

BETTINA WERCHE

Die Rezeption des Weimarer Cranach-Altars bei Meyer und Goethe

Im Jahr 1813 veröffentlichte Johann Heinrich Meyer eine ausführliche Studie zu dem Altargemälde von Lucas Cranach d. J., das sich noch heute in der Kirche St. Peter und Paul in Weimar befindet (vgl. die Beilage).¹ Kurze Zeit später, in den Jahren 1814 und 1815, reiste Goethe an den Rhein und Main. Auf diesen Reisen erhielt er weitere Impulse für eine tiefere Beschäftigung mit der altdeutschen Kunst. Die Besuche der Gemäldesammlung der Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée eröffneten Goethe zum ersten Mal die Möglichkeit, unter deren kenntnisreicher Anleitung Werke der altniederländischen und altdeutschen Kunst intensiv zu betrachten und vergleichend zu studieren.² Die daraus erwachsene Wertschätzung setzte darüber hinaus Bewertungsmaßstäbe der aktuellen Kunst. In der jahrelangen engen Zusammenarbeit hatten Goethe und sein Freund und Kunstberater Meyer eine gemeinsame Auffassung zu grundsätzlichen Fragen des Kunstverständnisses und der Kunstförderung sowie in der Bewertung zeitgenössischer Kunst entwickelt. Deutlich wird dies nicht zuletzt in programmatischen Aufsätzen, die den jeweiligen Autor nicht namentlich kennzeichnen,³ oder mit dem Kürzel »W.K.F.« (»Weimarer Kunstfreunde«) unterschrieben sind.⁴ In den Kontext dieser kunstpolitischen Reflexionen lässt sich auch Meyers Cranach-Studie einordnen. Goethe selbst hat keine längere Abhandlung über Cranach verfasst, jedoch nimmt er in Briefen, autobiographi-

1 Vgl. Heinrich Meyer: Ueber die Altar-Gemälde von Lucas Cranach in der Stadt-Kirche zu Weimar. Weimar 1813.

2 Nach Goethes kunsthistorischer Auffassung gehörte auch die deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts noch zur Epoche des Mittelalters, die er unter »altdeutsch« zusammenfasste.

3 Ohne Namensnennung erschienen beispielsweise die in enger Zusammenarbeit zwischen Goethe und Meyer entstandenen kunsthistorischen Studien in den *Propyläen* oder die Berichte und Beurteilungen zu den Preisaufgaben.

4 Mit dem Kürzel »W.K.F.« unterschrieben sind zum Beispiel folgende Artikel: Einiges von dem Lebens- und Kunstgange Herrn Martin Wagners. In: Goethes Werke. 143 Bde. Hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887-1919. Nachdruck: München 1987 (Weimarer Ausgabe, im Folgenden zitiert unter der Sigle WA), I. Abt., Bd. 48, S. 71 f.; Braunschweig, bei Vieweg: Vorlesungen über die Malerei, von Heinrich Füeßli, Prof. an der Königl. Großbrit. Kunstakademie in London. Aus dem Englischen von Joh. Joachim Eschenburg. 1803. 235 S., 8. In: WA, I. Abt., Bd. 40, S. 256-259; Charon. Neugriechisch. In: WA, I. Abt., Bd. 49, S. 360-376.

schen und kunsttheoretischen Schriften immer wieder Bezug auf den Künstler.⁵ Darüber hinaus bietet das Konvolut der Cranach-Graphiken aus Goethes Kunstsammlung, darunter 19 Holzschnitte, einen weiteren Anhaltspunkt für sein Interesse an diesem Maler.

I.

Nachweislich beschäftigte sich Goethe schon bald nach seiner Ankunft in Weimar mit Cranachs großem Altarwerk in der Kirche St. Peter und Paul. Es war zunächst keine Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk und dessen ästhetischen Qualitäten, sondern mit einem historischen Zeugnis der politischen Vergangenheit des Herzogtums. Goethe interessierte sich nicht allein für den Altar, sondern setzte diesen in Beziehung zu der unmittelbar davor befindlichen Grablege und den Epitaphien im übrigen Chorraum. In einem Brief an Johann Gottfried Herder, der dem Theologen die Bedeutsamkeit der in Aussicht gestellten Aufgabe vor Augen führen und ihm einen letzten Anstoß geben sollte, die Stelle des Superintendenten in Weimar so schnell wie möglich anzutreten, lenkte Goethe Herders Aufmerksamkeit auf die Grabstelle des Herzogs Johann Friedrich und auf »all der braven Sachsen Gräber herum«, die Herder von seinem zukünftigen Wirkungsort, der Kanzel im Mittelschiff der Kirche St. Peter und Paul, sehen könne. Vom Altar selbst werden nur die herzoglichen Porträts auf den Flügeln erwähnt, die vom älteren Cranach gemalt seien. Bemerkenswert ist, dass Goethe das Altargemälde funktional, nämlich als Erinnerungsmonument für das Herzogshaus beschreibt. Zusammenfassend verleiht er seiner politisch-historischen Einschätzung Ausdruck, die Nachkommen jenes »unglücklichen Johann Friedrich« seien es wert gewesen, die verlorene Kurwürde zurückzuerhalten.⁶ Damit stimmte Goethe, der kurz zuvor als Regierungsmitglied eine staatstragende Rolle übernommen hatte, mit der Haltung seines Fürsten überein.

Herder nimmt in seiner Antrittspredigt am 20. Oktober 1776 ebenfalls Bezug auf die historische Dimension seiner neuen Position. Er werde in einem Lande lehren, »das den ersten Strahl der Reformation unseres großen Gottesmannes Luther mit empfang und weit fortsandte« und »dessen Fürsten die edelsten standhaftesten Unterstützer und Beschützer dieser Reformation wurden, in einem Tempel, wo die Gebeine des standhaften Fürsten ruhen, der Jahre

5 Vgl. Elke Anna Werner: Cranach, Lucas d. Ä. (1472-1553). In: Bernd Witte u. a.: Goethe-Handbuch. 5 Bde. Stuttgart, Weimar 1996-1999. Supplemente, Bd. 3: Kunst. Hrsg. von Andreas Beyer, Ernst Osterkamp. Stuttgart 2011, S. 464-466.

6 Johann Wolfgang Goethe an Johann Gottfried Herder, 10. Juli 1776. In: WA, IV. Abt., Bd. 3, S. 86.

lang ein Märtyrer dieser Lehre, dieses Lichts, dieses heilbringenden Werks für Menschheit und Christenheit wurde«. ⁷ Herder, der von der Kanzel aus direkt auf den Altar blicken konnte, ⁸ bezieht sich zwar nicht direkt auf die Gemälde, nimmt aber in einem sprachlichen Bild ein zentrales Motiv der Mitteltafel auf. Im Rekurs auf den Blutstrahl, der auf dem Altargemälde aus der Seitenwunde Christi auf Cranach fällt, führt er in seiner Predigt aus: Es ist »[d]eine Hand und deine blutige Seite, aus der ich dieses Amt und diese Gemeinde empfangen«. ⁹ Nicht zuletzt setzt Herder damit sein Wirken in Parallele zu dem Cranachs: Wie Cranach die Gnade zuteil wurde, als Maler an der Reformation mitzuwirken, so sieht sich Herder in der Tradition Luthers, dessen Geist ihn in dieser Kirche zu umschweben scheine.

Im Gegensatz zu dieser allegorisch-emphatischen Annäherung steht Meyers nüchterne Beschreibung der Altartafeln, heißt es doch zu Beginn seiner Studie: »[S]o wird für die Unterhaltung der Leser am besten gesorgt seyn, wenn wir den bloßen Inhalt desselben anzeigen, und über die mystische Bedeutung, welche wenig Reizendes hat, stille weggehen«. ¹⁰ Über Meyers Aktivitäten war Goethe jederzeit informiert. Keine größere Maßnahme, die der Herzog auf dem Gebiet der Kunstpflege initiierte oder beauftragte, wäre ohne Goethes Wissen, seine Beratung oder Empfehlung umgesetzt worden. So wird er auch mit Meyers Überlegungen zum Cranach-Altar in den Grundzügen einverstanden oder zumindest vertraut gewesen sein. Wie sehr sich Meyers und Goethes Ansätze decken, wird noch zu zeigen sein.

Als oberster Kunsthüter des Herzogtums setzte Goethe Meyer entsprechend seiner Fähigkeiten gezielt ein. Meyer wurde der erste Konservator des Weimarer Cranach-Altars: Er trug nicht nur Sorge für den Erhaltungszustand und leitete notwendige restauratorische Maßnahmen ein, sondern besprach das Kunstwerk in seiner Studie auch aus kunsthistorischer Perspektive. Der Publikation ging eine Restaurierung der Altartafeln durch Meyer und eine damit verbundene erste intensive Beschäftigung mit dem Kunstwerk voraus. Die Restaurierung, die eine Reinigung und das Auftragen eines Firnisses umfasste, wurde im Tempelherrenhaus im Park durchgeführt, Ende des Jahres 1805 be-

7 Herder's Antrittspredigt in Weimar. Am 20. Sonntage nach Trinitatis 1776. In: Christian Schreiber (Hrsg.): Weimarisches Herder-Album. Jena 1845, S. 65-84, hier S. 67.

8 Ein Stich aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigt die Anbringung der Kanzel am ersten Pfeiler des Hauptschiffes auf der rechten Seite, von deren Plattform aus das Altargemälde im Chor gut zu sehen ist. Die Lithographie befand sich in Goethes Besitz, vgl. Christian Schuchardt: Goethes Kunstsammlungen. 3 Bde. Jena 1848-1849. Bd. I. Jena 1848, S. 227, Nr. 149; heute im Bestand der Klassik Stiftung Weimar, Direktion Museen (im Folgenden zitiert unter der Sigle Museen KSW).

9 Christian Schreiber (Hrsg.): Weimarisches Herder-Album (Anm. 7), S. 69.

10 Heinrich Meyer: Ueber die Altar-Gemälde von Lucas Cranach (Anm. 1), S. 1.

gonnen und noch bis in das nächste Jahr hinein fortgeführt.¹¹ Ausdrücklich ist an mehreren Stellen davon die Rede, dass sie auf Veranlassung des Herzogs Carl August stattfand.¹² Den Abschluss der Arbeiten bildet eine neue Aufstellung, die »weit zweckmäßiger« sei, weil die Seitenflügel das Altarblatt nicht mehr »gleich einem Schranke« verschlossen, sondern »abgesondert, dem Hauptgemälde gegenüber aufgestellt« seien, und zwar »über dem Altar und an den Seiten desselben«.¹³ Bei dieser Absonderung handelt es sich um die Trennung der Flügel von der Haupttafel, die auch Christian Schuchardt erwähnt.¹⁴ Es war ein tiefgehender Eingriff, der bei einer erneuten Restaurierung im Jahr 1837 wieder rückgängig gemacht wurde. Über den Hintergrund der Maßnahme lässt sich nur spekulieren. Das Engagement des Herzogs in der Angelegenheit spricht dafür, dass die Seitenflügel womöglich so schräg standen, dass die Porträts der für das Selbstverständnis des Fürstenhauses so ruhmreichen Ahnen nicht gut genug zur Geltung kamen. Im Anschluss an die Neuaufstellung erarbeitete Meyer die erste monographische Studie zu dem Altargemälde. Die im Jahr 1813 erschienene Abhandlung *Ueber die Altar-Gemälde von Lucas Cranach in der Stadt-Kirche zu Weimar* enthält einen sechsseitigen Text sowie zwei Abbildungstabellen mit Kupferstichen. Die erste Abbildung zeigt die Mitteltafel des Altargemäldes, die zweite die beiden Innenseiten des rechten und linken Flügels nebeneinander gesetzt (Abb. 1 und 2). Von den Außenseiten der Flügel wurden keine Abbildungen publiziert.

11 »Meyer restauriert (d. h. überfirnißt und reinigt) die Kranachs vom hiesigen Hauptaltar. Man wird sie bald vortheilhafter aufstellen«. Friedrich Wilhelm Riemer an die Familie Frommann in Jena, 16. November 1805. Zitiert nach Ferdinand Heitmüller (Hrsg.): *Aus dem Goethehause. Briefe Friedr. Wilh. Riemers an die Familie Frommann in Jena (1803-1824)*. Stuttgart 1892, S. 80. Der Hinweis auf das Tempelherrenhaus findet sich in den Tagebuchaufzeichnungen von Maria Pawlowna. Vgl. den Eintrag vom 12. Mai 1806 in: Katja Dmitrieva, Viola Klein (Hrsg.): *Maria Pavlovna. Die frühen Tagebücher der Erbherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach*. Köln, Weimar, Wien 2000, S. 65. Auch Christian August Vulpius erinnert das Jahr 1806, wie er in einem Text aus dem Jahr 1817 festhält. Vgl. Christian August Vulpius: *Das Altarblatt von Lukas Cranach, dem ältern, in der Stadtkirche zu Weimar*. In: Ders. (Hrsg.): *Die Vorzeit, oder Geschichte, Dichtung, Kunst und Literatur des Vor- und Mittel-Alters*. 4 Bde. Erfurt 1817-1821. Bd. 1. Erfurt 1817, S. 326-329, hier S. 327.

12 Sowohl Vulpius wie auch Meyer verweisen auf den »allerhöchsten Befehl«. Vgl. Christian August Vulpius: *Das Altarblatt von Lukas Cranach* (Anm. 11), S. 327; Heinrich Meyer: *Ueber die Altar-Gemälde von Lukas Cranach* (Anm. 1), S. 1. Siehe auch Christian Schuchardt: *Lucas Cranach des Aeltern Leben und Werke*. Nach urkundlichen Quellen bearbeitet. 3 Bde. Leipzig 1851-1871. Bd. 1. Leipzig 1851, S. 236.

13 Christian August Vulpius: *Das Altarblatt von Lukas Cranach* (Anm. 11), S. 327.

14 Vgl. Christian Schuchardt: *Lucas Cranach des Aeltern Leben und Werke* (Anm. 12), S. 238.



Abb. 1 und 2

Mitteltafel und innere Seitenflügel des Cranach-Altars,
 Kupferstiche aus: Heinrich Meyer, *Ueber die Altar-Gemälde von Lucas Cranach
 in der Stadt-Kirche zu Weimar*, Weimar 1813, Tafel 1 und 2

Meyers Schrift erschien im Landes-Industrie-Comptoir des Verlegers Friedrich Justin Bertuch (1744-1822) als eigenständige Publikation im Großfolioformat.¹⁵ Mit den sehr sorgfältig und detailliert gezeichneten Kupferstichen gehörte sie zu den ambitionierteren Projekten innerhalb jener Dekade, obwohl der Verlag einen Rückgang in der Produktion zu verzeichnen hatte.¹⁶ Ein

15 Zu Bertuch und seinem Verlag vgl. Gerhard R. Kaiser, Siegfried Seifert (Hrsg.): Friedrich Justin Bertuch (1747-1822). Verleger, Schriftsteller und Unternehmer im klassischen Weimar. Tübingen 2000.

16 In der Dekade 1811 bis 1820 ist bei Bertuch wie auch im regionalen und überregionalen Vergleich ein allgemeiner Rückgang in der Verlagsproduktion zu verzeichnen; im Jahr 1813 sank die Zahl der Titel auf unter 20, während im vorangehenden Jahrzehnt jährlich bis zu einhundert Werke publiziert worden waren. Vgl. die Statistik bei Katharina Middell: »Die Bertuchs müssen doch in dieser Welt überall Glück haben«. Der Verleger Friedrich Justin Bertuch und sein Landes-Industrie-Comptoir um 1800. Leipzig 2002, S. 211 und S. 219.

wichtiger Unterstützer des Meyer'schen Projektes, vielleicht sogar ein Initiator, war Carl Bertuch (1777-1815), der Sohn und designierte Nachfolger des Verlegers. Bereits im Jahr 1812 hatte Carl Bertuch mit einem kleinen Beitrag in der Zeitschrift *Curiositäten* auf acht Handzeichnungen Cranachs in der Königlichen Bibliothek in München aufmerksam gemacht und bei dieser Gelegenheit öffentlich sein Interesse an dem Maler bekundet. Er selbst sei seit Jahren bemüht, alles zu sammeln, was die »Lebens- und Kunstgeschichte [...] dieses biedern teutschen Mannes und Malers (der noch nicht allgemein genug nach Verdienste gekannt und gewürdigt wird)« betreffe.¹⁷ Direkt nach der Drucklegung der Meyer'schen Schrift im August 1813 informierte er Karl August Böttiger in Dresden darüber: »Die interessante Abhandlung von H. Meyer über Luc. Cranach und sein Altargemälde in hiesiger Stadtkirche ist in Folio mit 2 Kupfertafeln fertig, und Sie sollen sie mit erster Gelegenheit erhalten. Möchte doch noch mehrere Hauptbilder der deutschen Schule so tief und gründlich beurtheilt werden.«¹⁸ Carl Bertuch schrieb außerdem die erste Rezension, die noch im selben Jahr im *Journal für Luxus, Mode und Gegenstände der Kunst* erschien. Darin hob er Meyers Arbeit als vorbildlich und wegweisend hervor: »Nur aus solchen, von kenntnißreichen Künstlern parteilos aufgestellten Monographien der bedeutendsten alten deutschen Meister, vorzüglich aus dem Dürerschen Zeitalter, kann eine gründliche deutsche Kunstgeschichte reifen, deren wir noch immer bedürfen.«¹⁹ Zur Attraktivität der Publikation trugen die großformatigen Kupferstiche von Moritz Müller – später nannte er sich Steinla – bei. Er bezeichnete den Stich nach der Mitteltafel unten rechts mit »Moritz Müller del. & sc.« (vgl. Abb. 1).²⁰ Der Auftrag wurde keinem Anfän-

17 Carl Bertuch: Handzeichnungen von Lucas Cranach, aus der Königlichen Central-Bibliothek in München. In: Christian August Vulpius (Hrsg.): *Curiositäten der physisch-literarisch-artistisch-historischen Vor- und Mitwelt. Zur angenehmen Unterhaltung für gebildete Leser.* 10 Bde. Weimar 1811-1825. Bd. 2. Weimar 1812, S. 377-379, hier S. 377. Bertuch berichtet von acht Zeichnungen in Feder mit roter Tinte, alle mit Monogramm und der Jahreszahl 1515 versehen, die in der Königlichen Bibliothek in München unter dem Titel *Lucas Cranach berhuembten Malers Handriß, Anno 1515* aufbewahrt werden. Außerdem äußert er die Bitte, man möge ihm auch von anderen Gemälden und Zeichnungen Cranachs Nachricht geben. Der Artikel ist unterzeichnet mit »Carl Bertuch, Weimar Dez. 1812«.

18 Carl Bertuch an Karl August Böttiger, 8. August 1813. Mitgeteilt von H. Dr. B. Seuffert und zitiert nach Paul Weiszäcker (Hrsg.): *Kleine Schriften zur Kunst von Heinrich Meyer.* Heilbronn 1886, S. CXXIII.

19 Carl Bertuch: Ueber die Altar-Gemälde von Lucas Cranach in der Stadt-Kirche zu Weimar von Heinrich Meyer. In: *Journal für Luxus, Mode und Gegenstände der Kunst* 28 (1813), S. 610-615, hier S. 611.

20 Moritz Müller ging mit seiner verwitweten Mutter nach Weimar, weil sich hier ihr Bruder, der Schriftentwerfer Justus Erich Walbaum (1768-1837), etabliert hatte. Seit dem Jahr 1817 nannte er sich Moritz Steinla, nach seinem Geburtsort Steinlah,

ger anvertraut. Müller hatte zuvor schon für das Landes-Industrie-Comptoir gearbeitet, sich seit dem Jahr 1810 wiederholt zu Studienzwecken in Dresden aufgehalten und war 1812 an der Jahresausstellung der Weimarer Zeichenschule beteiligt.²¹ Die Aufenthalte in Dresden waren ihm wiederum von Carl Bertuch vermittelt worden; in mehreren Briefen aus den Jahren 1810 bis 1815 berichtet Müller seinem Förderer von Begegnungen und künstlerischen Fortschritten.²² Sehr wahrscheinlich wurden die Beauftragung und Betreuung der Publikation über Carl Bertuch abgewickelt.²³ Möglicherweise ging von ihm auch die Initiative aus, die Schrift als selbständige Publikation im väterlichen Verlag drucken zu lassen, nachdem Herzog Carl August ihr Erscheinen in der Zeitschrift *Curiositäten* als »nicht passend« empfunden hatte. Carl August erklärte sich sogar bereit, die Kosten für die Zeichnung und den Stich des Altarblattes in Höhe von 75 sächsischen Talern zu übernehmen. Daran knüpfte er allerdings die Bedingung, die Zeichnung und die Druckplatte anschließend behalten zu dürfen.²⁴ Die Qualitätskontrolle vertraute er Meyer an: »Der Hofrath Meyer soll die Direction des Stiches führen und fleißig während der Arbeit

einem kleinen Ort bei Salzgitter, zur besseren Unterscheidung von ebenfalls in Weimar ansässigen namensgleichen Kupferstechern. Vgl. Rudolph Zaunick: Aus dem Leben und Wirken des Dresdener Kupferstechers Moritz Müller genannt Steinla (1791-1858), insbesondere von seinem Paläontologischen Sammeln und Forschen. In: Jahrbuch des Staatlichen Museums für Mineralogie und Geologie zu Dresden (1962), S. 265-326.

- 21 Moritz Müller war unter der Rubrik der Lehrer, anderer Weimarer Künstler und Liebhaber u. a. mit je einer Zeichnung nach Julio Romano und Raffael vertreten. Vgl. Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Ausstellungen der Freien Zeichenschule 1801-1820, A 11748.
- 22 Die Briefe werden im Goethe- und Schiller-Archiv aufbewahrt. Vgl. Goethe- und Schiller-Archiv (im Folgenden zitiert unter der Sigle GSA) 6/2947 (7 St., 14 Bl.).
- 23 Von Dresden aus schreibt Müller am 19. Juli 1812, er befinde sich »in unangenehmen Verhältnissen« und bitte um Bezahlung für die »Cranachschen Gemälde nebst Auslagen für Papppapier«. GSA 6/2947, Brief 6, unpag. Vor dem Hintergrund dieser Beziehungen zu Carl Bertuch und dem direkten Auftragsverhältnis ist Goethes Wohlwollen, an das sich Müller später dankbar erinnerte, bisher zu hoch bewertet worden. Für eine konkrete Empfehlung oder Förderung von Goethe gibt es keine Belege. Vgl. Moritz Steinla an Johann Wolfgang Goethe, 1. November 1823. Zitiert nach Rudolph Zaunick: Aus dem Leben und Wirken des Dresdener Kupferstechers Moritz Müller (Anm. 20), S. 270.
- 24 Der erste Hinweis auf die Kostenübernahme durch Carl August findet sich bei Carl Bertuch: Ueber die Altar-Gemälde von Lucas Cranach in der Stadt-Kirche zu Weimar von Heinrich Meyer (Anm. 19), S. 614. Schuchardt zitiert darüber hinaus zwei eigenhändige BILLETS Carl Augusts aus dem Besitz der Kammerrätin Bertuch. Eines ist nicht datiert. Darin wünscht der Herzog, dass die Schrift nicht in den *Curiositäten* erscheinen möge und dass Umrisse die Schrift begleiten sollten. Vgl. Christian Schuchardt: Lucas Cranach des Aeltern Leben und Werke (Anm. 12), S. 236.

nachsehen.«²⁵ Der Verbleib in herzoglichem Besitz mag auch der Grund dafür sein, dass der Auflage eine Exklusivität vorbehalten blieb und keine einzelnen Stiche vertrieben wurden.²⁶ Zusammen mit dem Exemplar in Goethes privater Bibliothek gibt es heute in der Klassik Stiftung Weimar noch drei vollständige Drucke sowie einige Bände, bei denen Text und Stiche getrennt wurden.

Während sich für Carl August mit der Publikation wohl vor allem repräsentative Interessen verbanden, hatte sie für Goethe vor allem aufgrund ihrer hervorragenden Abbildungen Vorbildcharakter. Nach seiner Auffassung sollen Kupferstiche kunsthistorische und -theoretische Aufsätze ergänzen, um »dem Leser eine schnelle allgemeine, sinnliche Anschauung von Gegenständen zu geben, die eben zur Sprache kommen«,²⁷ wie er im ersten Band der *Propyläen* ausführt. In der Ankündigung seiner »umfassenden kulturpolitischen Denkschrift«²⁸ *Über Kunst und Alterthum in den Rhein- und Maingegenden* nimmt er diese Forderung wieder auf: »Zuletzt aber wiederholt sich's immer, daß von solchen Werken wenigstens Umriss dem Publicum vorgelegt werden müßten [...], weil sonst alles auf Rederei und Verselei hinaus geht, wozu weder Natur noch Kunstgegenstand erfordert wird.«²⁹ Die Druckplatte hat sich nicht erhalten, wohl aber die Vorzeichnung des Stichs von der Altarmitteltafel, die als Teil der herzoglichen Sammlungen in die Herzogin Anna Amalia Bibliothek gelangte (Abb. 3).³⁰ Dort ging der ursprüngliche Kontext verloren, und auch der Name des Zeichners geriet in Vergessenheit, als zu der Zeichnung und den beiden von der Publikation gelösten Kupferstichtafeln später noch andere graphische Reproduktionen von Cranachs Werken gelegt wurden. Auf dem Deckel der Mappe, die mit älterem, marmoriertem Papier überzogen ist, klebt eine handschriftlich ergänzte Variante der Bildunterschrift des Kupferstiches von der ersten Tafel.³¹ Auf dem Blatt sind mit Graphit alle Details des ausgeführten Stiches vorgezeichnet. Die mit einem Umrissstrich gekennzeichnete Begrenzung

25 Ebenda. Das zweite Billet von Carl August ist datiert auf den 16. November 1812. Hier findet sich auch die Bestätigung der Kostenübernahme.

26 Mir ist noch ein verkleinerter Wiederabdruck bekannt in: Christian August Vulpius: Das Altarblatt von Lukas Cranach (Anm. 11), Tafel 10.

27 Johann Wolfgang Goethe: Über den beigefügten Kupfer. In: WA, I. Abt., Bd. 47, S. 291.

28 So heißt es im Kommentarteil von Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Hrsg. von Karl Richter u.a. München 1985-1998. Bd. 11.2: Divan-Jahre, 1814-1819. Hrsg. von Johannes John u.a. München 1994, S. 974.

29 Goethe verfasste die Anzeige zwischen dem 15. und 24. Februar 1816. Sie erschien in: Morgenblatt für gebildete Stände 60-62 (9., 11. und 12. März 1816). Johann Wolfgang Goethe: Über Kunst und Alterthum in den Rhein- und Maingegenden von Goethe. In: WA, I. Abt., Bd. 49, S. 3-19, hier S. 17.

30 Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Th M O:9.

31 Der Titel der Mappe lautet *Handzeichnung des Altargemäldes von Lucas Cranach in der Stadtkirche zu Weimar*. Darunter befindet sich eine Auflistung der ursprünglich fünf vorhandenen Exemplare des gedruckten Textes von Meyer, unterschrieben mit dem Kürzel des Bibliothekars Theodor Kräuter.

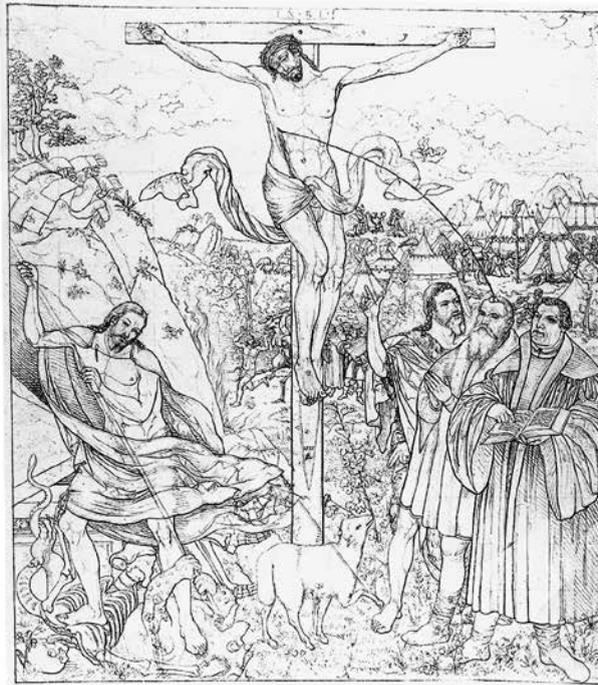


Abb. 3

*Moritz Müller, genannt Steinla, Mitteltafel des Cranach-Altars
in der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar,
Vorzeichnung für Kupferstich, um 1813*

der Darstellung entspricht exakt der Größe des Plattenrandes auf dem Stich. Obwohl das Blatt nicht signiert ist, spricht die Bezeichnung »del[ineavit]« auf dem Stich dafür, dass es sich um die von Moritz Müller angefertigte Vorzeichnung handelt. Möglicherweise war das Blatt aus dem ursprünglichen Privatbesitz Carl Augusts in die Betreuung der herzoglichen Sammlung gelangt und zwischenzeitlich aufgezogen gewesen. Auch Teile des Meyer'schen Nachlasses wurden nach dessen Tod in Alben zusammengestellt. Die daraus wieder gelösten Blätter weisen wie Müllers Vorzeichnung auf der Rückseite oft Klebspuren und Reste von blauem Papier auf.³²

32 Ich bedanke mich für die freundliche Mitteilung von Alexander Rosenbaum aus dem Goethe- und Schiller-Archiv der Klassik Stiftung Weimar.

II.

Es ist Meyers besondere Leistung, mit seiner Abhandlung die erste Werkmonographie zu einem Cranach-Gemälde erarbeitet zu haben, die auch in ihren methodischen Ansätzen für die kunsthistorische Forschung Maßstäbe setzte. In den Künstlerviten von Joachim von Sandrart oder den *Betrachtungen über die Malherey* von Christian Ludwig von Hagedorn wird Cranach zwar in die Kunstgeschichte eingeordnet, seine Werke werden jedoch nur summarisch gewürdigt.³³ Auch Carl Reimer schreibt im Jahr 1761 in einer längeren Ausführung, die sich ausschließlich Cranach widmet, zu dem Gemälde in Weimar lediglich: »Seine große Altartafel in der Hauptkirche zu Weymar hat viel vorzügliches«.³⁴ Meyer legt über den wohlüberlegten Aufbau und den methodischen Ansatz seiner Erläuterungen, die er stets an die Beobachtungen zu den Gemälden zurückbindet, Rechenschaft ab. Nachdem er erst »über den Inhalt, den Zustand, die Verdienste, auch über die Zeit, wann die angezeigten Gemälde [...] entstanden sind«, gehandelt habe, »so mögen wir jetzt um so viel eher eine noch nähere Entwicklung des allgemeinen Charakters seiner Kunst versuchen, jedoch mit beständiger Rücksicht auf die so eben beschriebenen Bilder«.³⁵ Zunächst weist Meyer darauf hin, dass die kürzlich erfolgte Reinigung den gezielten Blick auf das Werk vorbereite. Dann folgen ein biographischer Abriss, eine Beschreibung und Benennung der dargestellten Motive sowie eine Diskussion der Datierung und Autorschaft. Erst eine genaue Betrachtung des »vorzüglichen Meisterstücks« könne über »Lucas Cranach's Kunstvermögen« weiteren Aufschluss geben.³⁶ Mit der Konzentration auf die ausführliche Besprechung eines einzelnen Werkes setzt sich Meyer von den bis zu diesem Zeitpunkt üblichen, stark biographisch angelegten Künstlerviten ab. Dazu gehört auch, dass er die genauen Maße der Tafeln angibt und deren Erhaltungszustand in seine Erörterungen einbezieht. An der Figur des Gekreuzigten konstatiert Meyer an vielen Stellen Beschädigungen, die »bereits in ältern Zeiten nachlässig ausgebessert worden« seien, und auch das »Wollige und Zarte« im Fell des Lammes habe viel gelitten.³⁷ Dafür sei Johannes der Täufer nur wenig beschädigt, auch »Luther ist durchaus noch wohl erhalten«.³⁸ Am

33 Vgl. Arthur Rudolph Peltzer (Hrsg.): Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Malherey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister. München 1925, S. 74 f.; Christian Ludwig von Hagedorn: Betrachtungen über die Malerei. 2 Bde. Leipzig 1762. Bd. 2, S. 741.

34 Carl Eberhard Reimer: Historisch-critische Abhandlung über das Leben und die Kunstwerke des berühmten deutschen Mahlers, Lucas Cranach. Hamburg, Leipzig 1761, § 4.

35 Heinrich Meyer: Ueber die Altar-Gemälde von Lucas Cranach (Anm. 1), S. 4.

36 Ebenda, S. 1.

37 Ebenda, S. 2.

38 Ebenda.

Gewand Cranachs gebe es wenige schadhafte Stellen, dafür aber im Gesicht und am Bart aufgrund einer Brettfuge eine Spalte. Für Meyers Schlussfolgerungen sind diese Erwähnungen nicht nebensächlich. Sie sichern seine Argumentation, die auf genauer Beobachtung und Kennerschaft basiert, in Hinblick auf die Qualität und die Autorschaft des Kunstwerks ab. Zum Abschluss seiner ausführlichen Würdigung überliefert Meyer wichtiges historisches Material. Seiner Transkription des lateinischen Textes, der sich auf der heute nicht mehr erhaltenen Predella befand, ist es zu verdanken, dass wichtige Angaben zur Entstehung des Altars überliefert sind. Die Inschrift dokumentiert, dass die Söhne des Herzogs Johann Friedrich von Sachsen den Altar zur Erinnerung an die Eltern »Anno Domini M. D. LV.« aufstellen ließen (vgl. Abb. 1, S. 65).³⁹ Der Stich von Peter Troschel (um 1620-1667) gibt den Zustand wieder, wie er sich sehr wahrscheinlich auch um das Jahr 1800 darbot (Taf. 3. S. 99).⁴⁰ Auf der Grundlage dieser Zeugnisse wurde die Predella, die nach dem Jahr 1945 verloren ging, zum Abschluss des aktuellen Restaurierungsprojektes im Jahr 2014 rekonstruiert (vgl. Abb. 2, S. 65 sowie Taf. 1 und 2).

Meyer diskutiert erstmals die Datierung des Altars und vermutet eine Beteiligung des Sohnes. In Anbetracht der Diskrepanz zwischen dem Todesjahr Cranachs d. Ä. 1553 und der am senkrechten Kreuzbalken angebrachten Datierung auf das Jahr 1555 folgert Meyer, dass die Jahreszahl auf dem Gemälde nicht die Vollendung, sondern die Aufstellung des gesamten Altars markiere, wie dies auf der Predellentafel ebenfalls zu lesen war.

Die ausführlich beschriebenen Qualitäten der Porträts von Luther und Cranach, die »unstreitig die verdienstlichsten Figuren im ganze Bilde« seien und »in der ersten Reihe trefflicher Kunstwerke« ständen,⁴¹ unterstützten seine Überzeugung, Cranach d. Ä. sei der Autor. Denn eine solche Lebensnähe habe nur aus der direkten Anschauung entstehen können. Die Merkmale des Luther-Porträts, die »grosse Unmittelbarkeit« und der darin steckende »Lebenshauch«, veranlassen Meyer sogar zu einem Vergleich mit Raffaels Bildnis Papst Leos X. Meyer ging davon aus, »solches sey wirklich nach der Natur auf die Tafel gemalt worden«,⁴² und zieht daraus die Konsequenz, die Mitteltafel müsse bereits um das Jahr 1546, kurz vor dem Tod Luthers, entstanden sein. Im Widerspruch dazu, so Meyer, stehe allerdings die frühestmögliche Entstehung des Kurfürstenporträts, das diesen mit einer Narbe zeigt, und daher erst nach der Entlassung aus der Gefangenschaft im Jahr 1552 entstanden sein könne. Die Bildnisse der Söhne, unter denen sich nicht der im Jahr 1553 verstorbene Prinz Johann Ernst befindet, verschieben nach Meyer die Datierung der Seitenflügel auf die Jahre 1552/1553, also kurz vor dem Tod Cranachs.

39 Vgl. ebenda, S. 6.

40 Vgl. Museen KSW, DK 1002/2004.

41 Heinrich Meyer: Ueber die Altar-Gemälde von Lucas Cranach (Anm. 1), S. 2.

42 Ebenda, S. 3.

Hier wird das Dilemma der Argumentation deutlich. Weitere Fakten, wie etwa das hohe Alter des Malers schließen eigentlich die Autorschaft Lucas Cranachs d. Ä. aus; sie ist jedoch unabdingbar für die Begründung der aufgezeigten Qualitäten des Kunstwerks. Im Bemühen um einen »Vergleich«⁴³ sucht Meyer vorsichtig im unmittelbaren Umfeld des Meisters und wagt den Vorschlag, die Seitenflügel könnten von Cranachs Sohn gemalt worden sein. Dieser habe auch am »Grund und an den Nebenwerken des Hauptgemäldes mitgearbeitet«, »vielleicht nach des Vaters Zeichnungen«.⁴⁴ In diesen Partien der Tafel hatte Meyer zuvor »geringere Kunst und Fleiß« festgestellt.⁴⁵ Im Anschluss an Meyer zieht sich die Diskussion um die Datierung wie auch um die Beteiligung des Sohns lange durch alle wichtigen Studien zum Altar. Erst die jüngere Forschung löst sich von der Fixierung auf die Händescheidung zwischen Vater und Sohn und wendet sich auch anderen Fragestellungen zu.

Aus Meyers Perspektive war die Prämisse, Cranach d. Ä. habe sich selbst ins Bild gesetzt und auch eigenhändig den Theologen gemalt, jedoch geradezu zwingend, um das Gemälde als wichtiges Zeugnis eines Zeitgenossen der Reformation zu beglaubigen. Meyer attestiert dem Werk eine Naturtreue, die sich insbesondere bei den Porträts in »Wirklichkeit und Daseyn«⁴⁶ und in »lebendiger Wahrheit«⁴⁷ ausdrücke. Diese gelungene Darstellung lässt sich für Meyer nur durch die Autorschaft des älteren Cranachs und damit die frühe Datierung begründen.

III.

Noch vor der Niederschrift des Textes trug Meyer seine Meinung, die er während der Restaurierung gewonnen hatte, dem heimischen Publikum vor. Maria Pawlowna, die Zeichenunterricht bei ihm nahm, notierte seine Erläuterungen in ihren Aufzeichnungen aus dem Jahr 1806: »Le groupe le plus remarquable est celui de Luther, du peintre Cranach lui-même, et de Jean Baptiste. Le portrait de Luther est d'un très grand effet«.⁴⁸ Goethe stimmt mit Meyers Betrachtungsweise völlig überein. In einem Empfehlungsschreiben an den Kronprinzen Ludwig von Bayern stellt er den Weimarer Bildhauer Carl Gottlieb Weisser (1779-1815) als besonders geeignet heraus, eine Büste Cranachs anzufertigen. »Ein solches Bildnis würde von Weimar aus am besten geliefert werden kön-

43 Ebenda, S. 4.

44 Ebenda.

45 Ebenda, S. 2.

46 Ebenda.

47 Ebenda, S. 5.

48 Maria Pawlowna, Tagebucheintrag vom 12. Mai 1806. In: Katja Dmitrieva, Viola Klein (Hrsg.): Maria Pavlovna. Die frühen Tagebücher (Anm. 11), S. 65.

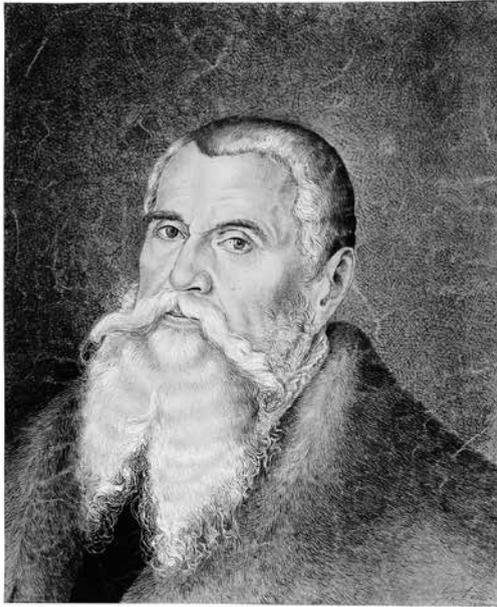


Abb. 4

*Carl Wilhelm Lieber, Cranach-Kopf nach dem Altargemälde
in der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar, Kreidezeichnung*

nen, weil sich dieser Künstler auf dem großen Altarblatte der hiesigen Hauptkirche, neben Luthern, zu Füßen des Gekreuzigten, mit der größten Sorgfalt gemalt hat«.49

Auf der Grundlage der Meyer'schen Argumentation und mit Verweis auf den Weimarer Altar wurden vor allem das vermeintliche Selbstporträt Cranachs und das Porträt Luthers als naturgetreue und verbürgte Bildnisse behandelt. Wahrscheinlich dienten Durchzeichnungen der wichtigsten Porträtköpfe, die im Zuge der Restaurierungen direkt von den Gemälden abgenommen wurden, als Vorlagen und Studienmaterial für Zeichnungen und Stiche. Diese kursierten dann im Umfeld der Weimarer Mal- und Zeichenschule. Eine detailliert ausgearbeitete Kreidezeichnung von Carl Wilhelm Lieber (1791-1861), dem späteren Lehrer und Gemälderestaurator an der Freien Zeichenschule in Weimar, zeigt den Cranach-Kopf in derselben Physiognomie und Haltung wie auf der Mitteltafel des Altargemäldes (Abb. 4). Eine Gelegenheit, die Gemälde aus nächster

49 Johann Wolfgang Goethe an Friedrich Heinrich Jacobi, 19. Dezember 1810 (Briefbeilage). In: WA, IV. Abt., Bd. 21, S. 447.



Abb. 5
*Johann Heinrich Meyer (zugeschrieben),
 Pause des Cranach-Kopfes von der Mitteltafel des Altargemäldes
 in der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar*

Nähe zu betrachten, Skizzen anzufertigen und eventuell sogar selbst Pausen abzunehmen, ergab sich für Lieber erstmals im Jahr 1820, als Meyer eine erneute Restaurierung an dem Altargemälde durchführte und ihn dabei als Gehilfen hinzuzog.⁵⁰ Die nächste, von Großherzog Carl Friedrich veranlasste Restaurierung in den Jahren 1837/1838 leitete Lieber selbst.⁵¹ Wann die Kreidezeichnung entstand, ist daher nicht zu bestimmen. Als Grundlage diente

50 In einem Promemoria vom März 1820 formuliert Meyer die Notwendigkeit der erneuten, witterungsbedingt notwendig gewordenen Restaurierung und schlägt Carl Lieber zur Unterstützung für die Maßnahme vor. Vgl. GSA 30/270.

51 Vgl. Christian Schuchardt: Lucas Cranach des Aeltern Leben und Werke (Anm. 12), S. 237.

vermutlich ein auf transparentem Papier mit Bleistift gezeichneter Cranach-Kopf, der sich im Meyer-Nachlass der ehemaligen großherzoglichen Sammlungen befindet und daher bisher Meyer zugeschrieben wurde (Abb. 5).⁵² Die Pause könnte aber auch von Lieber stammen, denn im Meyer-Nachlass mischen sich unter die eigenhändigen Zeichnungen auch Schülerarbeiten. Ein zweites erhaltenes Transparent gehört zum Nachlass der Malerin und Weimarer Gemäldekustodin Louise Seidler (1786-1866). Es zeigt den Kopf Martin Luthers auf einem an den Rändern eingerissenen Papier, was auf Studienzwecke und starke Nutzung schließen lässt.⁵³ Auch von diesem Motiv gibt es einen Stich, den wiederum der Künstler gefertigt hat, der in Meyers Abhandlung zum Altargemälde die Kupferstiche übernommen hatte. In der Stichunterschrift nennt er sich mittlerweile »Moritz Steinla«⁵⁴ – ein Hinweis darauf, dass der Druck nach dem Jahr 1817 entstanden ist (Abb. 6). Für die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts steigende Luther-Verehrung, die im Jubiläumsjahr der Reformation 1817 einen ersten Höhepunkt erreichte, boten die Porträts auf dem Weimarer Altargemälde beglaubigte Bezugspunkte. Durch den Verbreitungsradius der Stiche und Meyers Abhandlung etablierte sich die Auffassung, dass Cranach ein vorzüglicher Porträtist gewesen und auf dem Weimarer Altargemälde ein eigenhändiges Selbstbildnis des Künstlers zu sehen sei. Für ein Prachtbuch, *Lucas Cranach's Stammbuch* genannt, wurde daher wiederum auf das Altargemälde zurückgegriffen. Das Prachtbuch enthält Bildnisse der »vorzüglichsten Fürsten und Gelehrten aus der Reformations-Geschichte« und wurde mit Cranachs Porträt nach dem Altargemälde ergänzt, weil dessen Bildnis in den Vorlagen fehlte (Taf. 17, S. 109).⁵⁵ Die dafür gefertigte »Copie des

52 Auf dem transparenten Papier ist neben dem Cranach-Kopf noch ein zweiter, nicht identifizierbarer Kopf zu sehen. Bleistift auf transparentem Papier, 43,0 × 25,5 cm, Aufschrift: »Lucas Cranach d. Ä. Altar Herderkirche Mitteltafel«. In: Meyer-Nachlass. Museen KSW, KK 9467.

53 Vgl. Louise Seidler: Kopf des Luther-Porträts. Bleistift auf transparentem Papier, 50,0 × 37,0 cm. Museen KSW, Gr-2006/4265.

54 Rudolph Zaunick: Aus dem Leben und Wirken des Dresdener Kupferstechers Moritz Müller (Anm. 20), S. 268.

55 Christian von Mechel (Hrsg.): Lucas Cranach's Stammbuch. Enthaltend die von Ihm selbst in Miniatur gemahlte Abbildung des den Segen ertheilenden Heilandes und die Bildnisse der vorzüglichsten Fürsten und Gelehrten aus der Reformations-Geschichte. Nebst kurzen biographischen Nachrichten von denselben, den Handschriften der vier Theologen und dem Vorladungs- und Sicherheitsbrief Kaiser Carl V., wodurch Luther auf den Reichstag zu Worms entboten ward. Berlin 1814. Das *Stammbuch* basierte auf Miniaturaquarellen von Cranach, die im Jahr 1812 in den königlichen Sammlungen Berlin wiederentdeckt worden waren. Vgl. Joseph Heller: Versuch über das Leben und die Werke Lucas Cranach's. Bamberg 1821, S. 179. Die handkolorierten Stiche eines Exemplars des Stammbuchs befinden sich unter anderem in den Graphischen Sammlungen der Klassik Stiftung Weimar, das Cranach-Bildnis in ganzer Figur unter: Museen KSW, Gr-2006/4334-9.



Abb. 6
 Moritz Müller, genannt Steinla, Bildnis Martin Luthers,
 Radierung, nach 1817

L. Cranach selbst, nach dem hiesigen Altar Gemälde« führte der Weimarer Maler Carl August Schwerdgeburth (1785-1878) aus.⁵⁶ Bevor dessen Gouachebildchen nach Berlin ging, wurde es von Carl Bertuch noch Goethe »zur geneigten Ansicht« vorgelegt.⁵⁷

⁵⁶ Carl Bertuch an Johann Wolfgang Goethe, 28. November 1812. GSA 6/566.

⁵⁷ Ebenda.

IV.

Meyers Schrift entfaltete ihre Wirkung auch in eine andere Richtung. Sie bot für den Leipziger Kaufmann und Kunstfreund Johann Gottlob Quandt den Anlass, sich nach Weimar zu wenden, um in Leipzig gefundene altdeutsche Gemälde, unter denen auch sechs Cranach-Gemälde waren, einer größeren Öffentlichkeit bekannt zu machen. 13 Gemälde wurden geborgen; zu elf davon schickte Quandt nähere Erläuterungen nach Weimar. Ob er den Kunstfund zunächst an Meyer oder direkt an Goethe gemeldet hatte, ist nicht überliefert. Goethe nahm jedenfalls das Anliegen sofort auf. Nur wenige Wochen, nachdem die Bergung der Bilder in Leipzig aktenkundig gemacht worden war,⁵⁸ erschien die Publikation *Nachricht von Altdeutschen in Leipzig entdeckten Kunstschatzen* am 22. März 1815 im *Morgenblatt für Gebildete Stände*. Zunächst versah Goethe den Text nicht mit seinem Namen; später autorisierte er ihn jedoch durch die Aufnahme in die Werkausgabe letzter Hand.⁵⁹ Die Einleitung hatte Goethe sicherlich selbst formuliert.⁶⁰ In der Forschung werden aber auch die Ausführungen zu den einzelnen Gemälden, insbesondere zu den Cranach-Bildern, immer wieder unkommentiert unter Goethes Namen zitiert.⁶¹ Die Chronologie des Briefwechsels zwischen Quandt und Meyer dokumentiert jedoch, dass weder Goethe noch Meyer die Beschreibungen und zum Teil überschwänglichen Wertungen selbst formuliert haben konnten.⁶² Sehr wahrscheinlich ist Quandt der Verfasser der Angaben zu den Gemälden, zumindest hatte er die Stichworte dazu geliefert. Dessen Schreibweise »Kranach« hatte Goethe in der Erstpublikation noch übernommen, dies aber in der Ausgabe letzter Hand in »Cranach«, wie der Name in Weimar üblicherweise geschrieben wurde, korrigiert. Auch eine Formulierung mit dem Personalpronomen »mir« von demjenigen, der die Bilder vor Augen hatte, wurde übernommen: »Es

58 Die Dokumente im Leipziger Stadtarchiv sind auf Februar 1815 datiert. Vgl. Susanne Heiland: Archivalien und Texte zum Bilderfund von 1815. In: Herwig Guratzsch (Hrsg.): *Vergessene altdeutsche Gemälde*. Ausstellungskatalog des Museums der bildenden Künste Leipzig. Leipzig 1997, S. 154-163, hier S. 154.

59 Johann Wolfgang Goethe: *Altdeutsche Gemälde in Leipzig*. *Nachricht von Altdeutschen*, in *Leipzig entdeckten Kunstschatzen*. In: *Goethe's Werke*. Vollständige Ausgabe letzter Hand. 40 Bde. Stuttgart, Tübingen 1827-1830. Bd. 39. Stuttgart, Tübingen 1830, S. 273-280.

60 Siehe Jochen Golz' Kommentar in: *Goethe: Berliner Ausgabe*. Berlin 1960-1990. Bd. 20: *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*. Hrsg. von Siegfried Seidel. Berlin 1974, S. 528. Für den übrigen Text sei nicht mehr feststellbar, ob Goethe Quandt wortwörtlich übernommen oder erhebliche Textkorrekturen vorgenommen hatte.

61 So auch bei Elke Anna Werner: *Cranach, Lucas d. Ä.* (Anm. 5), S. 465.

62 Vgl. Susanne Heiland: *Archivalien und Texte zum Bilderfund von 1815* (Anm. 58), S. 156f.

scheint mir das Bild mit der Jahrzahl 1557 im eigentlichsten Sinne mehr gemahlt als die andern«. ⁶³ Weder Meyer noch Goethe hatten die Gemälde jedoch in Leipzig gesehen. Auch die von Quandt geschickten Umrisszeichnungen, die erst kürzlich in den Sammlungen der Klassik Stiftung wieder entdeckt und zugeordnet werden konnten, lagen beiden zu jenem Zeitpunkt noch nicht vor. ⁶⁴ Die Zeichnungen waren in Vergessenheit geraten, weil Goethes Berührung mit den in Leipzig aufgefundenen Cranach-Gemälden ein Intermezzo blieb. In seinen späteren Begegnungen und Korrespondenzen mit Quandt wurden diese nicht mehr thematisiert. Mit dem Artikel setzte Goethe jedoch ein Signal, wie er Kunstpflege grundsätzlich verstanden wissen wollte: Er würdigt das Engagement der Leipziger Bürger, die wichtige Kunstwerke vor dem Verfall gerettet hatten, sie restaurieren ließen und der Öffentlichkeit präsentierten. In diesem Sinne äußert sich Goethe auch im Jahr darauf in seiner Ankündigung für das erste Heft seines Periodikums *Über Kunst und Alterthum*: Er wolle mit seiner neuen Reihe über den aktuellen Stand der Kunsterhaltung und Kunstpflege in den Rhein- und Maingegenden Auskunft geben, wie man Kunstwerke jeglicher Art »zu erhalten, zu ordnen, zu vermehren, zu beleben und zu benutzen gedenke«. ⁶⁵ Auch für andere Gegenden sollten solche Informationen erarbeitet und publiziert werden, »daß sie sich sämmtlich untereinander in Bezug setzen, jeder Ort das Vorhandene allgemeiner bekannt mache, damit man schneller beurtheile, wie es erhalten, belebt von Einheimischen, Nachbarn und Fremden benutzt werden könne«. ⁶⁶ In der zusammen mit Meyer verfassten Streitschrift *Neu-deutsche religios-patriotische Kunst* wird diese Haltung pointierter vorgebracht. ⁶⁷ »[D]ie Erhaltung einer unzähligen Menge von Kunstmerkwürdigkeiten« ⁶⁸ und Baudenkmalen sei dem wachsenden Interesse an altdeutscher

63 Johann Wolfgang Goethe: Altdeutsche Gemählde in Leipzig. In: WA, I. Abt., Bd. 48, S. 156-161, hier S. 161. Den ersten Hinweis auf die Textstelle, um die Autorschaft Goethes zu hinterfragen, gab Gustav Wustmann: Ein angeblich Goethischer Kunstausatz. In: Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst 38 (1879), Nr. 1, S. 25-30, hier S. 29.

64 Museen KSW, KK 1001, KK 1002, KK 1003, KK 1004, KK 1005, KK 1006, KK 1007, KK 1008, KK 1009, KK 9990, KK 9991, KK 9992, KK 9993, KK 9994, KK 9995, KK 9996, KK 9997, KK 9998, KK 9999. Die Identifizierung ist Susanne Heiland vom Museum der bildenden Künste in Leipzig zu verdanken. Vgl. Herwig Guratzsch (Hrsg.): Vergessene altdeutsche Gemälde (Anm. 58), Kat.-Nr. A 9 bis A 27.

65 Johann Wolfgang Goethe: Über Kunst und Alterthum (Anm. 29), S. 3. Vgl. den Kommentar in Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (Anm. 28), S. 974.

66 Johann Wolfgang Goethe: Über Kunst und Alterthum (Anm. 29), S. 4.

67 Vgl. Johann Wolfgang Goethe: Neu-deutsche religios-patriotische Kunst. In: WA, I. Abt., Bd. 49, S. 23-58. Unterzeichnet mit »W.K.F.« [Weimarer Kunstfreunde], ebenda, S. 58.

68 Ebenda, S. 54.

Kunst zu verdanken. Deshalb sei es »so nützlich als rühmlich daß [sich] nunmehr an verschiedenen Orten öffentliche und Privatsammlungen von dergleichen Werken« gebildet haben.⁶⁹ Um einer »lückenhaften deutschen Kunstgeschichte älterer Zeit erhebliche Aufklärungen« zu verschaffen,⁷⁰ begrüßt er, dass bisher verborgene, vernachlässigte Kunstwerke bekannter gemacht werden.

V.

Die Reinigung des Altars, die korrigierte Aufstellung und Meyers Abhandlung rückten die Aufmerksamkeit für einen altdeutschen Maler in das Zentrum der klassizistischen Kunstreflexionen. Damit griffen die beiden Weimarer Kunstfreunde in die Debatte um altdeutsche Kunst ein, noch bevor Goethe die Boisseree'sche Kunstsammlung während seiner Rhein- und Mainreisen in den Jahren 1814 und 1815 besuchte und seine Überlegungen und Anregungen in das Periodikum *Über Kunst und Alterthum* überführte. Eines der zentralen Anliegen Meyers und Goethes, bildend auf die zeitgenössischen Künstler einzuwirken, nimmt hier bereits am Beispiel eines altdeutschen Künstlers Gestalt an. Meyer lässt in seiner Studie keinen Zweifel daran, wie er Cranachs Werke und die der anderen »Häupter der deutschen und niederländischen Schulen« verstanden wissen will.⁷¹ Positiv stellt er heraus, dass die Lebensähnlichkeit und Naturnähe der Cranach'schen Porträts auch für die zeitgenössischen Künstler Maßstäbe setzen könne. In dieser Hinsicht sieht er in dem vorgestellten Kunstwerk ein Gegenbeispiel zu der »heut zu Tage üblichen Weise in der Malerei«. ⁷² Damit meint er jene Hinwendung zeitgenössischer Künstler zu den Themen und dem Geschmack der älteren Meister, deren Nachahmung »bloß den Schein der Dinge, nicht aber ihre wahre Gestalt« hervorbringe und sich dadurch »von ächter Art und Styl zur Willkürlichkeit, zur Manier« entwickelt habe.⁷³ In dem Aufsatz *Neu-deutsche religios patriotische Kunst* wird die Warnung vor der »in mancherlei Hinsicht mangelhaften Kunst der alten Meister« wieder aufgegriffen.⁷⁴

Dabei untersucht er die Gestaltung der Bilder nicht als mögliches künstlerisches Mittel, sondern bewertet sie gemäß den klassizistischen Kriterien. So attestiert er trotz grundsätzlicher Anerkennung mancher Vorzüge auch dem

69 Ebenda.

70 Ebenda, S. 55.

71 Heinrich Meyer: Ueber die Altar-Gemälde von Lucas Cranach (Anm. 1), S. 5 f.

72 Ebenda, S. 6.

73 Ebenda.

74 Johann Wolfgang Goethe: Neu-deutsche religios-patriotische Kunst (Anm. 67), hier S. 49.

Cranach-Gemälde eine mangelhafte Behandlung der Schatten, die »auf jeden Gegenstand so viel Licht als nur immer möglich fallen [lasse]«. ⁷⁵ Für die Farbverteilung auf dem Altargemälde findet er ein ähnlich ausgerichtetes Urteil: »Von künstlicher Austheilung der Farbenmassen, zum Zweck einer harmonisch angenehmen Wirkung des Ganzen, mag Cranach wahrscheinlich nie etwas geahnet haben«. ⁷⁶ Deren bloße Nachahmung unter Vernachlässigung und Missachtung klassizistischer Kunstregeln sei der falsche Weg, vor dem er in dem abschließenden Plädoyer warnt. Es dürfe »keiner der neuern Künstler ähnlicher Versehen schuldig werden [...], ohne die schlimmste Wirkung davon zu erfahren«. ⁷⁷ Das Cranach-Gemälde könne jedoch ein Vorbild sein, »wieder zur ungeschminkten Einfalt und Natur zurückzukehren«. ⁷⁸

⁷⁵ Heinrich Meyer: Ueber die Altar-Gemälde von Lucas Cranach (Anm. 1), S. 5.

⁷⁶ Ebenda

⁷⁷ Ebenda.

⁷⁸ Ebenda, S. 6.

Bildnachweis

bpk | Museum der bildenden Künste Leipzig | Ursula Gerstenberg: S. 183

Cranach Digital Archive: S. 197, 199, 201, 203 (Infrarot-Reflektogramme: Ingo Sandner, Gunnar Heydenreich)

Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Jena: S. 243 (Fotografie: Sascha Winter)

Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Weimar (alle Fotografien soweit nicht anders angegeben: Constantin Beyer): Frontispiz, S. 51, 65 unten, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 228, 241 (Fotografie: Sascha Winter), 250, 254

Evangelische Stadtkirchengemeinde Wittenberg: S. 112 (Fotografie: Jürgen Pietsch)

Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen: S. 116

Kirchengemeinde St. Wolfgang Schneeberg: S. 184/185 (Fotografie: Gunnar Heydenreich, Cranach Digital Archive)

Klassik Stiftung Weimar: S. 29, 30, 31, 33, 65 oben, 89, 99, 109, 110, 111, 122, 151, 177, 182 oben, 186, 187, 188, 189, 231, 234, 235, 245, 247, 261, 265, 269, 270, 272, 280, 287, 293 (Fotografie: Alexander Burzik), 298, 300 (© VG Bild-Kunst, Bonn 2015), 310 (© VG Bild-Kunst, Bonn 2015), 311, 313, 319, 324, 325, 342, 346

Kunstsammlungen der Veste Coburg: S. 155

Lichtbildner Constantin Beyer: S. 130, 158

Nationalgalerie Prag: S. 180/181

Pommersches Landesmuseum Greifswald: S. 190/191

Privatsammlung Weimar: S. 318

Rheinisches Bildarchiv Köln: S. 192

Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig: S. 238 (Fotografie: Cornelia Neustadt)

SLUB Dresden: S. 253

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung: S. 198

Stadtarchiv Weimar: S. 340, 345

Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt: S. 182 unten

Stiftung Schloss Friedenstein Gotha: S. 178/179

Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar: S. 161, 162, 164, 171, 173

Universitätsbibliothek Heidelberg: S. 336

Bildzitate nach UrhG § 51, 1: S. 48, 237

Berechtigte Ansprüche von Rechteinhabern, die trotz sorgfältiger Recherche nicht ermittelt werden konnten, werden im Rahmen der üblichen Vereinbarungen nachträglich abgegolten.