der Datirung Cranach'scher Gemälde zu erwähnen. Man sollte glauben, dass ein so eifriger Verfechter der Reformation, wie der Künstler es gewesen, es abgelehnt haben würde, sagen wir nach 1520 — wo die Trennung denn doch schon klarer geworden — Gemälde herzustellen mit ausgesprochen katholischem Charakter. Demgemäss wären also beispielsweise alle Madonnen Cranachs in die Zeit vor der Reformation zu setzen. Dem ist nun aber absolut nicht so.

Von datirten Werken ganz katholischen Charakters, wobei wir von halbwegs zweifelhaften wie Darstellung einzelner Heiligen: des hl. Hieronymus von 1526 und 1527, der hl. Helena und Magdalena von 1525 ganz schweigen, kennen wir:

aus dem Jahre 1520: Bischof Eyl von Eichstätt verehrt anbetend den hl. Willibald und die hl. Walburga.

¹⁾ Vgl. Woltmann und Wörmann, Geschichte der Malerei Bd. II. Abschnitt: Lucas Cranach.

In der Sammlung des Seminarinspectors Heunisch in Bamberg ¹⁾).

aus dem Jahre 1525 ²⁾): Madonna mit dem Christuskinde auf dem Schooße. In der alten Pinakothek in München.

aus dem Jahre 1529: Madonna mit dem Christuskinde. In der Kunsthandlung Butsch in Augsburg ³⁾).

Aus demselben Jahre: Das Altarbild der Frauen- oder Marktkirche in Halle, welches im Auftrage des bereits genannten Cardinalerzbischofs Albrecht von Mainz ausgeführt wurde. Die Autorschaft Cranachs wurde hier wohl vergeblich angezweifelt. Der Inhalt dieses Altares ist durch und durch katholisch: in der Mitte die Madonna in einer Engelsglorie, auf den Flügeln die Verkündigung und zahlreiche Heilige, an der Altarstaffel die Madonna mit den 14 Nothhelfern in Halbfiguren.

Dazu kommen noch zwei urkundliche Nachrichten:

1536 erhält Cranach: „X gulden vor die zwo tafeln in die Salstuben Maria Bild“ in Torgau ⁴⁾

und 1550 „vor ein Mariabild der Pfisterin“ 5 Gulden und vor ein Mariabild des Kaisers zwergk ⁵⁾ 4 Gulden.

Werden somit die datierten Darstellungen katholischen Charakters bei Cranach nach Beginn der Reformation sehr selten, so ist immerhin doch klar, dass auch nach dieser Zeit noch Madonnen von seiner Hand gemalt wurden.

Die letztgenannten Madonnenbilder hat Cranach in Augsburg gemalt, von wo er, wie oben erwähnt, im

¹⁾ Schuchardt, Bd. II., S. 13.

²⁾ Und nicht 1527, wie Schuchardt, Bd. II., S. 93 gelesen hat. Im offiziellen Katalog trägt es die Nr. 272.

³⁾ Schuchardt III. 129. Schuchardt hält jedoch hier die Jahreszahl für gefälscht. Woltmann und Wörmann kennen l. c. II, 424, eine Madonna in Hall aus demselben Jahre; ob diese mit der Schuchardt'schen identisch ist, ist mir unbekannt.

⁴⁾ Schuchardt, l. c. Bd. III., S. 270.

⁵⁾ Schuchardt l. c. Bd. I., S. 207.

Februar 1551 nach Innsbruck übersiedelte. Möglich ist also immerhin, dass diese beiden Bilder damals nach Tirol gekommen sind.

* * *

Ich habe den Begriff eines Madonnenbildes etwas weiter gefasst, als es gewöhnlich der Fall ist, doch wird mir deshalb niemand einen Vorwurf machen; denn wenn auch der kleine Johannes oder hl. Frauen mit Maria und dem Kinde zu einer Gruppe vereinigt sind, bleibt im wesentlichen die Darstellung doch immer ein Madonnenbild. Auch die Vermählung der hl. Katharina im Servitenkloster zu Innsbruck ist im grossen ganzen leicht unter die Madonnenbilder zu subsumiren, da die genannte Heilige und eine zweite als ganz untergeordnete Personen behandelt sind. Das nähere ergibt sich aus der unten folgenden Beschreibung.

Die genannten Bilder unter dem Begriff Madonnenbilder zusammengefasst, kann ich sechs Cranach'sche Madonnen in Innsbruck nachweisen, von welchen zwei ganz neu in die Litteratur eingeführt werden, eines bisher nur in einer Anmerkung bei Schönherr l. c. als vorhanden erwähnt wurde. Drei von diesen Bildern sind ersten Ranges.

Zu den letzteren gehört natürlich dasjenige, welches eine zahlreiche, besonders theologische Litteratur aufweisen kann, in unglaublich vielen Nachbildungen, guten und schlechten, treuen und abweichenden Gemälden, Kupferstichen, Litho- und Photographien und Farbedrucken besonders in Süddeutschland verbreitet ist, wie vielleicht kein zweites Bild der gesammten Malerei überhaupt, das Mariahilfbild der Innsbrucker Pfarrkirche, welches sich seit dem Jahre 1650 in derselben befindet.

Die erste Erwähnung des Bildes — als in Innsbruck befindlich — glaube ich 1628 zu finden in des Augsburger Patriciers: „Philipp Hainhofers Relatio über die

Ynsprugger Rayss ¹⁾“, S. 37. „Darnach sein die Fürstenpersonen“ (der Grossherzog von Toscana und sein Bruder) „in der Erzherzogin gemach gangen, darein Ihre drl^t mich auch gehen haissen und“ (haben) „Ihre drl^t etliche Schöne alte tafeln, sonderlich von Martin Schön vnd Luca Kronachers Hand auf holz gemalt bringen lassen.“

Zwar ist hier keineswegs von einer Madonna die Rede, allein der Umstand, dass das Bild in der Erzherzogin „Gemach“ geholt wurde, lässt darauf schliessen, dass wir es mit Bildern zu thun haben, welche sich in den Privatgemächern befanden. Da nun aber Leopold der V. ein besonderer Verehrer des Bildes war, wie wir unten sehen werden, erscheint es sehr möglich, dass Ph. Hainhoffer das Cranach'sche Madonnenbild hier gesehen habe.

Zum ersten Male in der Litteratur erwähnt finde ich die Madonna der Innsbrucker Pfarrkirche in der Schrift:

„Ankommen Vnd Auffkommen Dess wahren alten rechten Original H: Bild Maria Hülff zu Ynsprugg in der Pfarr-Kirchen S. Jacob. Auch von dessen Wunder vnd Gutthaten u. s. w. 1693. Daselbst gedruckt bey Jacob Christoff Wagner Kays. Hof-Buchtrucker.“

In diesem Büchlein wird das Bild ein „uhraltes“ genannt, „von einem gar berühmten Penseel gemahlet, und glaublich dess wohlbekanntten Albrecht Dürers Hand.“ Des weiteren wird berichtet, dass dasselbe in der Reformationszeit im Churfürstenthum Sachsen hat „müssen von der Kirchen aussgetragen vnd aussgeschaffet werden.“

Ein Buch unter einem ganz ähnlichen Titel — erschienen 1723 in Innsbruck bei Wagner — weiss, pag. 6 zu melden, dass das Bild früher in der Hauptkirche zum hl. Kreuz zu Dresden sich befunden habe. Beide Werke erzählen dann übereinstimmend weiter, dass Erzherzog Leopold V., damals Bischof von Strassburg und Passau,

¹⁾ Ms. der Dipauliana, Nr. 902.

es in Dresden in den Kunstkammern des Churfürsten Johann Georg gesehen und auf die Bitte des Churfürsten, sich eines der Gemälde auszusuchen und mitzuführen, seine Wahl auf die Madonna hin getroffen habe.

Inwieweit bei dieser Erzählung Wahrheit und Dichtung durcheinandergemischt ist, wird sich schwer feststellen lassen. Johann Georg kam 1611 zur Regierung nach Ableben seines Bruders Christian. Eine Reise des Erzherzogs Leopold nach Dresden ist aber nur aus dem Jahre 1610 nachzuweisen, in welchem er in den letzten Novembertagen aus Successionsgründen in Dresden weilte ¹⁾.

Die genannten Schriften berichten weiter, dass der Erzherzog das Bild stets verehrt, es anfangs immer mit sich auf Reisen geführt habe, dass er es vorübergehend in Passau aufgestellt, dass es aber seit 1626 in Innsbruck in der Burg aufgestellt worden sei.

Hier blieb es bis zum 3. Juli 1650, an welchem Tage es in die Innsbrucker Pfarrkirche gelangte. Die genaue Geschichte der Uebertragung des Bildes dorthin, über welche übrigens auch umfangreiche Akten im Statthaltereiarchiv zu Innsbruck erliegen, sowie die ganze weitere Geschichte des Bildes findet sich des ausführlichen in dem dickleibigen Buche: Denkbuch der zweiten Säcularfeier der Uebertragung des Gnadenbildes Mariahilf. Innsbruck, Felizian Rauch (1850).

Leider weiss das Buch aber nichts zu erzählen über die Uebermalungen und Ausbesserungen, welche sich das Bild im Laufe der Jahre gefallen lassen musste. Es wäre nur ein Act der Gerechtigkeit, diese Verbesserer sowie deren Auftraggeber festzunageln.

Trotzdem ist das Bild in den meisten Partien noch gut erhalten und von einem Duft und einem Zauber, den man nicht im mindesten ahnt, wenn man dasselbe nur

¹⁾ Ich verdanke diese Mittheilung Herrn Universitätsprofessor Dr. Josef Hirn.

vom Fussboden der Kirche aus betrachtet. Das Bild, das noch dazu von einer dicken, zu gewissen Tageszeiten blendenden Glastafel geschützt wird, ist viel zu hoch in Mitte des das eigentliche Altarblatt bildenden Silberschmuckes resp. des vorzuschiebenden Schöpfschen Leinwandgemäldes angebracht, als dass dessen Feinheiten noch dem Auge wahrnehmbar sein würden.

Das Bild hat eine Größe von 84½ Centimeter Höhe bei 59 Centimetern Breite. Die Holzart konnte nicht festgestellt werden, da die Ränder und Rückseite in einem festen eisernen Kasten ruhen.

Die Madonna, eine sitzende Halbfigur, ist angethan mit einem blauen Rock mit gelben Ueberschlägen. Ueber Schultern und Arme legt sich ein rother Mantel — in seiner Farbe sehr an die cardinalrothen Gewänder des hl. Hieronymus in den oben genannten Gemälden erinnernd — über welchen das goldene Haar wallend herabfällt. Das Kind selbst ist gänzlich unbekleidet. Ueber Haare der Jungfrau und das Haupt des Kindes ist ein weisser, duffig durchsichtiger Schleier gebreitet, wie bei fast allen Cranach'schen Muttergottesbildern, dessen parallele Falten besonders für diesen Künstler charakteristisch sind ¹⁾. Den Hals der Madonna bedeckt ein zweiter hemdartiger Schleier, eingefasst mit einem schwarzen Schnürchen, unter welchem einunddreißig schwarze Kreuzlein angebracht sich finden.

Schon Schuchardt machte (l. c. Bd. II., pag. 78) die Bemerkung, dass, was Anordnung und Ausdruck des Bildes betreffe, es der raffaelischen Madonna della Sedia ganz nahe komme, und nennt es das beste und anmuthigste der Cranach'schen Madonnenbilder; ähnliche Aeufferungen finden sich bei Janitschek, l. c., Lindau l. c., Heller l. c. und anderen.

Der älteste mir bekannte Kupferstich des Bildes stammt von M. Küsel in Augsburg († 1682). Der Stich

¹⁾ Eine gang gleiche Anordnung des Schleiers findet sich auch auf dem Caritasbilde in Antwerpen.

ist undatirt, ist aber, da sich die Notiz auf demselben vorfindet, dass das Bild in der Pfarrkirche aufgestellt sei, in die Jahre nach 1650 anzusetzen. Er trägt die Unterschrift: „Vera effigies originalis Bmae Vs. Mariae Auxiliatricis, Dresda Oenipontum delatae, quae miraculis clara, in parochia D. Jacobi ibidem a frequentissimo populo visitur et honoratur.“

Seit der Zeit ist das Bild mannigfach reproducirt worden ¹⁾. Der älteste datirte Stich — nicht nach dem Original, sondern nach der Passauer Copie desselben — in grösstentheils punctirter Manier ist von Samuel Dworzak aus Sutticum (Schüttenhofen?) aus 1673. Er trägt die Inschrift:

„Sancta Maria auxiliatrix
Passaviensis Miraculis clara.
Tu nos juvando Respice
Et nos ab hoste protege,
Pestem famemque remove
Horaque mortis suscipe.“

Der erste, der, wenn wir von der obigen Hainhofer'schen Notiz absehen, das Bild dem Lucas Cranach zuschreibt, ist Gottfried Primisser in seinen Denkwürdigkeiten von Innsbruck. I. Stück, I. Auflage 1813.

* * *

Wie die beigegebene autotypische Nachbildung beweist, steht die kürzlich durch Schenkung der Familie Unterberger in das Ferdinandeum gekommene Madonna, die wir der Kürze halber die Unterberger-Madonna heissen wollen, der Innsbrucker Pfarrmuttergottes in der Composition und in vielen Einzelheiten ausserordentlich nahe. Zweifel an ihrer Echtheit und an der Eigenhändigkeit des älteren Cranach sind nicht im mindesten zu befürchten.

Eine derartige Geschichte allerdings, wie das zuerst beschriebene, kann das Ferdinandeumbild nicht aufweisen.

¹⁾ Originalphotographien sind durch den Photographen Gratl in Innsbruck aufgenommen worden.

Es befand sich seit etwa 50 Jahren im Besitz der Familie Unterberger, von welcher es aus Hall erworben wurde.

Ob es, wie man vorgibt, ehemals im dortigen 1783 aufgehobenen Damenstift gewesen, muss ich dahingestellt sein lassen ¹⁾.

Die Farbenvertheilung der Unterberger'schen Madonna ist sehr einfach. Der Grund ist, wie bei der Pfarrkirchen-Muttergottes einfach schwarz. Das Kleid der Madonna blau mit einem Stich ins graue, der Mantel dunkelblaugrau, die Haare golden mit weiss-gelblichen Lichtern, die Augen blaugrau. Das Christkind ist ganz nackt, der jugendliche Johannes trägt einen gelblichen Pelz mit weiss-gelblichen Lichtern. Der Schleier der Muttergottes ist ganz gleich duftig behandelt wie in der Pfarrkirche; im Wurf erinnert er an das kleine Rundbildchen in der Münchener Pinakothek (Katalog Nr. 272).

Die Erhaltung des Bildes ist vorzüglich; der Zustand geradezu wie neu: Die schwarzen Contouren treten theilweise etwas stark hervor.

Die Grösse des Bildes beträgt $87\frac{1}{2} \times 59$ Centimeter. Entgegen der Pfarrkirchen-Muttergottes, welche in ihrem jetzigen Zustande nicht die Spur einer Signatur an sich

¹⁾ Bei dem ungeheuren Reichthum an Kunstwerken, den das kön. Stift besessen, ist es ja leicht möglich, dass das Bild dort her stammt. Die Gemäldegalerie allein zählte 460 Stück. In den Aufhebungsacten im Statthaltereiarchiv in Innsbruck finden sich zwei Bilder verzeichnet: Geisselung und Kreuzziehung Christi, „wegen ihres Alters schätzbar“, mit 20 fl. geschätzt. Ich stehe nicht an, dieselben identisch zu erklären mit 2 signirten und datirten Bildern Cranachs im Besitze des Herrn Notar von Wörz in Deutschmatri, welche nachweislich vom Grossvater der Frau des jetzigen Besitzers in Hall erworben worden sind. Die Kreuzziehung enthält die Schlange mit Fledermausflügeln und dazu die Jahreszahl 1538. Von dem Cranach'schen Madonnenbild habe ich jedoch in den Aufhebungsacten, die bezüglich der Gemälde sehr summarisch sind, nichts gefunden, was Anlass zu einer Identificirung böte.

trägt, trägt dieses Bild rechts oben am Rande das weissgelbliche Schlänglein mit Fledermausflügeln ¹⁾).

Tragen nun im allgemeinen alle Madonnenbilder Cranachs den gleichen Typus, wie Cranach sich überhaupt für alle biblischen Figuren einen Canon gebildet hatte, so auch für Christus und die meisten Apostel, so stehen die beiden bisher geschilderten Madonnen sich doch ganz besonders nahe.

Die Köpfe der beiden Marien stimmen bis ins Detail. Man vergleiche Nase, Mund, Ohren, die schief chinesisch gestellten Augen, die übrigens Cranach bei allen seinen weiblichen Figuren hat. Die Hände mit den langen Fingern, der kleine Finger eigenartig gebogen; das lange wallende, gleichfarbige Haar, die genau gleiche Fleischbehandlung. Hat Cranach nach Modellen gearbeitet, so hat er zweifellos die gleichen benützt. Nur ist die Unterbergmadonna besonders in den Kinnpartien kräftiger entwickelt; sie zeigt ein ausgesprochenes Doppelkinn, das Modell scheint also inzwischen etwas älter geworden zu sein; und der Christusknabe der Pfarrmuttergottes trägt die gleichen Züge, wie der etwas ältere Johannes auf der Unterberger'schen Madonna.

Es scheint daher bei der ausserordentlich grossen Verwandtschaft der beiden Bilder ziemlich natürlich, dass dieselben in der Zeit der Ausführung ganz nahe zu setzen sind. Wenn es also gelingt, eines derselben zu datiren, so ist damit auch die Herstellungszeit der andern bestimmt.

* * *

Durch Vermittelung seines churfürstlichen Herrn war Cranach schon frühzeitig in Verbindung zu den albertinischen Höfen in Freiberg und Dresden getreten. Aus dem Jahre 1517 haben wir einen eingehenden Brief-

¹⁾ Demnach ist die Angabe bei Schuchardt, Bd. II., pag. 76 zu corrigiren, der kein Zeichen auf dem Bilde gefunden hat.

wechsel zwischen dem Churfürsten von Wittenberg und dem Herzog Georg von Dresden, der im Hauptstaatsarchiv in Dresden erhalten ist ¹⁾. Ich theile aus demselben nur einen Brief auszugsweise mit, der für unsern Fall in Frage kommt:

„E. L. hoben mir ouch durch Ir schreyben wol vrssochen gegeben e. l. dorouff zu ontworthen, ober noch dem von solchen sachen boß (besser) czu Reden don czu schreyben wyl ichs allßo byß wyl got czu vnßern zusomhen komen beruhén loßen vnd olßdon meynen guthen mov (Mühe?) nicht vorholden. — Ich habe gerne gehordt das e. l. gemohel (Barbara) meyn fruntliche libe mühme on den marienbildt gefohlens gehobt vnd e. l. wollen Irer libe Ires fruntlichen erbittens mit hohem fließ doncken wosthe ichs ouch czu vordynen dorczu werhe ich worlichen goncz wyllig. Vnd dos E. L. moyster Lucos dye taffelen allßo zcu gefollen gemacht hobe ich gerne vernomen und wyl e. l. nicht bergen, das ich in bedencken gesthonden dye taffelhen werden e. l. nicht zcu gefollhen von Ime nicht gemocht seyn. Dos olles hobe ich e. l. fruntlicher meynung nicht verholden wollen, den e. l. czu dinen bin ich wyllig. Dotum eyllends zu Wittenberg am suntag nach praesentationis marie anno dom. 1517.“

Aus diesem Briefe ergibt sich, dass im Jahre 1517 eine Madonna Lucas Cranachs in den Besitz des herzoglichen Hofes nach Dresden gelangt ist, die, wie sich aus dem Contract ergibt, auf Bestellung gemalt war, welche Behauptung noch dadurch erhärtet wird, dass Cranach, wie wir aus demselben Briefwechsel wissen, im zweiten Drittel des März 1517 in Dresden gewelt, wo er die „Muster“ zu dem bestellten „Täfel“ vorgelegt und die Genehmigung des Herzogs zur Ausführung erhalten hatte.

Das Bild wurde also von Cranach gemalt zwischen

¹⁾ Lindau l. c., pag. 111 ff.

April und Ende October 1517. Das Fest der Präsentation fällt auf den 21. November.

Unter den Dresdener Bildern Cranachs befindet sich aber keine Madonna, wohl aber wissen wir, (vgl. oben) dass im Jahre 1610 eine Cranach'sche Madonna von Dresden in den Besitz Erzherzog Leopolds und später nach Innsbruck gelangte.

Ich will nicht behaupten, dass diese Angaben allein den Beweis erbringen müssen, dass die Innsbrucker Pfarrkirchenmadonna ohne allen Zweifel diejenige ist, welche Cranach 1517 für den Dresdener Hof gemalt; aber die große Wahrscheinlichkeit haben die Angaben für sich, um zwar um so erhöhte, als das Bild stilistisch mit den damaligen Werken Cranachs übereinstimmt ¹⁾.

Setzen wir also die Pfarrkirchen-Muttergottes in das Jahr 1517, werden wir nicht fehlgehen, wenn wir die Unterberger-Madonna dem gleichen oder dem nächsten Jahre 1518 zuschreiben.

* * *

Die Cranach'schen Madonnen lassen sich in drei Parteien theilen, in solche mit schwarzem Grund — zu diesen gehören die beiden bisher beschriebenen, in solche in freier Landschaft — endlich in solche mit halbfreier Landschaft und einem von Engeln gehaltenen Teppich hinter den Figuren.

Zu der letzten Categorie zählt dasjenige Bild, zu welchem wir jetzt übergehen wollen.

Es ist die „säugende Madonna“ der Innsbrucker Kapuzinerkirche, welche auf dem Altare der Seitenkapelle an der Evangelienseite aufgestellt ist. Der Altar trägt auf den ersten Blick den Stil der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, die beiden zu Seiten des Bildes aufgestellten Figuren des hl. Leopold und der hl. Claudia können daran mahnen, dass Erzherzog Leopold und Gemahlin Claudia von Medici die Stifter desselben gewesen.

¹⁾ vgl. Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei, pag. 492.

Zudem findet sich im Archiv des Kapuzinerklosters in Innsbruck folgende Urkunde:

B e r i c h t

„Von gegenwärtigen Unser Lieben Frauen Bild, von wem, und was Condition selbes seye anhero verehret worden.

Dieses schöne uralte Unser Frauen Bild ist ein Original des Vortreflich und weitberuhmten Mahlers Lucas [von anderer Hand: „Kro“] Onach [von anderer Hand in margine: „auch Lucas Hollandus“] in Sachsen geburtig: welches die Wohlgebohren Frau Frau Maria Euphemia von Maxlrain geborne Nothaftin von Wernberg etc. im Jahre 1628 den Ehrwürdigen Vätern Kapuzinern zu Straubing, aus groser zu denselben Seraphischen Orden Tragender Affection und Liebe verehret, doch mit dieser Conditzion, und Zusag, dass gedachtes schöne Bild, zu keiner Andacht im Kloster, sondern für einen Altar angewendet werde; hoch protestirend, dass es einigen Fursten, oder Potenthaten, noch andern furnehmen Geschlechts Personen verehret, vertauschet, oder auf einigerlei Weiss verschenket, oder alienirt werde, sonstn begehrte sie ihr Bild wiederum zurücke, welches ihr jederzeit also Lieb und werth gewessen, dass sie es auch um grosses Geld niemalen hat wollen von sich geben. Ja ihr Erster Herr Gemahl seeliger, Herrn Ferdinand Khuen von Belasy, Freyherr von neuen Lempach gewesster Vitzthum zu Straubing etc. hat selbes für seinen grösstn Christlichn Schatz gehalten, und die weil er wohl gewusst, was es für ein Kunststucke ist, also hat Er selbes vor Fürsten-Personen, allzeit verborgen, fürchtende: Sie möchten Sich darein verlieben, und damit verehret zu werden sich anmelden.

Dieses köstliche Bild ist im Jahre 1629, den 10. Dezember von dem Wohlerwürdigen Vater Sylverio Provinzial dem ehrwürdigen Vater Seraphino der Zeit Guardian zu Innsbruck überschicket worden, auf dass selbes zu einem Altar in der Kapell selbiger Kirche zu Ehre der

hochgebenedeyten Jungfrau Mutter Gottes Maria angewendet werde, welchen Altar Ihro hochfürstliche Durchlaucht Claudia Erzherzoginn zu Österreich gebohrne Prinzessin von Toscana auf eigenen Unkosten aufrichten lassen im Jahre 1630.“

Diese Urkunde ist eine — wie mich der hochwürdige Guardian P. Michael Hetzenauer versicherte — fast wörtliche, in allen Dingen von irgend einer Bedeutung ganz genaue Abschrift aus den Protocollen der tirolischen Kapuzinerordensprovinz, jetzt im Klosterarchiv zu Meran. Da diese Protocolle alljährlich oder doch nur für mehrere Jahre zusammen stets geführt worden sind, unterliegt die Wahrheit dieses Berichtes keinem Zweifel.

Das Bild kam demnach 1629 nach Innsbruck, wo es ebenso wie die Pfarrmuttergottes stets in hoher Verehrung gehalten wurde.

Auffallend erscheint in der Urkunde der Name des Malers: er heisst in derselben Lucas Onach; die Buchstaben „Kro“ vor dem „Geschlechtsnamen“ sind, wie bemerkt, von anderer Hand hinzugefügt. Offenbar hatte Erzherzog Leopold den Kapuzinern den Namen des Malers, den er ja gewiss von der damals in seinem Besitz gewesenen Pfarrkirchenmuttergottes sicher kannte, richtig angegeben; die betreffenden Patres dürften ihn aber nicht genau verstanden haben.

Aus der weiteren Geschichte des Bildes ist folgendes zu bemerken:

1787 bei Auflösung des Innsbrucker Capuziner-Conventes wurde es vom damaligen Regierungspräsidenten Grafen Spaur über Einvernehmen der geistlichen Commission dem Pater Provincial P. Primus überlassen ¹⁾. Dieser brachte es ²⁾ in das Kapuzinerkloster nach Meran,

¹⁾ Lindner: Die Aufhebung der Klöster in Deutschtirol 1782 bis 1787 in Zeitschrift des Ferdinandeums 1886, pag. 203.

²⁾ Hetzenauer: Das Kapuzinerkloster in Innsbruck. Innsbruck 1893, pag. 71.

wo es bis zum Jahre 1802 verblieb. In letzterem Jahre wurde am 19. November 1802 die Innsbrucker Klosterkirche neu benedicirt und das Bild auf dem erhalten gebliebenen Altare wieder aufgestellt, wo es sich noch heute befindet.

Der gegenwärtige störende Brustschmuck, der auf der Brust der Muttergottes angebracht ist, wurde unter dem Guardianate des P. Albert Bergmeister (1886—1889) hergestellt; doch war schon früher pruden Naturen die Darstellung gar zu weltlich vorgekommen, denn schon Schuchardt fand ¹⁾ vor 1851 ein metallenes Herz an der betreffenden Stelle vor ²⁾.

Das prächtige Bild, welches auf Rothbuchenholz von circa 1½ Centimeter Dicke gemalt ist, hat eine Höhe von 57 bei einer Breite von 34 Centimetern ³⁾.

¹⁾ l. c. Bd. II., 79.

²⁾ Wie anders man wenige Jahrzehnte vorher über die Darstellung dachte, ergibt sich aus einer Predigt, die der hochwürdige Herr Philippus Neri von Aigner aus der damals aufgehobenen Gesellschaft Jesu am 6. Januar 1803 in der Kapuzinerkirche gehalten. Es sei mir gestattet, in einem ganz kurzen Auszuge dieselbe nach Hetzenauer (l. c. pag. 72) wiederzugeben: „Die etwas sonderbare Darstellung Mariens, welche von zu fleischlichen Augen bereits getadelt wurde, sei recht verehrungswürdig und geistreich. Diese Darstellung erinnere 1) an die äusserste Demut, welche Gott aus Liebe zu uns Menschen geübt hat. Derjenige, der alles ernährt, will selbst mit ein wenig Muttermilch ernährt werden. Diese Darstellung veranschauliche 2) die ausnehmende nur Maria allein zukommende Ehre, von der die Kirche ausrufe: O glorreichste Jungfrau, denjenigen, der dich erschaffen hat, säugest du als Kind u. s. f. Die Darstellung flösse 3) grosse Zuversicht ein nach den Worten des hl. Bernard, der da schreibt: „Gleich wie der Vater dem Sohne nichts versagen kann, wenn dieser ihm die für uns empfangenen Wunden weist, so kann auch der Sohn den Bitten der Mutter nichts verweigern, wenn sie ihm ihren mütterlichen Schooss und ihre Brüste vorzeigt, in und von welchen er genährt wurde und all jenes unschuldige Blut erhielt, welches er als unser Lösegeld vergossen hat.“

³⁾ Der Verfasser hat das Bild — nach abgenommenem Brust-

Links unten auf dem Teppich, links vom rechten Arm der Madonna, ist in gelblicher Farbe das Schlänglein mit Vogelflügeln angebracht ¹⁾. Deswegen aber das Bild erst in die Jahre nach 1537 zu versetzen, bin ich nicht im Stande.

Wie die Unterberger-Madonna ist auch dieses Bild von einer ganz tadellosen Erhaltung. Links im Hintergrunde eine duftig gehaltene, bergige Flussthallslandschaft. Von dieser hebt sich ein am Rand mit gelblichen Fäden ornamentirter dunkelgraugrüner Teppich ab, der von zwei kleinen nackten Kinderengeln gehalten wird. Die Flügel des einen sind blaugrünlich, die des andern roth-feuerfarben. Der an den Rändern wieder weiss-gelblich ornamentirte Mantel ist kräftig roth, das Kleid tiefdunkelgrün, die Augen graublau. Das durchsichtige zarte Hemd wird über der Brust von einem schwarzen Fädchen zusammengehalten. Die lang herabwallenden, goldigen Haare, die am Haupte, wie bei der Pfarrkirchenmuttergottes von einer schwarzen Spange zusammengehalten werden, sind wiederum von einem leichten gazeartigen Schleier mit den bekannten parallelen Falten bedeckt.

Die Madonna säugt das auf ihrem Schoosse sitzende Kind, dessen Oberleib etwas zurückgebeugt im Arm der Mutter ruht. Wenn sie auch, ebenso wie das nackte Christkind, dem allgemeinen Frauen- und Kindertypus Cranachs folgt, so zeigt sie doch mehrfache Verschiedenheiten von den beiden bisher behandelten Madonnen: das Ohr ist fleischlicher und runder, die wenn auch geschlitzten Augen doch ganz anders gehalten; die Stirn höher und deshalb das Gesicht oval. Die Behandlung des Kindes dagegen ist gleich den früheren; naturalistisch aufgefasst ist das schwellende Behagen des saugenden Kindes.

* * *

schmuck — photographiren lassen. Abzüge davon sind bei Herrn J. Findl, Innsbruck, Innrain Nr. 6, zu haben.

¹⁾ Sowohl Schuchardt l. c. Bd. II., pag. 78 und Lindau l. c., pag. 114, Anmerkung haben dasselbe nicht gesehen.

Eine vierte Madonna besitzt ebenfalls das Ferdinandeum. Wie sie dorthin gekommen, vermag ich beim Fehlen jeder Acten darüber nicht zu sagen; sie erscheint lediglich in den Zuwachsverzeichnissen des Jahres 1829 aufgeführt.

Im Gemälde-Katalog des Museums figurirt sie unter Nr. 118 als Werk des jüngeren Cranach. Dem gegenüber bemerke ich, dass ich dieselbe nur schwer für ein eigenhändiges Werk des älteren halten kann; an den jüngeren aber kann ich nicht denken, da das Bild ganz im Geiste und der Art der Madonnen des Vaters gehalten ist, welche wir bis zur Münchener Madonna von 1525 (Catalog Nr. 272) und der Hall'schen Madonna von 1529 verfolgen können¹⁾. In der Ausführung steht sie jedoch so sehr hinter all diesen Werken zurück, dass wir das Bild lediglich als Schulbild aus der grossartig angelegten Cranach'schen Bilderfabrik zu betrachten haben, deren Producte genauer auseinanderzuerkennen sehr schwierig ist.

Oder aber, sollten wir es hier vielleicht mit einem Originalbild des älteren Cranach zu thun haben, welches er in seiner freiwillig mit dem sächsischen Churfürsten getheilten Gefangenschaft in Augsburg oder in Innsbruck in seinem hohen Alter gemalt? Wir wissen urkundlich (vgl. oben), dass Cranach im Jahre 1550 zwei Marienbilder gemalt. Was aber die Technik und malerische Durchführung des Bildes, sowie Composition und Auffassung anbetrifft, so ist bekannt, dass Cranach einerseits in seinem späteren Leben zum Handwerker herabsank, dass andererseits von einem innerlichen Ringen nach grösserer Fortbildung und Vollendung, von einer fortschreitenden Entwicklung in seinem ganzen Leben keine

¹⁾ Dahin gehören besonders noch die Madonna mit der Traube von 1512 (Münchener Pinakothek, Catalog Nr. 270), die beiden Darmstädter Madonnen (Catalog Nr. 243 und 249), die Madonnen in der Kunsthalle in Karlsruhe (Catalog Nr. 108) und zwei in der Eremitage in St. Petersburg.

Spur zu finden ist. Möglich ist es ja demnach, dass wir es hier mit einer Madonna Cranachs aus seinem hohen Alter zu thun haben, was aber so lange lediglich Vermuthung bleiben muss, bis wir über die Geschichte des Bildes näheren Aufschluss haben.

Eine gewisse, wenn auch nicht absolut notwendig feste Stütze erhält meine Vermuthung durch eine andere Beobachtung. Fast alle andern Cranach'schen Bilder, die er in Sachsen gemalt hat, sind ¹⁾ auf Rothbuchen- oder Lindenbrettern gemalt; diese Madonna jedoch auf Birnbaumholz, das in Augsburg und Tirol mehrfach als Maluntergrund verwendet worden ist.

Die Erhaltung des Bildes ist eine schlechte; zudem ist dasselbe bis auf geringe Fleischpartien, die noch die alte Craquelure zeigen, übermalt, oder besser gesagt, überschmirt. Die Höhe beträgt $89\frac{1}{2}$, die Breite 62 Centimeter.

Rechts im Hintergrund eine flüchtig gemalte Flusslandschaft; links heben zwei Engelkinder, das eine mit weissen, das andere mit rothen Flügeln einen dunkelgrünen Teppich, vor welchem die Madonna mit rothem Kleide und blauem, olivegefüttertem Mantel sitzt. Wie bei den beschriebenen Bildern finden wir auch hier die wallenden rothgoldenen Haare und darüber den leichten, durchsichtigen, faltigen Schleier. Auf ihrem Schoosse steht der Jesusknabe, der ein Stück Brot in seiner Hand hält, ein genrehaftes Motiv, wie wir es in ähnlicher Form mehrfach auf den Gemälden des älteren Cranach finden.

* * *

Die Gemäldegalerie der PP. Serviten in Innsbruck, die im zweiten Stockwerke des Klosters aufgestellt ist und bisher noch nicht catalogisirt wurde, enthält ein

¹⁾ vgl. auch Friimmel, Handbuch der Gemäldekunde, Leipzig 1894, pag. 11.

Gemälde der mystischen Vermählung der hl. Katharina, welches auf den ersten Blick Cranach'sche Mache zeigt. Im Hintergrunde halten zwei Kinderengel einen olivefarbenen Teppich, der sich vom blauen Himmel abhebt, sich aber durch die ganze Breite des Bildes zieht, so dass von Landschaft nichts zu sehen ist. Vor dem Teppich thront die Madonna, der das Jesuskind auf dem Schoosse steht. Links ist die Halbfigur der hl. Katharina, welcher das Jesuskind einen zierlichen Ring an den Finger steckt; in der andern Hand hält sie ein mächtiges Schwert, das sehr sorgfältig behandelt ist. Die Glanzlichter auf demselben treten stark hervor, wie wir das auch auf dem Cranach'schen Bilde der Kreuzziehung beim Herrn Dr. v. Würz in Matrei finden. Die Heilige selbst ist wie auch die Madonna und die rechts befindliche hl. Barbara reich gekleidet, reicher, wie wir es sonst bei Cranach gewohnt sind. Letztere nimmt das Christkind bei der Hand.

In der Composition erinnert das Servitenbild ganz an das Gemälde Cranachs im Erfurter Dom ¹⁾, mit dem es auch in den Grössenverhältnissen fast genau übereinstimmt.

Unser Bild hat eine Grösse von 84 Centimetern Höhe und 56 Centimetern Breite und ist auf Rothbuchenholz gemalt. Eine Signatur ist nicht vorhanden.

Betrachten wir jedoch das Gemälde genauer, so finden wir manches, was nicht für die Hand des älteren Cranach spricht: Die rothgelben Haare sind nicht so sorgfältig behandelt, Verzeichnungen kommen vor, wie wir sie sonst beim Vater nicht finden. Dazu ist die Zeichnung weniger flott und sicher, die Färbung weicher, die Pinselführung flüssiger, das Incarnat heller und rosafarbiger. Die letzteren Eigenschaften, die die besonderen Kennzeichen für die Bilder des Sohnes sind ²⁾, bestimmen mich,

¹⁾ Schuchardt l. c., Bd. II., pag. 58.

²⁾ Vgl. Janitschek l. c., pag. 505.

dieses Gemälde dem jüngeren Cranach zuzuweisen. Die Erhaltung des Bildes ist gut.

* * *

Herr Heinrich von Kripp, Notariatsconcipt in Innsbruck besitzt das sechste Madonnenbild. Es ist ein spätes Schulbild, auf Rothbuche gemalt; die Höhe beträgt $75\frac{1}{2}$ Centimeter bei 59 Centimeter Breite. Von einer Signatur konnte auch hier nichts gefunden werden.

Maria mit dem sitzenden Kinde auf dem Schoosse sitzt in freier Landschaft, die links eine Burg auf einem Hügel zeigt, rechts einen alleinstehenden Baum. Vom Beschauer rechts sitzt die hl. Mutter Anna, links eine andere hl. Frau, die dem Christkinde einen Apfel reicht.

Das Bild ist theilweise übermalt, der Strahlennimbus der Madonna neuhinzugefügt, die Mache mittelgut; an Cranach erinnern manche Typen, die Farben — auch hier wieder das kräftige Cardinalroth — die Landschaft. Die Haare sind derb mit wenigen Pinselstrichen gearbeitet, die Lichter auf ihnen fehlen fast gänzlich.

Die Gewänder sind reicher behandelt, ähnlich wie beim Servitenbilde, die Fleischpartien theilweise kalt. Dazu fehlt dem Bilde der emailartige Schmelz, der sonst den Cranachbildern eigen ist.

* * *

Sowohl das letztere Bild als auch die beiden vorher genannten reichen, was Sorgfalt der Behandlung und Schönheit der Composition, wie der Details anbetrifft, lange nicht an die ersten drei heran; dafür besitzt aber die Stadt Innsbruck in der Madonna der Pfarrkirche, der Unterberger-Madonna des Ferdinandeums und der Madonna der Kapuzinerkirche Meisterwerke ersten Ranges, die zu dem allerbesten gehören, was Cranach jemals geschaffen, tiefsinnige und poesievolle, ich möchte fast sagen gemüthliche Bilder. Das erklärt vielfach die grosse Verehrung,

die zwei von ihnen jederzeit beim Volke genossen haben, worauf des Näheren einzugehen nicht Sache dieses Aufsatzes sein kann.

Nachtrag.

Der erste Bogen dieses Aufsatzes war bereits gedruckt, als durch Schenkung der Familie Winkler die Kupferstichsammlung des Ferdinandeums um ein bisher vollständig unbekanntes Blatt bereichert wurde, welches eine Nachbildung der Pfarr-Muttergottes umgeben von einer Menge Inschriften, welche sich auf geschehene Heilungen beziehen, enthält. Nach der unten angebrachten Hauptinschrift, welche beginnt: „Extract Der in Aö 1662 von 23. Mertzen biß auf den 1. Jener Aö 1673. mittlst der 9tägigē 9. H. Aue Maria bey dem vralten, wunderthätig: vortzeiten in der Hauptkirch zum H. Creutz der Churfür. Residenzstatt Dressden gestandenen, nach aldar eingeschlichner Luterischer sect in die Churfür. Kunstkammer vresetzt [sic]: nachgehends von der Hoch: vnd Ertzfür. Durchl. Leopold Ertzhertzogē zu Österreich hochlobseligstē angedēkens schanckweiss erhaltenē . . . Maria Hilffbild“, scheint dieser Stich aus dem Jahre 1673 herzurühren, ist also ungefähr gleichaltrig mit dem Küsel'schen Stich, möglicherweise noch älter. Als Stecher zeichnet: „Jacob Jezl fecit.“¹⁾ Die Plattengrösse beträgt $52\frac{1}{2} \times 35\frac{1}{2}$ cm.

¹⁾ Jacob Jezl, Siglschneider und Kupferstecher, ist der Sohn des Kupferstechers Johann Baptist Jezl, der am 18. September 1666 starb, und der Ursula geb. Zellerin. Jacob war geboren am 30. April 1644 und starb am 6. Februar 1703. Er war seit 23. Mai 1667 vermählt mit Anna Maria Wincklerin, „Herrn Geärge Wincklers burger des Raths vnd Stattappetegers alhier“ Tochter. Merkwürdig ist jedenfalls, dass das einzig bekannte Exemplar dieses Stiches sich bis zur Schenkung an das Museum im Besitz der Familie Winkler befand. — Die in dieser Anmerkung angegebenen, bisher unpublicirten Daten habe ich den Matrikenbüchern des Innsbrucker Stadtpfarrarchivs entnommen.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum](#)

Jahr/Year: 1895

Band/Volume: [3_39](#)

Autor(en)/Author(s): Strompen Carl

Artikel/Article: [Madonnenbilder Lucas Cranach's in Innsbruck \(mit 1 Tafel\). 303-334](#)