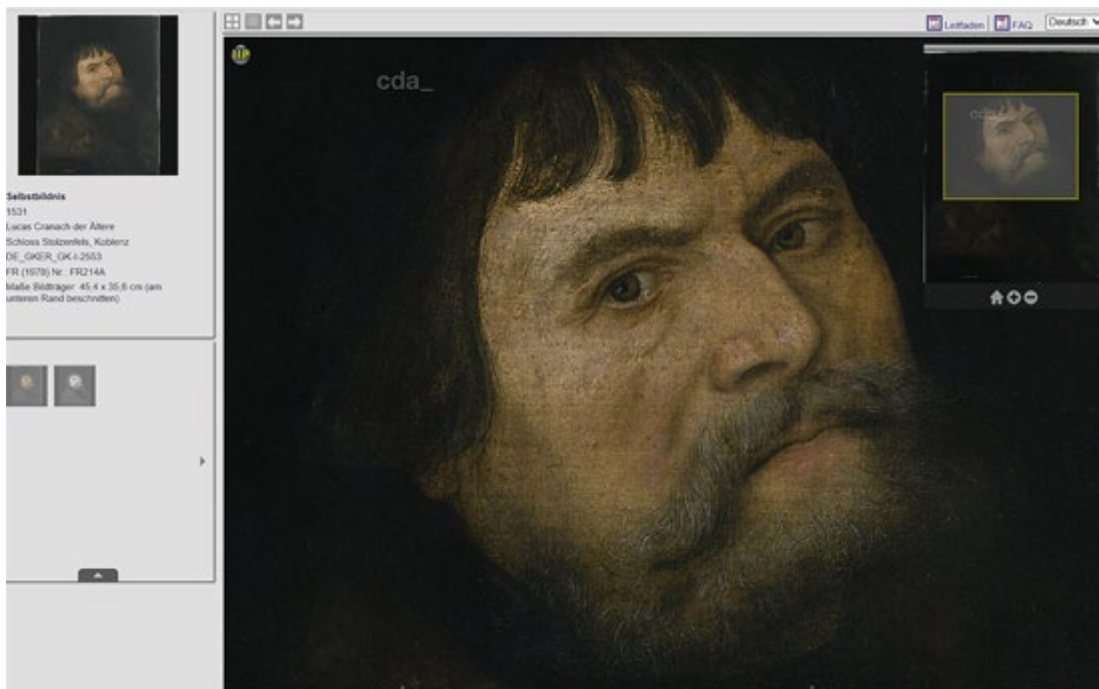


Lucas Cranach im digitalen Umbruch

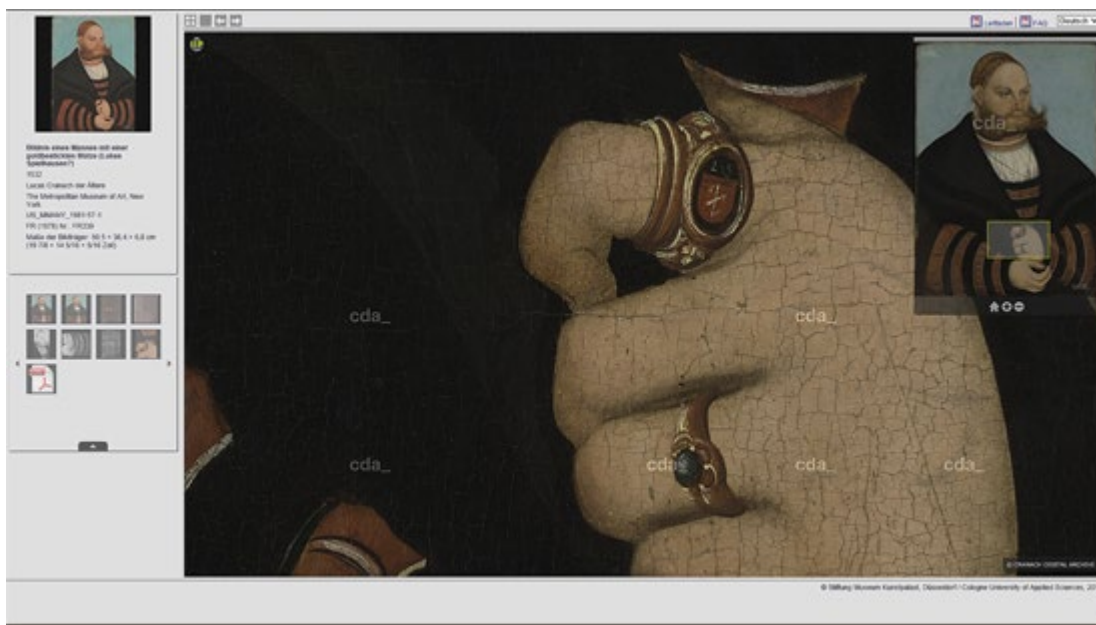
Zwischen Werkkatalog und Datenbank: Cranach Digital Archive

Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg veröffentlichten 1932 mit einer Einleitung des ersten den **Werkkatalog** *Die Gemälde von Lucas Cranach*. 1978 brachte Jakob Rosenberg den erweiterten Werkkatalog als bis heute gültigen Referenzkatalog zur Veröffentlichung. Seit 2009 wird an der Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, in globaler Vernetzung das Cranach Digital Archive erstellt, das online zugänglich ist. Die im Dezember 2014 endende zweite Projektphase hat mittlerweile für Lehre und Forschung eine umfangreiche Datenbank als Archiv erstellt, die sich nicht nur vom Modus des Werkkataloges unterscheidet. Das CDA ist ein hochtechnologisches Beispiel für Kontinuitäten und Umbrüche, die sich aktuell in den Digital Humanities ereignen.



Bilder als **Gemälde** und Text spielen für eine Erstellung des Kataloges eine andere Rolle als für eine Datenbank unter der Adresse www.lucascranach.org. Erstellten Friedländer

und Rosenberg vor allem einen Katalog unter der Maßgabe, die Gemälde „von der Hand“ Lucas Cranachs zu identifizieren, so verschiebt sich das Werk in der Datenbank nicht zuletzt durch eine breitere Verfügbarkeit von hochauflösbaren, digitalen Bildern, wie sie kaum in einem Buch versammelt abgedruckt werden könnten, stärker in die Richtung einer Werkstatt sowie einer ikonographischen Bildproduktion, die neuartige Fragen aufwirft. Wo lassen sich beispielweise Grenzen im Werk ziehen? Und mit welchen Techniken und Definitionen?



Die Macht der Kombination von Werkkatalog und **Maler-Experten**, wie sie die Kunstwissenschaft hervorgebracht hat, ist unlängst durch den Fälscher Wolfgang Beltracchi und den Max-Ernst-Experten Werner Spies zum Interesse einer größeren Öffentlichkeit gelangt. Doch anders als Werner Spies und einen als Geldanlage florierenden Kunstmarkt moralisch in Frage stellen zu wollen, wie kürzlich in der ZEIT auf durchaus subtile Weise von Moritz von Uslar mit dem Artikel [Das kleine Ach. Zu Besuch beim Kunstprofessor und wahren Opfer des Beltracchi-Skandals, Werner Spies](#) geschehen, soll hier einmal der Wandel kunstwissenschaftlicher Paradigmen mit dem Cranach Digital Archive entfaltet werden. Spielen doch Kopie und Fälschung, die Hand des Malers und Bildfindung, Stil und Signatur wie die geflügelte Schlange mit Ring im Maul, Provenienz und Datierung eine große Rolle im Modus der kunstwissenschaftlichen Zuschreibungen und Wertgenerierung. Beltracchi hatte die Techniken der Kunstwissenschaft detailgenau befolgt.



Seit der Ausstellung *CRANACH und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern* 2009 im Schloss Charlottenburg dürfte unstrittig sein, dass **Berlin** mit der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, der Evangelischen Kirchengemeinde St. Petri-St. Marien und der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin ein geradezu hervorragender Standort für Gemälde von Lucas Cranach, seiner Werkstatt und Söhne ist. Und mit Michael Ribesteins *Höllenfahrt Christi* oder *Christus in der Vorhölle* (um 1562) befindet sich in der [Marienkirche](#) eine Bildkomposition, die nach Maria Deiters an die *Höllenfahrt* Lucas Cranach d. Ä. von 1538 aus der ehemaligen Domkirche anknüpft.^[1] Sie hängt heute wie fast 30 andere Gemälde von Cranach im [Jagdschloss Grunewald](#). Die Gemälde von Cranach gelangten nicht nur durch die Kurfürsten nach Berlin. Vielmehr kamen gut Zweidrittel der Cranach-Gemälde erst im 19. und 20. Jahrhundert nach Berlin, was Else Anna Werner für *Die Renaissance in Berlin* (S. 13) einräumen musste.



Der **Handel** mit Bildern setzt bereits im 18. Jahrhundert ein. Doch erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts erscheint Cranach im Kunsthandel und auf Auktionen. 1821 gibt Joseph Heller in einer ersten kunstgeschichtlichen Fassung von *Lucas Cranachs Leben und Werke* seitenweise „Nachrichten über Cranachs Gemälde ... in ... Druckschriften“ insbesondere Verzeichnisse von Auktionen an.ⁱⁱ[2] Für Heller, der 1854 in einer zweiten, gänzlich überarbeiteten Auflage als *Lucas Cranach's Leben und Werke*ⁱⁱⁱ[3] die Verzeichnisse von Auktionen nun in Anmerkungen zu einzelnen Gemälden bzw. Kupferstichen aufgehen lässt^{iv}[4], hat die „Kunstgeschichte“ als Nebentätigkeit den Anstoß für seine Arbeit an Lucas Cranach gegeben.

Schon mehrere Jahre sammelte ich in meinen Nebenstunden Materialien zur Kunstgeschichte, besonders von Franken...^v[5]

Anders gesagt: Bilderhandel und Kunstgeschichte als Erzählung von den Bildern sind frühzeitig aufs Innigste miteinander verschränkt.



Die Anfänge der kunstgeschichtlichen **Cranach-Forschung** mit den beiden Ausgaben von Joseph Heller sind insofern beachtenswert, als sie neben dem „Verzeichnis von Gemälden und Kunstwerken, welche durch die Tapferkeit der vaterländischen Truppen wieder erobert worden, und auf Verfügung eines hohen Ministerii des Innern in der königlichen Akademie der Künste zu Gunsten der verwundeten Krieger des Vaterlandes vom 4. Oktober u. öffentlich ausgestellt sind. Eingangs-Zettel à 6 Gr. u. Berlin 1815“vi[6] erstens die Auktions-Verzeichnisse wie die von 1818 des Taxators W. F. Ziesemer in Dresden erscheinenvii[7] und zweitens dass es ein Problem des Bildes gibt, weil sich 1812 Bilder als Lithographie noch schwierig abdrucken lassen. Die Beschreibung der Bilder tritt entsprechend in den Vordergrund.



1932 hat für *Die Gemälde von Lucas Cranach* als „Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft“ ein systematischer und technologischer **Umbruch** stattgefunden. In den „Katalog der Gemälde“^{viii}[8] sind nunmehr 368 in Schwarzweiß reproduziert aufgenommen. Die „Lichtdruckreproduktionen“ sind von größtmöglicher Schärfe und Detailgenauigkeit. Die Gemälde werden systematisiert, chronologisiert und teilweise neu zugeschrieben. Vor allem werden nun die Zuschreibungen mit Quellen offengelegt. Der Modus der Zuschreibung als Systematisierung des Werkes kann durchaus als technologischer formuliert werden. Sie tritt ein und wird notwendig, wenn keine Signatur oder Siegel und/oder Datum im Bild aufgefunden werden können.



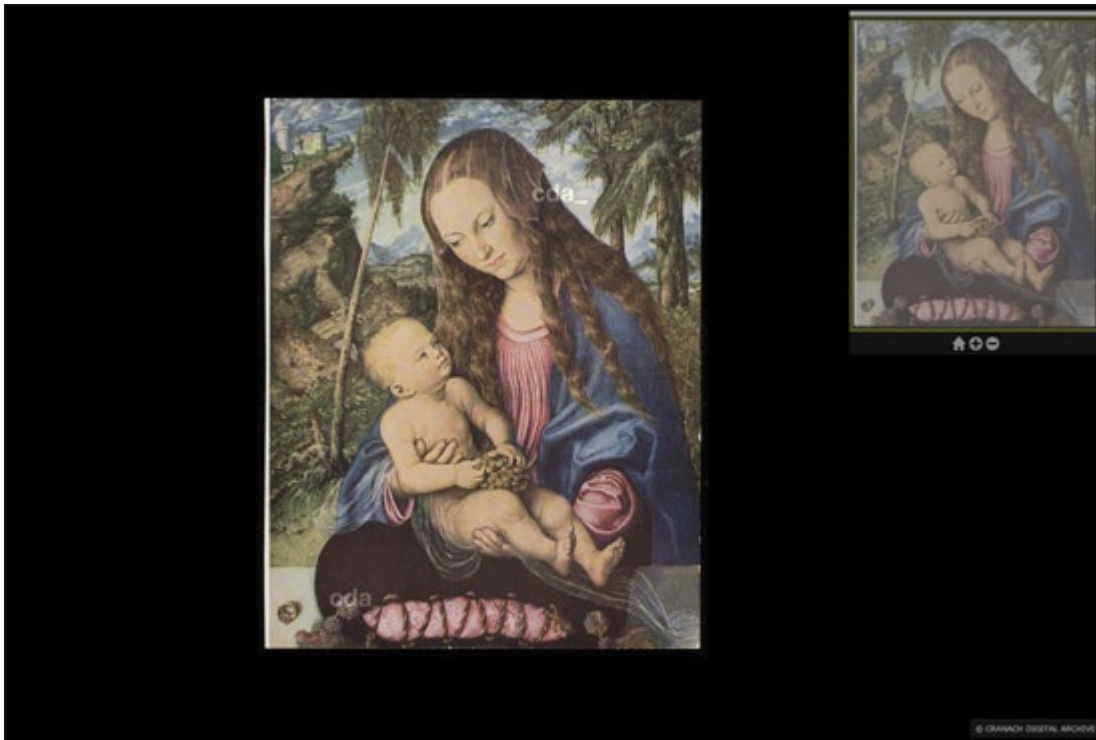
In der **Zuschreibung** artikuliert sich kunstwissenschaftliches Wissen, das von Friedländer in seiner „Einleitung“ auf ebenso eigentümliche wie literarische Weise formuliert wird. Das Werk Lucas Cranachs beginnt mit einer Zuschreibung durch F. Dörnhöffer im Jahrbuch der K. K. Zentralkommission , N. F. II, 2 (1904), Sp. 175 ffix[9], an die Friedländer emphatisch andockt. Die durch Zuschreibung aus Schriftstücken und Büchern erstellte „Wiener Phase“ wird für und mit Friedländer zu einer hochliterarischen Urszene „ohne System“ aus einer „elementaren Verwachsenheit von Urwald und Kreatur“.

Cranachs Form und Farbe in der Wiener Phase stehen unter gewaltsamem seelischem Drucke. Der Meister gestaltet ohne System, umspannt mit einem Blickgriffe den Menschen und den waldigen, bergigen Heimatsort. Die stürmende Malweise erschafft eine brennende Färbung von tiefem Stimmungsgehalt, warmer Harmonie namentlich aus Braun, dunklem Grün und Erdbeerrot. Ungepflegt und knorrig, erregen seine Gebilde und erinnern an die elementare Verwachsenheit von Urwald und Kreatur. (S. 8)



Die Einordnung und **Wertung** der Gemälde von Lucas Cranach findet bei Friedländer in einer Erzählung von einer Konstellation und Verschaltung von Seele, Stimmung, Natur und Kreatur statt, die sich in einer „Verwachsenheit“ äußert. Welch „seelische(r) Druck“ und ob überhaupt einer zur Bildwerdung der Kreuzigung auf dem sogenannten Schottenaltar geführt hat, ist nicht überliefert. Doch der „tiefe() Stimmungsgehalt“, den die „Malweise“ über Gestus und Farbe hervorbringt, wird von Friedländer mit dem „seelische(n) Druck“ verkettet. Er bringt die Kreuzigung auf dem Altarbild über die Hand des Malers mit dessen Psyche und ihrer Tiefe gleichsam in Korrespondenz. Die Betrachter sollen den wahren Cranach sehen, wie er nie wieder sein wird.

Wäre Cranach 1505 gestorben, so würde er im Gedächtnis leben wie geladen mit Explosivstoff. Er ist aber erst 1553 gestorben, und wir beobachten statt der Explosion ein Ausrinnen. Aus Kenntnis des gesamten Werkes wird der Kunstfreund mit einiger Skepsis gegen den genialischen Anbruch erfüllt. Der wache Cranach hält nicht, was der träumende versprochen hat. Seine Wittenberger Kunst gleicht einer glatten Kastanie, die aus stachlig grüner Schale gesprungen ist. Phlegmatisch verständige und saubere Darlegung tritt an die Stelle leidenschaftlich tönenden Naturlauts. (S. 9f)



Mit der **Einleitung** in den systematischen Werkkatalog lässt Friedländer Lucas Cranach durch einen „leidenschaftlich tönenden Naturlaut“ quasi in einer Geburtsszene erscheinen, um ihn in den Systematisierungen und Formalisierungen der „Wittenberger Kunst“ zum Verschwinden zu bringen. Während die Bildgebungsverfahren der Wittenberger Zeit, die für die Reformation zum wahren Bild, zur Vera ikon, mit dem Bildnis Martin Luthers als Reformator durch Denkmäler erst mit Verzögerung im 19. Jahrhundert des deutschen Menschen werden, nun bereits einen Verlust darstellen, brennt in dem „Erdbeerrot“ im katholischen, vorreformatorischen Wien für kurze Zeit der wahre Lucas Cranach auf. Friedländer schreibt en passant über die Zuschreibung nicht zuletzt das Bild des vielleicht deutschesten Malers um, der nach den preußischen Befreiungskriegen und dem Sommerfeldzug von 1815 bereits Anfang Oktober als erster in dem Verzeichnis der Ausstellung in der Akademie der Künste am Pariser Platz genannt wird, wie Heller vermerkt hatte.



Zum Werk Lucas Cranachs und zur Cranach-Forschung gehören nicht nur die Renaissance und Reformation, vielmehr dessen frühzeitige Verkopplung mit der **Nationalpolitik**, dem „Vaterland“ und der Rückführung der Gemälde und Kunstwerke, die Napoleon nach Paris verbracht hatte und die mit dem finalen Sieg über Napoleons Armee wieder nach Berlin gebracht werden, um sie „zu Gunsten der verwundeten Krieger“ auszustellen. Neben Werken Lukas Cranachs gehörte dazu die Quadriga von Schadow auf dem Brandenburger Tor. Doch nicht Schadow, Lukas Cranach führt das „Verzeichnis“ an. In diesem Kontext, der dem 1867 in Berlin geborenen Max J. Friedländer als Besucher der „Bildergalerie“ seit früher Jugend und ab 1924 Erster Direktor der Berliner Gemäldegalerie bekannt gewesen sein wird, macht die Umschrift im Jahr 1932 einen geradezu befreienden Sinn. Für die Kunstwissenschaft gibt das allerdings auch einen Wink auf ihre hohe literarische, politische und ökonomische Verkettung. Die Zeichen der Gemälde und ihre Sichtbarkeiten unterliegen ständigen Verschiebungen. Friedländer lässt sie kurz aufscheinen, um sie verschwinden zu lassen.



Die Luther-Bildnisse von Lucas Cranach wurden nicht zuletzt von Martin Warnke bereits 1984 mit *Entwürfe für ein Image* in den Kontext einer **Bildnispolitik** gestellt.^[10] So wurde *Cranachs Luther* als Reformator 1821 zum Vorbild für das Luther-Denkmal des Berliner Bildhauers Johann Gottfried Schadow für den Marktplatz von Wittenberg kombiniert mit einem neo-gotischen Baldachin von Friedrich Schinkel aus der Königlich Preußischen Eisengießerei in Berlin. Der neo-gotische Stil wird von Schinkel im gleichen Jahr für das Denkmal für die Preußischen Befreiungskriege auf dem Tempelhofer Berg in Berlin(-Kreuzberg) zum sogenannten vaterländischen Stil verdichtet.



Während der Baldachin wegfällt wird Schadows Luther zum **Prototyp** der Luther-Denkmale im Kaiserreich. So steht das Bildnis Luthers auch an der Marienkirche in Berlin. Diese Rückkopplung hat für Cranachs Luther weitreichende Folgen im 19. Und 20. Jahrhundert. Sie ereignet sich als eine Kombination von Renaissance-Bildnis und mittelalterlicher Gotik in der Konstruktion von Vaterland, Deutschland und Rechtgläubigkeit. Friedländer löst 1932(!) in seiner Einleitung Lucas Cranach auch dieser wirkungsmächtigen Konstruktion heraus.



Friedländers und Rosenbergs Werkkatalog, der die Zu-, Be- und Umschreibungen in der **Kunstwissenschaft** auf besondere, maßgebliche Weise thematisiert, praktiziert und auf technisch höchstem Niveau in Buchform bringt, wird nicht nur über 36 Jahre bis 1978 fortgeführt, sondern bleibt verbindliches Referenzwerk für das Cranach Digital Archive. Es fällt allerdings für das CDA die systematische Erzählung fort. Lucas Cranach wird nun zur Verkörperung „der Ideale eines Mannes im Zeitalter der Renaissance“. Kunstwissenschaft setzt nicht mehr den „genialischen Anbruch“ in Szene, vielmehr werden die Wissensfelder mit dem „Zeitalter der Renaissance“ kurzgeschlossen.

Lucas Cranach der Ältere verkörpert die Ideale eines Mannes im Zeitalter der Renaissance, der neben seiner Tätigkeit als Maler, Grafiker und Buchdrucker auch als Politiker und Unternehmer tätig war. ([Über Lucas Cranach](#))

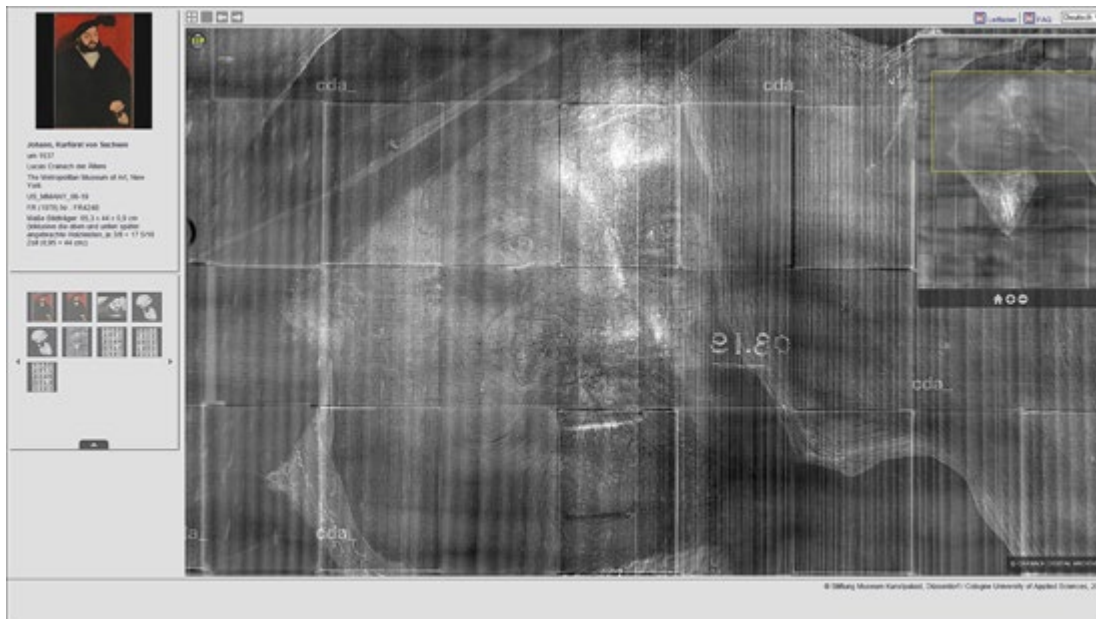


Für die Systematisierung und Datierung der Gemälde, die weitestgehend vom CDA, das chronologisch mit der sogenannten „Schottenkreuzigung“ beginnt, übernommen wird, spielen bei Friedländer Cranachs **Sprache** und „Formensprache“ eine entscheidende Rolle. Die Sprache sei „eine aus dem Eigenen gewonnene Diktion, deren gefälliger Zierlichkeit schrullige Originalität beigemischt ist“ (S. 19), formuliert er. Doch damit stellt sich auch ein Problem der Sprache, das mit Walter Benjamins Privatsprache korrespondiert. In ihrer Eigenheit weicht sie von standardisierten Sprachen wie dem Klassischen oder Romantischen ab, erschwert die Einordnung durch eine gar „schrullige Originalität“ und diskreditiert sich dadurch, was auch heißt, dass sie zur Unverständlichkeit tendiert. Doch generiert die Sprache als „Formensprache“ eine Chronologie, wenn Reproduktion und Abweichung aufeinander bezogen werden:

Da echt signierte und datierte Bilder aus fast allen Jahren erhalten sind, können wir in der Abfolge der Reproduktionen die Entwicklung der Formensprache in der Zeit zwischen 1515 und 1550 zeigen. Tief eingreifende Wendungen sind nicht zu spüren. Mit zunehmender Routine macht der Meister es sich immer leichter, indem er seine Formeln ausnutzt. Er scheint nicht mehr von Gesichtern, sondern von Blick-Konserven zu leben. (S. 19)

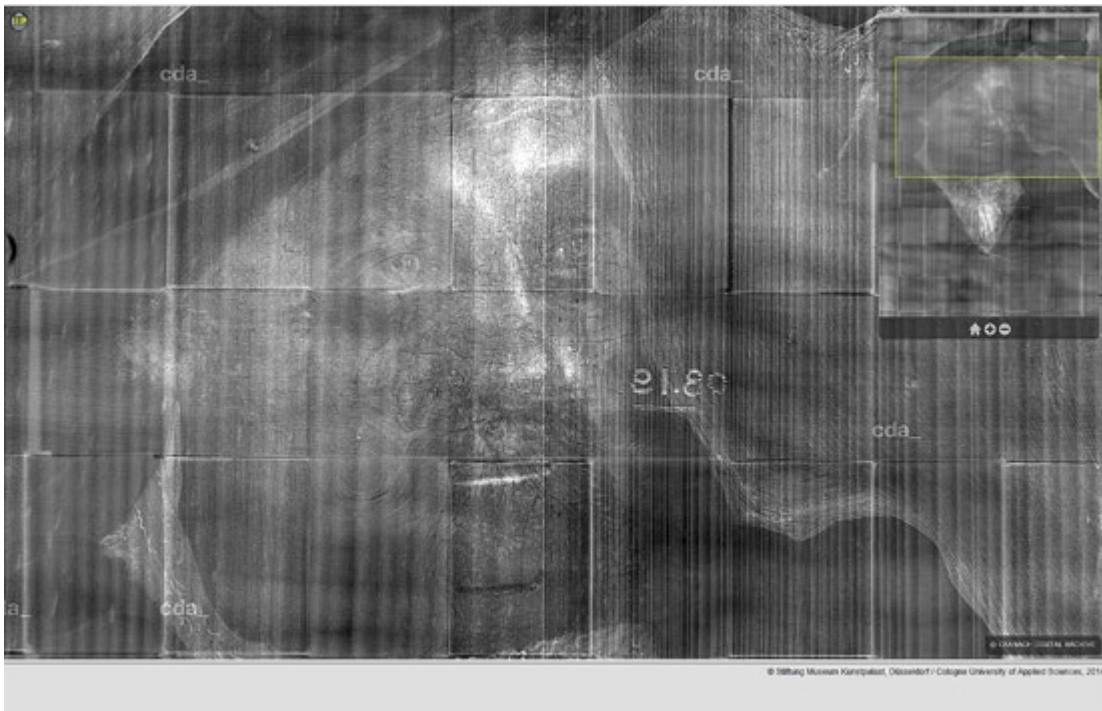


Abgesehen davon, dass das **Scheinen** kein sehr zuverlässiger Modus von Sichtbarkeit und Wissen ist, führt es doch dazu die Elastizität der zur Sprache verdichteten Zeichen von „Gesichten“ zu „Blick-Konserven“ zu überführen. In den „Blick-Konserven“ hat sich ein Wissen von „Gesichten“ bis zur fast schon industriellen Vervielfältigung und langfristigen Aufbewahrung verfestigt. Was sich ganz am Anfang in der „Schottenkreuzigung“ noch verausgabt und explodiert, wird nun ökonomisch mit Routine ausgenutzt. Doch gerade diese kritisierte Ökonomie der „Blick-Konserven“ ermöglicht die gewünschte Datierung und Chronologisierung. Handelt es sich bei den „Gesichten“ zwischen Gesichtern und Geschichten um einen Tipp- oder Druckfehler? Oder ist gerade die fehlende Eindeutigkeit kalkuliert?



Die Bilderproduktion, die bei Friedländer und Rosenberg weniger unter den Bedingungen einer kulturhistorischen Konstellation oder auch „Zeitalter“ der Renaissance als vielmehr unter denen des Maler-Individuums mit Tendenz zu einem verlorenen Genie entfaltet wurde, wird durch die **Reproduktion** auch gefährdet. Macht doch die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks den Berliner Intellektuellen in den 20er und 30er Jahren und nicht erst plötzlich 1935 mit Walter Benjamin im Pariser Exil einige Gedanken. In der Reproduktion lauern bereits die Kopie und Fälschung, die mit einer völligen Entwertung des Bildes, des Kunstwerks und des Künstlers einhergehen. Nicht zuletzt deshalb wendet Friedländer im Prozess der Zuschreibung einige Anstrengung auf, das Werk Lucas Cranachs von der Kopie frei zu halten.

Eine auffällige Eigenheit der Cranachschen Produktion, nämlich das Fehlen von Kopien, von Werkstatt-Repliken im engeren Sinne, regt zu Erwägungen an. Das mechanische Wiederholen, das zur selben Zeit in den Niederlanden, wohl im Zusammenhange mit dem starken Exporte von Andachtstafeln, gebräuchlich wurde, scheint in Wittenberg verpönt zu sein. Stoßen wir auf die genaue Kopie eines Cranach-Bildes, so können wir mit einiger Sicherheit behaupten, sie sei außerhalb der Werkstatt entstanden. (S. 22)



Die **Kopie** gefährdet das Werk und seinen Schöpfer, weil an seine Stelle das „mechanische Wiederholen“ tritt. Die mechanische Wiederholung steht im äußersten Gegensatz zum seelischen Druck, zur Stimmung, zum Explosionsstoff. Wenn wiederholt wird, dann muss es im Modus der Variation geschehen, weil die Kopie den Schrecken der Einförmigkeit, der Gleichheit bis zur Ununterscheidbarkeit für den Kunstwissenschaftler birgt. An der Kopie muss der Kunstwissenschaftler auch versagen. Die Variation lässt sich kritisieren, selbst wenn sie zu „absurden, marionettenhaften Wendungen und Haltungen“ führt, weil es in ihr einen Rest von Verantwortung gibt. Friedländer lässt in seiner Einleitung durchaus ein Dilemma der Kunstwissenschaft aufscheinen, das die Kulturwissenschaft unter der Konstruktion eines Zeitalters der Renaissance aufzufangen versucht. Entweder müssen wenigstens Reste des „Meisters“ konstatiert werden oder er wird zum Gegenstand kulturell oder gar ökonomisch definierter Produktionsweisen „wie in den Niederlanden“.

Varianten gibt es in Menge, Kompositionen, die in Wirkung und Ausdruck einander so vollkommen gleichen, daß wir bei Konfrontierung mit Erstaunen durchgehende Verschiedenheit der Bewegungsmotive konstatieren. Dieses Umstellen führte zu gewagten und absurden, marionettenhaften Wendungen und Haltungen, zu jener Gesuchtheit der Motive, die für Cranachs späte Werke charakteristisch ist. Wenn der Meister den Schein sprudelnder Phantasietätigkeit zu wahren beflissen, die

Bildglieder unablässig abwandelt, so könnte daraus geschlossen werden, daß er — wie immer es mit der Ausführung stand — nicht aufhörte, sich für die Erfindung verantwortlich zu fühlen. (S. 22)



Das Problem der **Gefährdung des Meisters** durch die Kopie ist allerdings bei Lucas Cranach und seiner Werkstatt von höchster Dringlichkeit, weil sie mit der Reformation und dem daraus entspringenden Glaubens- und Bilderkrieg zur Voraussetzung für die Verbreitung des anderen Glaubens wird. Die Reformation bedarf der Verbreitung des Bildes der Reformatoren im Modus der Kopie, damit sie einzeln und auf Gemälden mit den Fürsten wie in der *Taufe Christi* von Lucas Cranach d. J. (1556) versammelt wiedererkannt werden können. Die „Bild-Konserven“ werden die Münze, mit der sich die Reformierten nicht zuletzt vom Ablasshandel freikaufen können. Deshalb und nicht so sehr, weil die „Porträtaufnahmen“ den Reformatoren so ähnlich wären, argumentiert Friedländer mit der Prototechnologie der Reproduktion von Bildern, der Photographie.

Die Bildnisse der Fürsten und Reformatoren wurden in großer Menge von kopierenden Gesellen hergestellt. Wir besitzen Porträtaufnahmen, die Cranach mit eigener Hand geschaffen hat — eine ganze Reihe davon im Museum zu Reims (vgl. Textabb. 13). Diese mit Ölfarbe auf Papier angelegten Köpfe wurden — wie die Platten im Atelier der Photographen — bewahrt und bei Bedarf als Vorbilder verwendet. Kostüm, Abzeichen, Schmuck, die ephemeren, modisch wechselnden Zutaten wurden je nach Anforderung dem für lange Zeit gültigen Antlitz

hinzugefügt. Die Aufnahme mußte zweckentsprechend und unzweideutig sein. Alle Zeichnungen, mit denen Cranach in seiner Wittenberger Zeit die Werkstatt-Produktion leitete und lenkte, haben etwas von der kahlen Nüchternheit, die Visierungen und Vorlagen eigen ist.

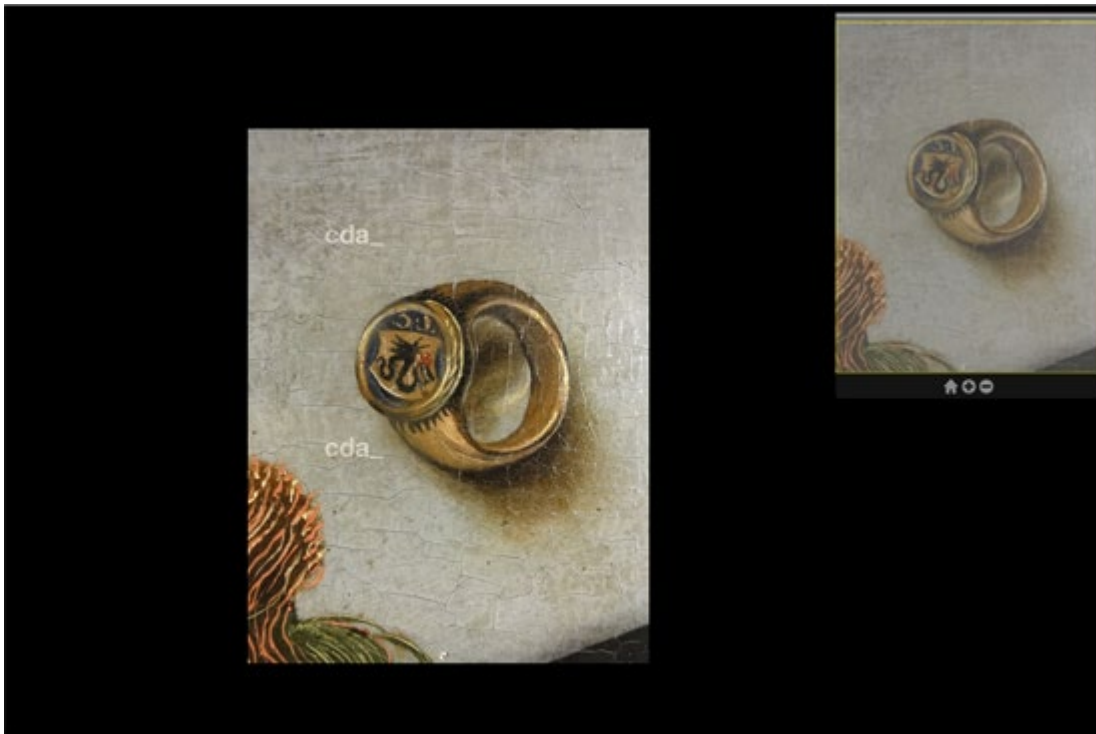


Wie lässt sich nun der Umbruch formulieren, der sich mit dem CDA ereignet? Was generiert die neuartige **Bildtechnologie** an Wissen? Welche Folgen hat die Beschränkung auf den Korpus der Gemälde, von denen gegenwärtig 800 mit 9.000 Abbildungen digitalisiert worden sind? Direkt im Anschluss an Friedländers fulminante Einführung fällt zunächst einmal auf, dass der Berichterstatter die Zeichnungen, denen eine ganz entscheidende Rolle bei der Bildproduktion zugeschrieben wird, entbehrt. Die Digitalisierung der Gemälde mit Farb- und Röntgenaufnahmen, die kunsttechnologischen Informationen, Sichtbarmachung der Vorzeichnungen durch Infrarot- und Röntgenaufnahmen, Ausschnittvergrößerungen und die Zoomfunktion verändern den Blick auf die Bildkompositionen der Gemälde. Doch neben der Zugänglichmachung der Gemälde, Kurzbeschreibungen und Provenienzen etc. wünscht sich der surfende Forscher

durchaus die Vernetzung mit schriftlichen Dokumenten aus dem Umfeld der Cranach Werkstatt. Denn auch sie hatten und haben an der Bildproduktion ihren Anteil.



Die Zoomfunktion setzt die **Details** wie Ringe, Augen oder Mänder etc. gleichsam mit einer Lupe in ein neuartiges Recht am Bild, das sie gleichzeitig fragmentieren und in eine Komposition aus Einzelteilen auflösen. Mit den Details, die im Museum selbst beim Original leicht übersehen werden können, ergeben sich beispielsweise Fragen nach der Signatur und der Datierung im Bild. Sie scheinen im Vergleich mit der Anzahl der Bilder eher die Ausnahme. Die Zuschreibungen werden zur Regel. Gleichzeitig bringen die Zuschreibungen und Revidierungen eine Unruhe in das Werk. Die neuartige Archivierung der Gemälde macht gerade in Motiven, die wiederholt werden oder sich ähneln, eine Unüberschaubarkeit und berührt doch auch das Werk als Korpus wie es bereits für und bei Friedländer zu einem Problem wurde.



Der große Zuwachs an digitalisierten Gemälden im **Archiv** macht es keinesfalls einfacher, sie in einem begrenzten Wissen als Korpus zu sehen. Andererseits definiert das Archiv rein technisch, was gesammelt und zugänglich gemacht wird und was nicht. Insofern steckt das Cranach Digital Archive durchaus einen Raum des Wissens ab, der gerade nicht einem Renaissance-Versprechen hoher Vernetzung auf vielfältigen Ebenen folgt, sondern stärker dem Modus der Kunstwissenschaft nach Friedländer folgt. Die Interdisziplinarität und Vernetzung bleibt auf einen eher kunstwissenschaftlichen Raum unter den Bedingungen musealer Organisation beschränkt. Gerade die Widersprüche und Probleme, die Friedländer noch aufzulösen versucht, indem er ein Künstlerbild konstruiert, werden durch das CDA kaum offengelegt oder zugespitzt. Doch genau das wäre womöglich durch Digitalisierung und Verlinkung ein spannender Ansatz.

Torsten Flüh

PS: Die Screenshots vom Interface des CDA wurden mit freundlichem Einverständnis des Urheberrechtinhabers erstellt. Foto von Michael Ribesteins *Christus in der Vorhölle* von Torsten Flüh.

[Cranach Digital Archive](#)

[Jagdschloss Grunewald](#)

[Gemäldegalerie](#)

[Marienkirche](#)

Friedländer, Max J.; Rosenberg, Jakob (Hrsg.)

[Die Gemälde von Lucas Cranach.](#)

Berlin 1932.

Tags : [Lucas Cranach](#) . [CDA](#) . [Cranach Digital Archive](#) . [Werkkatalog](#) . [Archiv](#) . [Datenbank](#) . [Max J. Friedländer](#) . [Jakob Rosenberg](#) . [Jagdschloss Grunewald](#) . [St. Marien](#) . [Gemäldegalerie](#) . [Handel](#) . [Kunsthandel](#) . [Cranach-Forschung](#) . [Umbruch](#) . [Zuschreibung](#) . [Nationalpolitik](#) . [Kunstwissenschaft](#) . [Sprache](#) . [Renaissance](#) . [Kopie](#) . [Reproduktion](#) . [Werkstatt](#) . [Meister](#) . [Bildtechnologie](#) . [Detail](#)

i[1] Vgl. Deiters, Maria: Hof- und Stadtgesellschaft im Kirchenraum. In: Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg und Evangelische Kirchengemeinde St. Petri-St. Marien (Hrsg.): Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern. Berlin 2009. S. 34 ff

ii[2] Heller, Joseph: Lucas Cranachs Leben und Werke, Bamberg 1821 S. 151ff

iii[3] Heller, Joseph: Lucas Cranach's Leben und Werke, Nürnberg 1854

iv[4] Ebenda z. B. S. 124, Anmerkung zu Nummer 35

v[5] a.a.O. Heller (1821), S. 9 (Vorwort)

vi[6] Ebenda S. 154

vii[7] Ebenda S. 156

viii[8] Friedländer, Max J.; Rosenberg, Jakob (Hrsg.): Die Gemälde von Lucas Cranach. Berlin 1932. S. 27ff (Die Universitätsbibliothek Heidelberg hat den [Band digitalisiert](#).)

ix[9] Ebenda S. 27

ix[10] Warnke, Martin: Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image. Frankfurt am Main 1984